



La Quête de l'énoncé vivant. Éléments pour une poétique de la nouvelle chez Marios Hakkas.

Jacques Bouyer

► To cite this version:

Jacques Bouyer. La Quête de l'énoncé vivant. Éléments pour une poétique de la nouvelle chez Marios Hakkas.. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT: 2017USPCF031 . tel-01893139

HAL Id: tel-01893139

<https://theses.hal.science/tel-01893139>

Submitted on 11 Oct 2018

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

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

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Cerlom

THÈSE

présentée par

Jacques BOUYER

soutenue le vendredi 06 octobre 2017

pour obtenir le grade de **Docteur de l'Inalco**

Discipline : Littératures et civilisations

LA QUÊTE DE L'ÉNONCÉ VIVANT. ÉLÉMENTS POUR UNE POÉTIQUE DE LA NOUVELLE CHEZ MARIOS HAKKAS

Thèse dirigée par :

Monsieur Stéphane SAWAS

Professeur des universités, Inalco

RAPPORTEURS :

Monsieur Gunnar DE BOEL

Professeur des universités, université de Gand

Monsieur Emmanuel VERNADAKIS

Professeur des universités, université d'Angers

MEMBRES DU JURY :

Monsieur Gunnar DE BOEL

Professeur des universités, université de Gand

Monsieur Georgios GALANES

Maître de conférences, Inalco

Monsieur Stéphane SAWAS

Professeur des universités, Inalco

Madame Élisabeth TSIRIMOKOU

Professeur émérite, université Aristote de
Thessalonique

Monsieur Emmanuel VERNADAKIS

Professeur des universités, université d'Angers

À mes parents.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur Stéphane Sawas, qui a dirigé ce travail, pour sa patience et son écoute, ses encouragements aussi et ses conseils. J'espère que le présent travail sera à la hauteur de ses attentes.

Je remercie également Sophie Coavoux qui m'a fait part de ses suggestions.

J'adresse aussi mes remerciements les plus sincères à Monsieur Lazaros Kouzinopoulos, à son épouse et à leur fils, Monsieur Iordanis Kouzinopoulos. Ils ont toujours été présents, m'ont prodigué leurs conseils lors de mémorables discussions à l'occasion de mes séjours à Athènes. Je remercie aussi Monsieur Giorgos Hakkas qui m'a réservé, lui aussi, la plus grecque des hospitalités et m'a grandement aidé dans la recherche documentaire. J'ai une pensée toute particulière pour son père, Monsieur Spyros Hakkas, frère de Marios, que j'ai eu le bonheur de rencontrer et qui est décédé depuis.

Je remercie enfin Jean-Claude qui m'a soutenu, avec patience, tout au long de ces cinq années qu'a duré le travail de recherche et de rédaction aboutissant à cette thèse.

«Ένα βράδυ καλεί σύσκεψη, εισηγητής ο ίδιος, μιλάει τέσσερις ώρες με το ρολόι, είπε για “αντιδημοκρατικά τερτίπια”, μαγείρεψε τις κουβέντες μου όπως τον σύφερνε κι έκλεισε επιτέλους με μια πρόταση: “Σας παρουσίασα τα πράγματα πιστά και μ’ όλες τους τις λεπτομέρειες. Καιρό δεν έχουμε για μακρηγορίες. Ο καθένας να μιλήσει από δέκα λεπτά”. Ψηφοφορία: δεκτόν. Παραχώρησα το δεκάλεφτό μου, τι να το κάνω; Δευτερολογεί εκείνος, άλλες τρεις ώρες, για να μας βρει ντε και καλά η μέρα, να μη μου μένει καιρός ν’ απολογηθώ. Ως κι επισκόπηση της παγκόσμιας κατάστασης έβαλε μέσα. Όλοι οι άλλοι μέναν σαν απολιθωμένοι. Μήτε ένας δεν έκανε να πει: “Για σταθείτε, τούτος εδώ ακόμα δε μίλησε, πώς τον δικάζουμε έτσι στη ζούλα;”. Κι αφού δε βρέθηκε μήτε ένας, τι να κάνω εγώ, μόνο να τρώγω τον καιρό τους; Σηκώθηκα κι έφυγα.»

(Stratis Tsirkas, *Cités à la dérive*, Athènes, Kedros, t.1, « Le cercle », 2013 [1961], p. 74-75)

[Un soir, il convoqua une réunion. Rapporteur, lui-même ; il parla quatre heures d’horloge. Il dénonça des « manœuvres anti-démocratiques », arrangea mes propos dans le sens qui lui convenait et, pour terminer, conclut sur une proposition : « Je vous ai présenté les choses fidèlement et en détail. Nous n’avons pas de temps à consacrer aux bavardages, chacun aura la parole dix minutes. ». Mise au vote : approuvé. Je renonçai à mes dix minutes. En faire quoi ? Il reprit la parole trois heures durant pour que la nuit s’écoulât sans que j’eusse eu le temps de me justifier. Il donna même dans son discours un aperçu de la situation internationale. Tous les autres restaient passifs. Pas un n’eut l’idée de dire : « Un instant, le camarade n’a pas encore parlé, comment le condamner ainsi, à la sauvette ? » Et puisque personne ne se crut obligé d’intervenir, qu’aurais-je pu faire, moi, sinon leur faire perdre leur temps ? J’étais parti. (trad. C. Lerouvre, C. Protopaki)]

« L’expérience mienne d’une fin de vie se nourrit de ce vœu le plus profond de faire de l’acte de mourir un acte de vie. »

Paul Ricœur, *La Critique de la conviction*, Paris, Calmann-Levy, 1995, p. 236

« Si l’on veut rencontrer la vraie Grèce dans un livre grec, découvrir un pays sans fard ni masque, affronter aussi le royaume mystérieux que tout écrivain porte en lui-même mais que bien peu ont le courage de nous livrer tel quel, alors il faut lire trois auteurs : Vassilis Vassilikos [...], Mario Hakkas, mort prématurément à 42 ans en laissant une œuvre inachevée — non traduite encore en français — mais absolument remarquable ; enfin [Kostas Tachtsis]. »

Jacques Lacarrière, préface au *Troisième Anneau* de K. Tachtsis (Paris, Gallimard, « Folio », 1981)

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

La transcription du grec suit la norme ISO 843 (1997) de la Bibliothèque nationale de France. Nous avons toutefois dérogé à ces règles sur quelques points : pour les noms propres de personnalités connues (Papandréou) ; nous avons maintenu le H- au lieu du Ch- à l'initiale pour certains noms propres (Hakkas, Hatzis) ; nous avons gardé la graphie -mb- au lieu de -mp- (Skarimbass) pour rendre la combinaison -μπ-.

Les traductions proposées, sauf indication contraire, sont de l'auteur du présent travail.

Les titres de nouvelles, de poèmes ou de pièces de théâtre, ceux des recueils de Marios Hakkas sont donnés en français. Le lecteur voudra bien se reporter à l'index pour avoir, de façon systématique, les titres en grec.

INTRODUCTION

LES ANNÉES 2000 : UN NOUVEAU REGARD SUR LA LITTÉRATURE GRECQUE D'APRÈS-GUERRE

Depuis près d'une vingtaine d'années, l'anthropologie¹ semble avoir ouvert une voie prometteuse, avec des conséquences majeures sur l'approche de la littérature en prose d'après-guerre en Grèce. Elle se donne entre autres pour mission de montrer de quelle manière ce pays, après l'épopée de la Résistance et la guerre civile, s'est construit sur les bases d'une mémoire manipulée et instrumentalisée aussi bien dans le camp des vainqueurs que dans celui des vaincus. C'est sur le non-dit et sur une forme de silence que se rebâtit la Grèce après la défaite des communistes grecs à la bataille des monts Grammos et Vitsi en 1949. Ce constat offre du même coup des perspectives nouvelles pour comprendre la littérature grecque d'après-guerre.

Une mémoire manipulée

C'est la blessure ouverte au moment de la guerre civile qui détermine l'existence d'une mémoire complexe, disparate et même polémique. Polymeris Voglis parle, dans un article paru en 2008², d'une « mémoire divisée »³. Il y a eu, de part et d'autre, mais notablement du côté du parti communiste, vaincu, une volonté d'effacer, pour des raisons tant idéologiques que stratégiques, le souvenir de la lutte fratricide des Grecs entre eux. « La gauche, écrit l'universitaire grec, a adopté comme mot d'ordre après la guerre civile l'«oubli» de cette dernière, en considérant que c'était un présupposé nécessaire pour surmonter la discrimination et la répression, mais aussi pour fonder la démocratie ». La Résistance apparaît, à l'inverse, comme un élément « unificateur et de légitimation »⁴. S'agissant de la droite (du parti des vainqueurs, autrement dit), elle rumine en quelque sorte les massacres perpétrés par la gauche bien plus qu'elle ne célèbre ses propres actions héroïques. La mémoire individuelle et la

¹ On peut se référer à l'ouvrage collectif de Riki Van Boeschoten, *Mémoires et oubli de la guerre civile grecque*, Thessalonique, Epikentro, 2008, 448 p. (en grec). Venetia Apostolidou, *Blessure et mémoire*, Athènes, Polis, 2009, 164 p. (en grec).

² Polymeris Voglis, « Les mémoires des années quarante comme objet d'analyse historique. Propositions méthodologiques », dans Riki Van Boeschoten *et al.* (dir.), *Mémoires et oubli de la guerre civile grecque*, Thessalonique, Epikentro, 2008, p. 61-80 (en grec).

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

mémoire collective quant à elles gardent très vivace le souvenir de la guerre civile¹. Il existe donc un véritable décalage entre la mémoire institutionnelle, celle promue par le Parti ou même le parti des vainqueurs, et le souvenir qu'en gardent les individus et la collectivité en général.

Chaque camp a dès lors sa mémoire et son cadre interprétatif² *officiel* : la mémoire des nationalistes n'est bien sûr pas la même que celle des communistes. Pour les premiers, le « cadre interprétatif est constitué des crimes communistes, du terrorisme de l'OPLA [milice communiste], du pillage, de la rafle d'enfants (*παιδομάζωμα*), de l'enrôlement » ; pour les seconds, il s'agit « de l'héroïsme de la résistance de l'EAM [« Front national de libération » communiste], de la trahison des Bataillons de Sécurité, des voies de fait des bandes liées à la Terreur blanche, de Makronisos, des persécutions politiques et de l'exil dans les pays de l'Est »³. Au sein même de la gauche, la mémoire des exilés n'est pas la même que celle de ceux qui sont restés sur le territoire grec. Après la défaite, le parti communiste est contraint de s'expatrier hors de Grèce avec, à sa tête, le très stalinien Nikos Zachariadis (1903-1973). Condamnés à la clandestinité sur le sol national, les communistes se partagent entre les partisans d'une ligne dure (celle de Zachariadis) et ceux d'une ligne critique (représentés dans l'EDA). « Les réfugiés politiques [dans les pays d'Europe de l'Est] constituent une communauté de mémoire qui s'est organisée de manière précoce. Ceux qui ont survécu à l'ouragan de la guerre civile et sont restés en Grèce ont été séparés en vainqueurs et en vaincus et forment donc deux communautés de mémoire. On comprend bien qu'aucune communauté de mémoire n'échappe aux failles et que des différences existent : par exemple ceux qui sont en dissidence par rapport au Parti n'appartiennent pas de la même façon à la communauté de mémoire des vaincus »⁴. Enfin, on peut mettre en évidence l'existence d'autres formes de mémoires, au sein même de la gauche : ceux qui ont servi sous les armes pendant la guerre civile et ceux qui ont été emprisonnés n'ont pas le même cadre interprétatif. La situation politique en Grèce à partir de la Seconde Guerre mondiale ne fait qu'accentuer

¹ *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ V. Apostolidou, *op. cit.*, p. 133.

l'opposition entre les mémoires et « la fissure qui s'ouvre dans la société grecque pendant les années quarante se perpétue dans les décennies qui suivent jusqu'en 1974 au moins »¹.

Dès lors, il n'est pas jusqu'à l'expression qui ne soit déterminée par les instances de la mémoire institutionnelle du côté des vainqueurs ou des vaincus. Notamment chez ces derniers puisque nombre d'écrivains de l'après-guerre, restés ou non en Grèce, sont de gauche. Si la décennie qui suit la guerre civile n'a guère été propice à l'émergence d'une mémoire de celle-ci — à droite comme à gauche — en raison notamment, s'agissant de la gauche, « de la dispersion dans les prisons et en exil »², dans les années soixante, le Parti sait en revanche tirer profit de la situation : parler de l'Occupation, de la collaboration et bien sûr de la Résistance évite de parler du traumatisme de la guerre civile et de la défaite. Le parti communiste pousse même chacun de ses membres à écrire ses expériences personnelles de la captivité ou de la Résistance. Citant les archives de l'EDA, Polymeris Voglis écrit :

Les détenus politiques de la prison d'Égine dans les années 1961-1963, après une injonction du parti communiste, ont écrit une série de notices qui se référaient à leurs expériences personnelles pendant la décennie 1940 ou ont écrit des récits et des chroniques sur la Résistance, la guerre civile, leur vie en prison.³

La rédaction de ces *souvenirs*, sous la forme de fictions ou de témoignages, se fait dans un but d'édification, car elle reflète la mémoire collective d'une gauche se plaçant dans une position victimaire. Le genre de la chronique, comme le souligne Dimitris Raftopoulos (né en 1924), domine alors, de même que les mémoires ou l'autobiographie⁴. On assiste en réalité à un alignement des témoignages sur le discours politique. Ce dernier donne naissance à une

¹ P. Voglis, art. cité, p. 67.

² V. Apostolidou, *op. cit.*, p. 136.

³ P. Voglis, art. cité, p. 71.

⁴ Dimitris Raftopoulos, *Guerre civile et Littérature*, Athènes, Pataki, 2012, p. 15-17 (en grec). Voir aussi, sur ce point, Angela Kastrinaki, *La Littérature dans l'époque tumultueuse de la décennie 1940-1950*, Athènes, Polis, 2006, p. 296-298 (en grec). L'incarcération et la déportation (sur l'île de Makronisos, par exemple) donnent lieu à des témoignages ou chroniques, tous en grec, que recense Alexandros Argyriou (« La prose sur Makronisos et de quelques incidences », dans Stratis Bournazos, Tasos Sakellariopoulos (dir.), *Paysage historique et Mémoire historique. L'exemple de Makronisos*, Athènes, Filistor, 2000, p. 255-256) : Nikos Margaritis, *L'Histoire de Makronisos*, 1966 ; Giorgis Lambrinos, *Makronisos*, 1949 ; Filippas Geladopoulos, *Souvenirs de Makronisos*, 1974 ; Giorgis Pikros, *La Chronique de Makronisos*, 1975, 1981, etc. Il ajoute à ces chroniques des récits fictifs construits comme des témoignages dont les auteurs sont, par exemple, Menelaos Lountemis, Alexandros Kotzias, Andreas Frangias, etc.

véritable *culture politique* faisant du récit personnel le reflet d'une expérience collective et amenant les témoignages à dialoguer entre eux. En revanche, certains de ces écrits sont en contradiction avec les critères élaborés par la ligne officielle parce qu'ils sont « hérétiques, démythifient, sont antihéroïques »¹. Les comités de censure du parti communiste ne connaissent que le « critère politique »² et tout écart par rapport à la ligne définie vaut une mise à l'écart. Ce qui est vrai pour la chronique l'est aussi pour la nouvelle. C'est ainsi que Stratis Tsirkas (1911-1980), « cible (...) de l'orthodoxie marxiste pour sa trilogie [*Cités à la dérive*], après s'être lui-même puni, à l'époque des colonels, considéra qu'il était de son devoir de se réengager dans le réalisme socialiste »³. La longue période d'au moins trente années qui succède à la guerre civile est donc celle d'une confiscation et d'une manipulation de la mémoire.

Une ère de la suspicion

Le conflit des mémoires et leur manipulation s'accompagnent d'une suspicion généralisée. Une véritable *paranoïa* s'installe en Grèce après la guerre civile. Derrière les apparences d'un régime démocratique, c'est un État répressif, violemment anti-communiste, qui se met en place. Pour les gouvernements et l'ensemble de l'appareil répressif, du côté des vainqueurs par conséquent, l'ennemi communiste est partout et avant tout à l'intérieur ; il convient donc de le pourchasser, de le rééduquer. C'est pourquoi « est réactivé le mécanisme d'une violence organisée qui ne s'intéresse non point tant à l'élimination physique qu'à l'élimination morale des opposants »⁴. En réalité, cette politique répressive trouve son origine dans la façon dont a été menée l'épuration dans les années qui ont suivi la retraite des Allemands en octobre 1944. À cette époque déjà, mais *a fortiori* pendant les années de la Terreur blanche (1945) et de la guerre civile (1946-1949), précise Pascal Neveu dans *L'Amertume et la pierre*, « l'épuration des collaborateurs était toujours ajournée, la plupart d'entre eux fut même intégrée aux autorités officielles, et c'est la Résistance qui se trouva pourchassée. Les partisans furent arrêtés, torturés, accusés (...) alors que les anciens collaborateurs, lorsqu'ils étaient

¹ D. Raftopoulos, *Guerre civile et Littérature*, op. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Giorgos Repousis, *Marios Hakkas. Approches de son œuvre en prose*, Athènes, Metaichmio, 2003, p. 24 (en grec).

condamnés, recevaient des sentences ridiculement légères »¹. On se rend donc bien compte que c'est tout un système de valeurs qui est ébranlé puisque, comme le résume Joëlle Dalègre de façon frappante, « la Grèce devient le seul pays d'Europe où, pendant près de trente ans, il faut cacher sa participation à la lutte antinazie ! »². L'héroïsme est persécuté, alors que la collaboration avec l'ennemi pendant la Seconde Guerre mondiale permet à ceux qui ont occupé des positions compromettantes pendant ce conflit d'accéder à des charges à tous les niveaux de la société. Dans l'appareil d'État se placent, durant toute l'après-guerre, d'anciens collaborateurs. « D'un côté, les combattants qui se sont distingués, des années passées au sein du système : les uns qui ont graduellement été intégrés et ont trouvé un accommodement pour survivre biologiquement ; les autres qui continuent à observer une position hypocrite et à circuler dans les franges du système, avec le souvenir d'un passé héroïque et la culpabilité du présent. De l'autre côté, la lie des exécutants qui s'est formée au fil du temps et en tout lieu »³. La société est minée par l'existence d'un système politique parallèle (*παρακράτος*) qui rend quiconque suspect soit pour les uns d'être un communiste, soit pour les autres d'être un « collaborateur » (*δωσίλογος*) ou un « mouchard » (*χαφιές*)⁴.

Mais ce n'est pas tout. Le parti communiste expatrié impose clairement une position très radicale. « La politique de la direction en exil de l'extrême-gauche, avec ses propres extrémistes et en rupture avec la réalité des choses, plaidait pour une forme d'absence de réconciliation dans le jeu politique »⁵. À l'intérieur du parti communiste lui-même on note donc la dureté des options choisies : Repousis explique que « la ligne inflexible du PC grec par rapport à la signature des “déclarations de repentir”, conduisait à une condamnation directe ou indirecte de tous ceux qui cédaient aux tortures. Ils passaient pour des irrécupérables, des traîtres ou simplement comme “indignes du Parti” et, par voie de conséquence, un nombre impressionnant d'individus situés à gauche ont été condamnés à un

¹ Pascal Neveu, *L'Amertume et la Pierre. Poètes au camp de Makronissos (1947-1951)*, Paris, Ypsilon, « Contre-attaque », 2013, p. 246-247.

² Joëlle Dalègre, *La Grèce depuis 1940*, Paris, L'Harmattan, « Études grecques », 2006, p. 116. Voir aussi Mark Mazower, *Dans la Grèce d'Hitler (1941-1944)*, trad. C. Orfanos, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 2002, p. 398-402.

³ G. Repousis, *Approches ...*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁴ Voir P. Neveu, *op. cit.*, p. 265.

⁵ *La prose d'après-guerre. Depuis la guerre de 1940 jusqu'à la dictature de 1967*, Alexandros Argyriou et al. (dir.), préf. Al. Argyriou, Athènes, Sokolis, 1988, t. 1, p. 122 (en grec).

isolement politique »¹. On le constate dans certaines des nouvelles de Marios Hakkas dont « Les fourmis rouges » ou « Les autres ». Dans ce dernier récit, un nouveau prisonnier, Moutafis, dont les idées ne sont pas adaptées à la ligne politique de la chambrée, est contraint de demander un transfèrement sous la pression de ses camarades. Au sein même de la prison un système se crée qui n'a rien à envier à celui de l'ennemi : qui est l'ennemi d'ailleurs ? Est-ce l'ennemi de classe qui vous a mis en prison ou bien est-ce l'un de vos camarades ?

Quant au parti du vainqueur, il a une mainmise sur le discours qui culminera au moment de la dictature des colonels, de 1967 à 1974. La ligne anticomuniste qui est celle du pouvoir pendant de longues années amène ce dernier à imposer les camps (Makronisos, Giaros, Agios Efstratios, etc.)² à ses adversaires soupçonnés de communisme, une « déclaration de repentir » (*δήλωση μετάνοιας*) humiliante et dégradante, seul moyen de recouvrer la liberté. Parmi les victimes de la répression et de la déportation, on trouve des écrivains et poètes grecs comme Giannis Ritsos (1909-1990), Titos Patrikios (né en 1928), Menelaos Lountemis (1912-1977) et beaucoup d'autres. Pourtant, le pouvoir de la classe dirigeante s'exerce bien au-delà puisqu'il s'étend non seulement à la langue³, comme on le verra au cours de l'analyse qui va suivre, mais aussi à la culture. Il impose une censure d'autant plus tatillonne qu'elle repère tout signe ayant un quelconque rapport avec le communisme et il exige la limpidité des titres ou la clarté du discours⁴. Dès lors, comme il a été démontré par plusieurs études, les écrivains se voient imposer le silence. Les seules possibilités d'expression passent soit par la valorisation du geste, soit par des moyens plus détournés comme la parodie⁵.

L'écrivain grec est ainsi doublement visé : d'une part, par la ligne et la politique anticomunistes de la classe dirigeante ; d'autre part, par celle du parti communiste et le

¹ G. Repousis, *Marios Hakkas, Approches...*, *op. cit.*, p. 23-24.

² *Ibid.*, p. 23.

³ Voir l'article de Maria Tsoutsoura, « L'impact de la dictature des colonels (1967-1974) sur la langue grecque », dans Jean Bessières, Judit Maar (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 7, 2007, p. 273-287. Voir aussi Karen Van Dyck, *Kassandra and the Censors: Greek Poetry since 1967*, Ithaca/ Londres, Cornell University Press, 1998, p. 14-15.

⁴ K. Van Dyck, *op. cit.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 21-56. Dimitris Papanikolaou, « L'art du geste. Une relecture des *Dix-huit textes* », *Nea Estia*, 1743, mars 2002, p.444-460 (en grec).

contrôle de celui-ci sur la culture¹. Même dans les années soixante, l'atmosphère reste pesante en dépit de la présence momentanée, à la tête de l'État, d'une classe politique de centre-gauche (Georges Papandréou (1888-1968) est Premier ministre à deux reprises de 1963 à 1965). Les écrivains demeurent au cœur d'un conflit qui dure et mine la société grecque depuis le début des années quarante.

Il semble que, si l'on veut parler de l'œuvre de Marios Hakkas, c'est sur ces bases qu'il convient de le faire. Il n'est pas utile d'insister sur le conflit avec le pouvoir en place. Les multiples incarcérations de l'écrivain témoignent de son opposition avec ce dernier. Ce qui témoigne d'un engagement, c'est aussi la contribution de l'auteur à l'élaboration des *Nouveaux Textes 2*, publiés pour lutter, après un long silence des écrivains, contre la dictature. S'agissant des conflits de Marios Hakkas avec l'orthodoxie communiste, les choses sont moins tangibles. L'élément le plus convaincant, c'est une forme de débat à distance, au sens le plus tragique du terme, qui a eu lieu dans les pages de la revue *Panderma*, parue sous le manteau et dont seuls six numéros ont été livrés entre 1972 et 1973. Jusqu'à ce jour, les critiques ne se sont pas intéressés à ce débat pourtant éclairant tant sur les rapports de Marios Hakkas avec la gauche que sur les tensions divisant cette dernière, même pendant la dictature. Cela commence par un entretien de l'écrivain avec Dimitris Iatropoulos (né en 1945)², entretien accordé peu avant sa mort et au début duquel l'écrivain rappelle de quoi il souhaite parler : « de l'engagement, déclare-t-il, de la “dédogmatisation”, de la contestation » (*για την στράτευση, την αποδογματοποίηση, την αμφισβήτηση*). Il ajoute la « critique » et le « théâtre », mais ce qui importe ici, c'est que, en montrant son opposition à tout type de connivence de la politique et de la littérature, Marios Hakkas se place d'emblée dans un débat à peine feutré avec la gauche. La réaction du reste ne se fait pas attendre. Thanasis Anthimos adresse à l'éditeur de la revue *Panderma*, Leonidas Christakis, une lettre³ où il conteste, point par point, six mois après la mort de l'écrivain, les positions de ce dernier. Il ramène l'argumentation de Marios Hakkas à la réaction d'un homme amer, qu'il a connu de près, et soutient que « tous, nous sommes quelque part engagés. Chacun d'entre nous démythifie ce qui lui convient.

¹ Voir à ce sujet les explications de Kostas Kouloufakos dans « “Le douloureux passage à la politisation” : Al. Argyriou, Al. Kotzias, K. Kouloufakos débattent du tournant de la prose grecque après la guerre », *Diavazo*, 5-6, nov. 1976-févr. 1977, p. 72.

² Dimitrios Iatropoulos, « L'entretien avec Marios Hakkas », *Panderma*, 1, nov. 1972 (en grec).

³ Thanasis Anthimos, « Le chaos, c'est l'espace naturel de l'artiste », *Panderma*, 2 (en grec).

Chacun d'entre nous conteste ce qui ne lui convient pas. Chacun d'entre nous par conséquent finit par dogmatiser » (όλοι είμαστε κάπου στρατευμένοι. Ο καθένας μας απομυθοποιεί ότι [sic] τον συμφέρει. Ο καθένας μας αμφισβητεί ότι [sic] δεν τον συμφέρει. Ο καθένας μας επομένως, τελικά, δογματίζει). Les mots, pleins d'ironie, visent, on le sent, à discréditer la position de Marios Hakkas en la banalisant. Enfin, Thomas Gorpas (1935-2003) répond, à son tour, à Thanasis Anthimos, dans les pages de *Panderma*¹. Sans cacher un certain nombre de désaccords avec l'écrivain décédé presque un an auparavant — il insinue que ce dernier a écrit pour obtenir le prix « Ford », décrié par le Parti parce que signe d'une compromission —, voici ce qu'il écrit à son sujet :

Il a été la victime de la pauvre gauche colérique, pendant des années et des années, et lorsqu'il s'est réveillé (ou quand nous l'avons réveillé, quelques-uns d'entre ses amis), il s'est dépêché de se venger de cette gauche, tantôt avec une certaine « honnêteté », tantôt avec désinvolture, et parfois avec sans-gêne, et comme individu lambda, et comme écrivain (...) [Il est] mort la dernière année de sa maladie loin des gens que, c'est incontestable, il a aimés et qui l'ont aimé, ce qui a contribué à faire de lui, après sa mort, une autre fois la victime de la « nouvelle gauche », celle qui n'est rien d'autre que les débris de l'ancienne gauche avec des éclaboussures de la vieille droite, extrême ou progressiste et du centre, à la fois de gauche et de droite. »²

Le ton de Gorpas est incisif et laisse entrevoir de quelle manière Marios Hakkas a été marginalisé par ses propres camarades du fait de l'intransigeance d'un parti devenu monstrueux et impitoyable avec ceux qui ne suivaient pas sa ligne — et dont Thanasis Anthimos paraît être un représentant. À en croire le propos de ce dernier, l'écrivain semble s'être retrouvé isolé pour ses prises de positions et ce, en particulier, dans les dernières années de sa vie.

¹ Thomas Gorpas, « Hakkas : victime même après sa mort – Suite », *Panderma*, 5-6, mai 1973 (en grec).

² *Ibid.* : « Υπήρξε θύμα της κακομοίρας και χολερικής αριστεράς για χρόνια και χρόνια κι όταν ξύπνησε (ή τον ξυπνήσαμε, μερικοί φίλοι του) βιάστηκε να εκδικηθεί αυτή την αριστερά μ' ένα τρόπο που άλλοτε ήταν "αγαθός", κι άλλοτε ζαμανφουτίστικος, και κάποτε ανεπίτρεπτος, και σαν άνθρωπος και σαν συγγραφέας (...) Πέθ[ανε] τον τελευταίο χρόνο της αρρώστιας, μακριά απ' τους ανθρώπους που, έτσι κι αλλιώς αγάπησε και τον αγαπήσανε, πράγμα που βοήθησε να γίνει, μετά θάνατον, άλλη μια φορά θύμα της "νέας αριστεράς", που δεν είναι άλλη απ' τα απομεινάρια της παλιάς συν κάτι αποπλύματα της παλαιάς δεξιάς, άκρας και προοδευτικής και του κέντρου, αριστερού και δεξιού...».

Rappeler les principaux épisodes de la vie de Marios Hakkas doit désormais permettre de mieux appréhender la manière dont l'œuvre de l'écrivain s'est constituée en l'espace de quelques années dans l'opposition et la contestation.

MARIOS HAKKAS : LES VICISSITUDES D'UNE VIE D'ENGAGEMENT ET DE RÉVOLTE

Pour introduire le récit de la vie Marios Hakkas, il n'est pas inintéressant de citer quelques lignes écrites par Thanasis Kostavaras (1927-2007), écrivain et poète, proche de ce dernier :

Marios Hakkas — et l'on ne parle pas uniquement de l'écrivain — a été un cas singulier. Son apparition tout autant que son évolution et sa maturité ont constitué à tout point de vue une surprise. Et c'est cela qui caractérise plus que tout autre chose la singularité de l'écrivain ou plutôt son unicité. Dès le départ, il décrit déjà une trajectoire qui échappe non seulement à toute prévision, s'agissant de sa décision d'écrire, mais encore à toute parenté. La façon de traiter ses sujets d'ailleurs, l'immédiateté de leur transposition dans le texte, la transparence de l'oralité, pourrait-on dire, constituent une autre preuve de sa particularité, cette dernière lui apportant sans conteste la consécration.¹

Ce point de vue sur Marios Hakkas fait de celui-ci un écrivain à la fois consacré et singulier, voire marginal, un auteur aussi bien reconnu, dont les œuvres complètes sont régulièrement rééditées, que marginalisé par une forme de silence ou, du moins, de relativisation comme le montre le débat de *Panderma* dont il a été question plus haut. Avant d'entrer plus avant dans l'étude de ses nouvelles, il est indispensable de retracer à grands traits quelle a été la vie de l'auteur. Cela permettra peut-être de comprendre la « trajectoire » (τροχιά) originale dont parle Kostavaras.

Né en 1931 à Makrakomi, en Phthiotide (non loin de la Phocide), Efthymios-Marios Hakkas (pour citer son prénom complet : Marios est le prénom préféré qu'utilise le père de l'auteur) est le deuxième fils de Georgos Hakkas, chauffeur de profession, et de Stavroula Hakka, née Karatsali. Spyros est le frère aîné de Marios et Thanasis, le cadet, meurt d'une « maladie intestinale » (εντερικά) sous l'Occupation, à l'âge de trois ans². Pour des raisons économiques et politiques liées aux difficultés de l'époque, comme le précise

¹ Thanasis Kostavaras, « Marios Hakkas : un cas singulier de la prose grecque », *I lexi*, 16, juil.-août 1982, p. 428 (en grec).

² Marios Hakkas, *Œuvres complètes*, Athènes, Kedros, 1986 [1978], p. 399 (en grec).

Christina Papadimitriou¹, la famille quitte la région lorsque Marios n'a qu'un an pour s'établir pendant une année à Karditsa avant un retour à Makrokomi et une installation définitive, en 1935, dans la banlieue d'Athènes. Elle réside plus précisément à Kaisariani, au 49, rue de Smyrne, dans une maison de plain-pied construite hâtivement après l'installation des réfugiés d'Asie Mineure. Ce bâtiment, bâti sommairement en briques, possède deux chambres et une cuisine en sous-sol. Un chemin en terre le relie au cinéma *Nana* auquel Marios et ses frères se rendaient parfois. De nos jours, elle reste perdue au milieu des constructions modernes et apparaît dès lors comme la forme transitoire d'un habitat qui évoluera de la tente installée dans l'urgence dans les années vingt aux immeubles en béton imposés tant par l'accroissement considérable de la population que par le modernisme de la fin des années soixante. La ville se développe véritablement avec l'arrivée en nombre des Grecs chassés d'Asie Mineure. Connaissant un mode de vie très rudimentaire au départ, Kaisariani finira par connaître, pendant les décennies 1950 et surtout 1960, l'urbanisation et l'accès à un certain standing. La remarque a son importance dans la mesure où cette évolution rapide de la ville frappera négativement Marios Hakkas. Elle signifie en effet la fin inexorable d'un certain mode de vie fait de fraternité et de solidarité. L'écrivain gardera toute sa vie, et jusque dans son œuvre littéraire, un attachement tout particulier pour cette ville de la proche banlieue d'Athènes. Qui plus est, politiquement, Kaisariani est à gauche et comme destinée à devenir une rebelle. Elle cristallise une destinée héroïque, comme en témoigne la dernière nouvelle fermant l'ensemble des recueils de Marios Hakkas sur le destin tragique de la ville : « Champ de tirs de Kaisariani ». En fait, cette cité des faubourgs d'Athènes représente à elle seule, aux yeux de l'écrivain, tout à la fois et paradoxalement ce qu'il y a de plus haut dans l'humain (la sociabilité, le goût du sacrifice et de l'héroïsme) et la dégradation des valeurs qu'entraîne le consumérisme des années soixante.

L'enfance de Marios Hakkas correspond historiquement à la naissance des tensions entre droite et gauche, entre royalistes et venizélistes. On notera ainsi, pour la seule année 1935, en mars, un coup d'État manqué pour mettre Venizélos (1864-1936) au pouvoir. Après cet échec des venizélistes, Eleftherios Venizélos quitte la Grèce, mais le gouvernement conservateur de Panagis Tsaldaris est renversé en octobre par une intervention des militaires.

¹ Christina Papadimitriou, *Μάριος Χάκκας: η ζωή και το έργο του* [Marios Hakkas : sa vie et son œuvre] [en ligne], thèse de doctorat dirigée par E. Kapsomenos, université de Ioannina, 1999 (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/11222>, consulté le 25 août 2016).

Le général Kondylis prend les rênes du pouvoir. Enfin, en novembre, un référendum truqué est organisé et a pour résultat le retour du roi Georges II en Grèce. Dès janvier 1936, on assiste à une crise parlementaire avec des communistes qui peuvent se poser en arbitres tant les deux autres forces d'opposition (parti du peuple et des libéraux et parti monarchiste) sont quasiment à égalité en nombre de sièges. Le ministre de la Défense, le général Papagos (1883-1955), prévient le roi d'un risque de coup d'État. Georges II fait appel au général Métaxas (1871-1941) qui devient très vite Premier ministre. Le 4 août, la dictature est établie en Grèce moyennant la suppression, avec l'accord du roi, de pans entiers de la constitution. Il est vrai que Marios Hakkas n'est pas encore vraiment concerné par tous ces événements (il n'entame sa scolarité en primaire à l'école *Éclair* de Kaisariani qu'en 1937). Pourtant, déjà se met en place le décor politique tragique de l'après-guerre. Métaxas interdit le parti communiste et ne fait qu'accentuer une lutte que menait déjà Venizélos.

Lorsque la grande épopée d'octobre 1940 a lieu, Marios Hakkas n'a que neuf ans. Les événements tragiques et parfois héroïques qui suivent (l'occupation de la Grèce par les Allemands, les Italiens et les Bulgares, la famine, la Résistance...), il est encore trop jeune pour en être acteur, mais pas pour en être le témoin, comme on le constate à de multiples reprises dans certaines nouvelles, notamment « Coupable de culpabilité » qui est un véritable témoignage personnel sur la guerre. La famine, en particulier, est restée un souvenir vivace dans l'esprit de l'auteur, comme on le remarque à la lecture d'« Un *philhellène* ignoré » et de « Coupable de culpabilité », etc. Lorsqu'on s'achemine vers la fin de la guerre, le départ des Allemands (octobre 1944) correspond déjà aux prémices de la guerre civile avec l'arrivée des troupes anglaises et les événements de décembre 1944 (*Dekemvriana*) qui créent la véritable rupture entre les communistes, qui ont constitué le gros des troupes de la Résistance, et le gouvernement de Georges Papandréou. C'est durant cette période que Marios Hakkas entre au collège de Pangrati, dans la banlieue d'Athènes. Il choisit d'apprendre le français afin, explique Alexis Ziras, de pouvoir demander une bourse qui lui permette d'étudier en France¹. C'est aussi à cette époque que, dans le périmètre des quelques villes « rouges » que sont Kaisariani, Vyronas et Pangrati, il crée des liens avec des « organisations politiques de gauche »². Dès qu'il a pu, le futur écrivain s'est engagé dans la vie politique en revendiquant hautement les origines de cet engagement, comme il l'écrit dans « La communauté » : « on

¹ Alexis Ziras, « Marios Hakkas, vie et œuvre », *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 70.

² *Ibid.*

n'échappe pas facilement au communisme, surtout quand on commence sa vie dans le Kaisariani de l'Occupation et qu'on a cette terrible hargne contre les collabos »¹. Il s'implique déjà activement dans les activités associatives et, pendant l'année scolaire 1947-1948, crée avec deux de ses camarades, Dimitris Hatziarapoglou et Athanasios Tsekouras, un journal manuscrit intitulé *Notre classe*.

Ces années de lycée correspondent très exactement à la fin de l'Occupation et à la durée de la guerre civile (1946-1949). Sur le plan politique et social, la période est déterminante, comme on l'a vu, d'un point de vue historique, mais aussi pour l'évolution de la vie culturelle en Grèce. Elle conditionnera tout autant l'existence de Marios Hakkas. En effet, la guerre civile grecque a pour enjeu le rôle des communistes en Grèce. Avec le mouvement de résistance EAM, le parti communiste, le KKE, a acquis un prestige et un poids qu'il n'avait jamais eus jusque-là. Aux yeux du pouvoir, l'EAM « devient peu à peu, en 1945, une organisation strictement communiste et peut donc disparaître en 1947 au profit du seul KKE ». Le Parti poursuit une politique de respectabilité, mais les tensions géopolitiques entre les États-Unis et l'URSS entraînent finalement en 1946 une confrontation qui, dès le départ, s'engage mal pour le parti communiste qui n'a pas l'appui de Staline². De fait, au bout de trois années, l'Armée démocratique finit par être vaincue aux monts Vitsi et Grammos.

Lorsque s'ouvre la décennie 1950, la période héroïque, celle qui va de l'épopée de 1940 à la Résistance, s'est terminée tragiquement par la défaite communiste face aux troupes nationalistes en 1949. C'est alors que Marios Hakkas entame véritablement sa vie d'adulte. Sa jeunesse sera marquée, comme toute la décennie, par les conséquences d'une défaite dont on verra que les blessures resteront ouvertes bien au-delà des années cinquante. Alors qu'il marque son engagement, dès la sortie du lycée, en allant aider les prisonniers politiques comme « Samaritain » à Giaros — il poursuit en effet des études à l'école des Samaritains de la Croix-Rouge —, la Grèce connaît une époque sombre de persécutions systématiques contre les communistes restés sur le territoire. En octobre 1949, est votée la résolution 73 (« Mesures pour la rééducation nationale ») et l'île de Makronisos devient officiellement un lieu de

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 343 : «δε γλιτώνεις εύκολα από τον κοινωνισμό όταν μάλιστα αρχίζεις τη ζωή σου από την Κιςσαριανή της Κατοχής κι έχεις αυτή την τρομερή μανία εναντίον του δοσιλογισμού.»

² Sur tous ces points, voir J. Dalègre, *op. cit.*, p. 76-91.

déportation pour les prisonniers politiques¹. En décembre 1950, Nikos Belogiannis (1915-1952) qui était envoyé par le parti communiste grec en exil pour organiser un parti clandestin en Grèce, est arrêté. Dès lors, le sort de Marios Hakkas est lié à ses positions politiques. En 1951, le futur écrivain passe des examens pour entrer dans la compagnie des télécommunications grecque (OTE), mais, malgré sa réussite, il est refusé en raison de ses opinions politiques (*λόγω κοινωνικών φρονημάτων*)². Cela ne l'empêche pas de passer l'année suivante avec succès des épreuves lui permettant d'entrer à l'université des sciences sociales et politiques Panteion, située à Kallithea. En raison de difficultés économiques, il est obligé d'abandonner ses études au bout de deux ans. C'est au début des années cinquante qu'il s'engage pleinement dans la vie politique, mais aussi dans la vie associative.

Le parti communiste étant interdit en Grèce — le comité central du parti s'est exilé à Bucarest avec, comme secrétaire général, Nikos Zachariadis —, c'est en quelque sorte une vitrine du PC qui est créée sur le sol hellénique avec l'EDA (« Gauche démocratique unie », *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά*) en août 1951. Ce parti a pour ambition de rassembler la gauche en intégrant les communistes désormais hors-la-loi. À côté du parti communiste clandestin, que Belogiannis a pour charge de réorganiser à partir de juin 1950 et avant son arrestation en décembre 1950, un parti légal rassembleur permet à la gauche de rester relativement présente sur le plan politique. On notera simplement que les tensions entre l'EDA et le parti communiste sont vives dès le départ. Alors que le parti situé à gauche et fondé juste avant l'EDA en février 1950 (« Alerte démocratique », *Δημοκρατικός συναγερμός*) avait un programme proposant l'amnistie et la suppression de la déportation politique ou la réintégration de ceux qui avaient été écartés de la fonction publique pour des raisons politiques, le KKE en exil rejette ce programme qui ne tient pas assez compte, à ses yeux, de ses options politiques. Plus tard encore les relations entre l'EDA et le KKE s'enveniment rapidement. Dès novembre 1951 apparaît un contentieux entre les communistes et l'EDA

¹ P. Neveu, *op. cit.*, p. 262.

² J. Dalègre précise : « À côté [des] mesures judiciaires, la contrainte la plus forte est la déclaration de loyauté. Ce certificat qui atteste des pensées *nationales* du candidat devient indispensable à toute vie normale : celui qui ne l'a pas ne peut travailler dans les services publics (1948), ni dans la marine marchande (1953), ni dans les Transports Publics (1954), il ne peut travailler ni à la DEI (Électricité), ni à l'OTE (Téléphone) (...) Il ne peut obtenir de permis de conduire (1950) ou de permis de chasse, ni entrer à l'Université (1951) ou dans une École d'ingénieur (1954). » (*op. cit.*, p. 117).

après ce qu'on appelle l'affaire des « télégrammes » (impliquant Belogiannis) et l'annulation de l'élection de certains communistes.

C'est dans ce contexte que, au début des années cinquante, Marios Hakkas s'engage en politique tout autant (et les deux vont de pair) que dans les associations culturelles de Kaisariani. Après être entré, dès 1951, en relation avec des groupements politiques de gauche de cette ville et de Vyronas, il devient membre de l'EDA en 1952. Et c'est à cette époque justement que la vie culturelle prend un essor à Kaisariani. Il convient bien sûr de préciser que fonder une association de gauche dans cette ville n'était pas une mince affaire dans le contexte de l'époque. Comme l'écrit Christoforos Bezonis, dans un livre consacré à Kaisariani : « Les menaces inimaginables, les pressions et même les passages à tabac ou les arrestations rendaient difficile la formation d'une association. Un jour nous faisons le plein [dans l'association], le lendemain nous n'étions plus que dix »¹. En septembre-octobre 1951 pourtant, avec Giannis Kakoulidis, un ami qui lui fera connaître sa future femme, Marika (1924-2007)², Marios Hakkas fonde, dans sa première version, la première association culturelle de Kaisariani, la FEN, l'« Union progressiste des jeunes » (*ΦΕΝ: Φιλοπροοδευτική Ένωση Νέων*). Il fera pleinement partie du conseil administratif de cette association comprenant les membres suivants : Alexis Hatzifotiadis (président), Giorgos Floros (vice-président), Lazaros Kouzinopoulos (secrétaire) et Marios Hakkas (trésorier)³. Ce dernier jouera désormais un rôle de premier plan et le souvenir qui restera de lui pour les Kaisarianiotes restera vivace. À la question qu'il posait lui-même sur l'origine de « l'affection des “ouvriers” (*εργάτες*) pour Marios Hakkas », le frère de l'auteur, Spyros Hakkas, décédé depuis, n'hésitait pas à nous répondre, en novembre 2013, que cela n'avait rien à voir avec sa

¹ Cité dans *Diavazo*, 516, *op. cit.*, p. 98.

² On notera l'existence du témoignage suivant de la compagne de l'épouse de Marios Hakkas sur sa rencontre avec ce dernier et, surtout, sur sa personnalité : « Nous nous sommes rencontrés sur les hauteurs de Kaisariani pour la première fois à l'automne 1951 avec un ami commun, Giannis Kakoulidis, un Kaisarianiote, alors qu'ils essayaient tous les deux de créer une association culturelle, la première dans l'histoire de Kaisariani. Riant, d'humeur joyeuse, actif, avec des tas de belles idées, s'intéressant non seulement à l'association, mais aussi aux gens dont il connaissait les problèmes. C'est comme cela que nous avons fait connaissance. Je me souviens de lui comme si c'était aujourd'hui. Portant un manteau usé, grand, maigre, un peu voûté du fait de sa taille et de sa maigreur, mais infatigable et inépuisable pour tout ce qui touchait à ses centres d'intérêt et avait un rapport avec l'humain. » (*Diavazo*, 297, oct. 1992, p. 22).

³ Thanasis Korakakis, « Fragments d'histoire en rapport avec Hakkas » (*Κομμάτια ιστορίας σχετικά με τον Χάκκα*), *Diavazo*, 516, *op. cit.*, p. 102 : éléments confirmés par Lazaros Kouzinopoulos lui-même.

place ou son implication à l'EDA, mais avec le rôle qu'il avait joué dans la FEN lorsqu'il faisait, avec son projecteur, le tour de Kaisariani¹.

L'association se situe à gauche et est « contrôlée au départ par l'équipe du Parti »². Soumise aux pressions de toutes sortes, menaces politiques, arrestations, elle ne vit que deux ans : elle est dissoute sous des pressions policières³. Elle aura néanmoins eu le temps d'organiser des manifestations culturelles comme celle du 1^{er} avril 1952. Voici le témoignage de Lazaros Kouzinopoulos :

C'était la première manifestation culturelle dans l'histoire de Kaisariani. Nous avons choisi un thème qui puisse faire impression et attirer du monde. Nous avons comme sujet Dionysios Solomos qui était le poète national de la Grèce. Nous devions avoir un conférencier et nous avons trouvé une journaliste, fille d'institutrice, qui s'appelait Lela Tasou. Deux ou trois membres du conseil administratif s'occupaient du théâtre, en amateurs, mais par la suite ils devaient le faire en professionnels. Deux jeunes filles qui articulaient et lisaient bien récitaient des poèmes de Solomos — elles étaient membres de l'association — (...) Tasos Nifakos, Thanos Grammenos et Theodoros Boedof récitaient eux aussi.

Et la description de l'organisation du spectacle autour de Solomos se poursuit avec l'évocation d'un chœur chantant des poèmes du poète mis en musique par Lazaros Kouzinopoulos lui-même. Voici ce que ce dernier raconte ensuite :

Ce qui est tragique c'est que, alors que nous avons commencé à entrer dans la salle du cinéma où devait avoir lieu la manifestation, nous lisions les journaux du matin avec, inscrite en grands caractères, sous la lumière des projecteurs, l'annonce de l'exécution de Belogiannis. À cette nouvelle, nous avons été bouleversés. Certains voulaient annuler la manifestation, mais nous étions obligés de poursuivre. Nous avons donc continué. Et pendant la durée de la manifestation, tout devait se rapporter à des exécutions. Il y avait un poème de Solomos [« La mère folle ou Le cimetière » (*«Η τρελλή μάνα ή Το κοιμητήριον»*)] qui disait « Pourquoi secouez-vous de la terre sur eux ? » (*Γιατί τινάζετε πάνω τους χώματα;*). Dès que nous l'avons

¹ Lazaros Kouzinopoulos témoigne à ce sujet : « Avec l'argent que nous avions à la FEN, nous avons acquis un petit projecteur. Marios, avec un ou deux amis de la FEN, le soir, prenait le projecteur, parcourait les quartiers de Kaisariani et se rendait sur les terrains situés entre les maisons. Ils suspendaient sur le mur d'une maison une toile et ils réalisaient leur projection. Lorsque c'était l'heure, tout le monde arrivait avec des chaises, des tabourets. »

² A. Ziras, « Marios Hakkas, vie et œuvre », art. cité, p.70.

³ T. Korakakis, art. cité, p. 98 : fondé en 1953, le « Centre de la jeunesse et de la culture », situé à gauche, est lui aussi interdit par le préfet parce qu'il « s'est écarté de son but culturel et récréatif ».

entendu, nos pensées sont allées à tous les morts de ce jour-là, à ces jeunes gens qui étaient partis. Le poème nous ramenait au présent.

Lazaros Kouzinopoulos évoque ensuite un poème de Giorgos Drosinis, « L'hymne des ancêtres » (« *Ο Ύμνος των προγόνων* ») qui produit le même sentiment chez les auditeurs. Et il poursuit :

Alors même que nous endurions nos souffrances, nous ne pouvions pas ne serait-ce que sourire parce qu'il y avait là, présents, les agents de la police et de la sécurité. Ils nous regardaient pour voir ce qu'exprimait notre visage. Lorsque la manifestation s'est achevée, nous sommes retournés chez nous et nous avons pleuré.

Ce témoignage est éclairant à plus d'un titre. Il donne à voir le fonctionnement d'une association, la FEN ; en dépit du manque de moyens et des dangers, elle parvient, par la seule ténacité de ses membres, à créer une vie culturelle à Kaisariani, juste après la guerre civile. Ce qui est frappant, c'est tout à la fois l'enthousiasme des organisateurs de cette manifestation de haute volée et la pression politique qui est exercée sur les corps et les esprits. Cet épisode témoigne aussi de l'esprit d'équipe, de la solidarité et du sens de la collectivité qui resteront l'un des motifs essentiels de la prose hakkienne. On en tiendra pour preuve le titre même du dernier recueil de nouvelles et celui de la première d'entre elles : « La communauté ». Dans les derniers instants de sa vie, Marios Hakkas aspire à refonder cette société d'amis qui lui est vitale :

Et moi, je monterai en haletant sur la crête [au-dessus de Kaisariani] pour contempler mes amis encore là et voir combien d'entre eux ont le courage de fonder avec moi une communauté au fonctionnement original.¹

Si, au début des années cinquante, Marios Hakkas s'investit, on le voit, dans des activités culturelles et politiques, il lit beaucoup et découvre aussi un certain nombre d'écrivains qui le marqueront, parfois considérablement. Outre Giannis Ritsos ou Henry Miller (1891-1980), il voue une véritable admiration à Giannis Skarimbis (1893-1984). Cet écrivain appartient à la génération des années trente, mais est encore actif après la guerre. La simple lecture de la revue appelée *Epitheorisi technis* [*Revue d'art*]² permet du reste de se

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 319 : « *Κι εγώ θ' ανεβώ λαχανιάζοντας στη ράχη ν' αγναντέψω για φίλους, ποιοι στέκουν ακόμα, πόσοι έχουν κουράγιο να στήσουμε ένα ιδιόρρυθμο κοινόβιο.* »

² Cette revue sera désignée désormais par la traduction que nous proposons de son titre (*Revue d'art*).

faire une idée de la présence de cet écrivain dans l’imaginaire des lecteurs de cette revue mensuelle. De janvier 1965 à février 1967, ce ne sont pas moins de quatre nouvelles de Skarimbas qui sont publiées dans les pages du périodique et l’on peut ajouter un article de Panagiotis Mastrodimitris intitulé « Giannis Skarimbas : les dessous cachés d’un silence » (*«Γιάννης Σκαρίμπας: τα παραλειπόμενα μιας σιωπής»*). Spyros Hakkas a pu témoigner d’un épisode révélateur du goût de Marios Hakkas pour l’écrivain de Halkis. En effet, le premier a cherché à rencontrer le second lors de son voyage de noces avec Marika en 1961. L’accueil de Skarimbas fut glacial et, pourtant, ce dernier se ravisa le lendemain et accepta de le rencontrer. Par ailleurs, Marios Hakkas commence à écrire, dès 1952, des poèmes. C’est le cas de « La chanson de mai » (*«Τραγούδι του Μάη»*)¹. On y trouve ce qui apparaîtra sur un ton nettement plus désabusé dans la poésie à venir de l’écrivain : « la joie de vivre, l’élan amoureux, éléments qui sont représentés dans un espace plein de fleurs »². En réalité, c’est pendant toutes les années cinquante que Marios Hakkas écrit de la poésie.

La situation de l’écrivain change radicalement à partir du 30 avril 1954. En effet, il est arrêté dans la maison de ses parents (il semblerait qu’il se soit réfugié la veille dans les toilettes situées à l’extérieur de celle-ci, sise au 49, rue de Smyrne à Kaisariani, et que ce soit là qu’il ait été arrêté³). En vertu de la loi 509, il est condamné à quatre ans de prison. De 1954 à 1958, il sera donc détenu dans les prisons de Kalamata (1954-1955) puis Égine (1955-1958). En réalité, la situation politique s’est dégradée depuis la promulgation de la nouvelle constitution en 1952. Inquiets de voir d’une part l’instabilité gouvernementale en Grèce (dix-neuf gouvernements entre octobre 1944 et 1952), d’autre part un pouvoir trop complaisant, selon eux, envers une gauche qui paraît se relever un peu, les Américains imposent le général Papagos. Autrefois « soutien de Métaxas, maréchal, auréolé de ses victoires en Albanie et sur le Grammos, lavé de tout soupçon de collaboration par quelques mois d’incarcération en Allemagne »⁴, Papagos est l’homme qu’il faut aux Américains pour lutter contre le communisme. Il fonde donc un parti de rassemblement (« Rassemblement hellénique », *Ελληνικός Συναγερμός*) et, au terme d’un scrutin à la proportionnelle qui voit la gauche

¹ Margarita Belberg, « Bel Été ou “Les quatre saisons” dans la poésie de Marios Hakkas », *Diavazo*, 267, *op. cit.*, p. 47.

² *Ibid.*

³ Ce témoignage est celui de Giorgos Hakas, neveu de l’écrivain.

⁴ J. Dalègre, *op. cit.*, p. 96.

réduite au silence parlementaire puisque l'EDA elle-même n'a plus de député, il est nommé Premier ministre¹. Le régime se durcit avec, en 1953, l'institution de la KYP (CIA grecque), montée de toutes pièces par les Américains, et qui sera en activité jusqu'en 1965. Entre l'automne 1953 et l'automne 1954, on assiste à une vague d'arrestations de communistes (bien plus que de membres de l'EDA)². C'est de celle-ci qu'est victime Marios Hakkas.

Pendant ses années d'incarcération, l'écrivain lit beaucoup. En effet, au sein même de la prison, on trouvait une certaine vie culturelle avec une bibliothèque ou des prisonniers organisant des cycles de cours. L'activité littéraire de Marios Hakkas reste donc ininterrompue comme on peut le constater à travers la correspondance qu'il entretient avec celle qui deviendra son épouse : Marika Kouzinopoulou. Marios Hakkas, dans des lettres d'amour écrites à celle-ci, place des poèmes qu'il a écrits en prison. Voici la fin d'une d'entre elles adressée à Marika depuis Égine le 14 novembre 1956 :

(...) Pour finir, je peux composer des vers que je t'envoie et c'est comme un poète que je me présente en t'envoyant ceux qui suivent :

Dans la forêt déserte de tes yeux
la pluie hivernale
a arrosé les aiguilles de pin
dans la forêt déserte de tes yeux.

Les sentiers sont fermés
dans la forêt déserte de tes yeux
personne désormais ici pour faire route
il n'y a que la tristesse qui marche
dans la forêt déserte de tes yeux.

La forêt déserte de tes yeux
lac trouble et boueux
et uniquement l'attente incertaine
erre sur le terne
miroir de tes yeux.

Puis l'orage des rêves
et la pluie des espoirs
se sont perdus et meurent doucement

¹ *Ibid.*, p. 95-97.

² « Même si, en février 1950, la loi martiale est levée, si les condamnés à mort pour fait de guerre civile ne sont plus exécutés et si les peines de prison sont peu à peu réduites, la législation d'exception élaborée à partir de 1936 reste en vigueur. La déportation administrative sur décision préfectorale, renouvelable chaque année, sévit ; l'île de Makronissos ne ferme son camp de rééducation qu'en 1954, l'île d'Aghios Efstratios reçoit des déportés jusqu'en 1963 et, lorsque G. Papandréou ferme ces camps en 1964, il reste encore 1400 personnes assignées à résidence en diverses îles pour ne pas avoir montré de signe de *reconversion idéologique*. » (J. Dalègre, *op. cit.*, p. 116-117).

sur les sentiers obscurs
dans la forêt déserte de tes yeux.

Hélas ! Où est la brise de l'amour
qui doit dissiper l'humidité
de tes paupières pleines de larmes
pour que ta présence remplisse
la forêt déserte de tes yeux.

Tu ne les montreras pas à L. C'est un brouillon qui doit être retravaillé.¹

Par ailleurs, et pour se faire la main, Marios Hakkas traduit des extraits d'œuvres étrangères (il apprend en prison l'anglais et l'italien). On peut citer des traductions de poèmes (Lermontov, Shelley), mais aussi des textes en prose (O 'Henry, Poe, Pirandello, Ionesco). Voici l'extrait d'une lettre du 2 novembre 1957 :

J'ai traduit un petit poème de Lermontov à partir du texte original (car j'apprends des langues) pour toi. Je te laisse le lire.

¹ *Grammata kai technes*, 2/67, hiver 1992-1993, p. 5 :

«Στο κάτω κάτω μπορώ και σκαρώνω τίποτα στίχους που σου τους στέλνω και κάνω το κομμάτι μου πως είμαι ποιητής, σαν τους παρακάτω:

Στο έρημο δάσος των ματιών σου
η χειμωνιάτικη βροχή
πότισε τις πευκοβελόνες
στο έρημο δάσος των ματιών σου.

Τα μονοπάτια είναι κλειστά
στο έρημο δάσος των ματιών σου
κανείς πια δεν οδεύει εκεί
και μόνο η θλίψη περπατεί
στο έρημο δάσος των ματιών σου.

Το έρημο δάσος των ματιών σου
λίμνη θολή και βουρκωμένη
και μόνο η αβέβαιη προσμονή
πλανιέται πάνω στο θαμπό
καθρέπτη των ματιών σου.

Κι η καταιγίδα των ονείρων
και των ελπίδων η βροχή
χαθήκανε κι αργοπεθαίνουν
στα σκοτεινά τα μονοπάτια
στο έρημο δάσος των ματιών σου.

Αχ! Πού 'ναι της αγάπης ο άνεμος
την υγρασία να τινάζει
απ' τα δακρύβρεχτα ματόφυλλά σου
να γεμίσει η παρουσία του
το έρημο δάσος των ματιών σου!
Δεν θα δείξεις στο Λ. Είναι μια πρόχειρη μελέτη, θέλει δούλεμα.»

L'expérience carcérale ne se limite pas à ces moments d'évasion. Les nouvelles de Marios Hakkas se déroulant en prison en disent beaucoup sur la manière dont l'écrivain a vécu cette époque difficile. « Les fourmis rouges », qui ne font pas partie des recueils étudiés, mais ont été publiées dans l'œuvre intégrale², ont été écrites en 1956, à Égine³. Cette nouvelle constitue un témoignage poignant et brûlant non pas des conditions d'incarcération en elles-mêmes (il en est assez peu question, au fond, dans toutes les nouvelles de Marios Hakkas dont l'action se déroule dans un milieu carcéral), mais de l'attitude des prisonniers communistes entre eux. En effet, c'est un véritable système répressif qui se met en place à l'intérieur même des murs de la prison. Une hiérarchie se constitue et vient doubler celle du centre de détention lui-même. Le héros de la nouvelle, prisonnier politique comme ses codétenus, est condamné à l'isolement par la mécanique répressive qui s'est installée parmi les prisonniers, au cœur même de la prison. Peu avant le passage dont il va être question à présent, il vient d'assister à la lutte entre les fourmis qui constituent une société organisée dans laquelle les petites fourmis (les fourmis noires) se sont dépossédées de leur pouvoir pour remettre ce dernier entre les mains des chefs (les fourmis rouges). Elles deviennent les victimes de ceux auxquels elles ont fait confiance. Le prisonnier qui contemple la scène penche sentimentalement du côté des victimes :

Cette posture sentimentale provenait aussi de son cas personnel. Depuis un mois il était tenu à l'écart du groupe des détenus politiques. Sur l'ordre des chefs, il était isolé en tant que suspect et étranger aux conceptions du groupe.⁴

¹ *Ibid.* :

«Μετέφρασα ένα ποιηματάκι του Λέρμοντωφ απ' το πρωτότυπο (γλωσσολογική γαρ) για σένα. Διάβασε το:

Ο ΒΡΑΧΟΣ (...).»

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 573-586. La nouvelle paraît pour la première fois dans la revue *Anti*, en 1977 (77-78, 6 août 1977, p. 28-30).

³ Selon G. Repousis, *Marios Hakkas, Approches...*, *op. cit.*, p. 45.

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 575 : «Αυτή η συναισθηματική του στάση προέρχονταν κι από την προσωπική του περίπτωση. Εδώ κι ένα μήνα ήταν απομονωμένος από την ομάδα συμβίωσης πολιτικών κρατουμένων. Με εντολή της καθοδήγησης απομονώθηκε σαν ύποπτος και ξένος προς τις αντιλήψεις της ομάδας.» (trad. Stéphane Sawas *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2012).

Ce que dénonce Marios Hakkas à travers cette nouvelle, c'est un système dont le narrateur de la nouvelle parle en termes psychiatriques :

En prison, cette coercition et cette intolérance avaient pris la dimension d'un vice. Confinés et incapables de nuire à l'ennemi, ils se retournaient contre les leurs, là où leur pouvoir avait prise. Ils l'exerçaient en commençant par des questions idéologiques qu'ils interprétaient comme les meneurs le voulaient et ils terminaient par des directives de détail sur de petits problèmes quotidiens de la vie carcérale, jusqu'à la manière de pisser.¹

Ce que découvre le jeune homme à travers son expérience carcérale de quatre années, c'est une organisation, entre détenus politiques, qui se trouve à mille lieues de son idéal fait, comme on l'a vu, de fraternité et d'humanité. Un idéal acquis dans le souvenir de la guerre civile et dans l'expérience de la vie culturelle à Kaisariani. En réalité, ce dont prend conscience Marios Hakkas, c'est une mécanique de l'isolement systématique dont il sera lui-même victime lors de son retour dans la vie civile.

Avant cela, l'écrivain sort de prison le 30 avril 1958 après avoir purgé sa peine, mais dès le 13 juillet de la même année, du fait qu'il n'est pas étudiant, il est appelé sous les drapeaux où il doit servir dans le camp d'Eretria (Macédoine) puis à Milia (Épire) comme soldat de 3^e classe et comme muletier, ce qui le classe d'emblée parmi les soldats ayant un « historique antinational »². Les témoignages de cette expérience qui dure deux ans sont nombreux dans la section du premier recueil intitulée « À l'armée ». Outre l'univers de référence des nouvelles (qui, à côté des outrances de la hiérarchie militaire opprimant et aliénant le simple soldat, présentent quelques éléments de décor), on trouve une correspondance à travers laquelle Marios Hakkas décrit à son épouse sa vie à l'armée. L'ennui et l'inconfort constituent une des raisons du mal-être comme le montre avec humour une lettre datée d'octobre 1958 :

Un temps pluvieux et il n'y a rien à faire. La tente prend la flotte de tous les côtés. C'est très drôle de voir nos efforts pour éviter l'eau. On se sert de savon à l'intérieur de la tente pour

¹ *Ibid.*, p. 582 : « Στη φυλακή αυτός ο πειθαναγκασμός και η μισαλλοδοξία είχε πάρει διαστάσεις διαστροφής, Περιορισμένοι κι ανήμποροι να βλάψουν τον εχθρό έστρεφαν την εξουσία τους αρχίζοντας από ιδεολογικά ζητήματα που τα ερμήνευαν όπως οι καθοδηγητές ήθελαν και τέλειωναν σε λεπτομερειακές κατευθύνσεις στα μικροζητήματα της καθημερινής φυλακίστικης ζωής μέχρι πώς πρέπει να κατουράει κανένας στη ζωή του. » (trad. S. Sawas).

² A. Ziras, « Marios Hakkas, vie et œuvre », art. cité, p. 70.

colmater et que l'eau puisse s'écouler, des morceaux de pain de munition dans les trous les plus grands, on déplace les choses les plus précieuses, armes, livres.¹

Et Marios Hakkas arrive à la conclusion suivante :

Des journées stériles. Mais puisque je n'ai rien à dire aujourd'hui, faut-il que je me force ? Non. Tout ça viendra tout seul. C'est que mes conditions de vie sont difficiles. Je n'en peux plus du fumier, plus de *passienza* (sic) (...). C'est rageant, souvent je trouve ça impossible, infaisable. J'en veux à tout le monde et encore plus lorsque je n'ai pas de cigarettes.

Allez ! je vais pleurer un petit coup. C'est mon tour. Comme j'ai bien raison d'être amer ! La fatigue, la fatigue, l'amertume, l'anxiété, le manque de sorties, de cigarettes, de repos, de relations amoureuses, d'argent, la gamelle (j'en ai usé une et ça va être ma deuxième ici) et les réflexions, nombreuses, sur mon parcours professionnel, sur le temps passé ici pour rien et sur beaucoup d'autres choses. À tout cela, il n'y a qu'un seul remède : la *passienza*. Jusqu'à un certain temps. On s'indigne. On s'en prend à ses vêtements. On perd sa nonchalance, la douceur dans les manières, la compréhension des choses. On devient rude, grossier et *senza passienza*, impatient. Pourtant je résisterai obstinément, avec les dents, sans reculer devant les difficultés, tout en sachant qu'à la fin il me restera le goût de l'amertume, en permanence, la rudesse et mon goût pour l'humanité, mon caractère accommodant disparaîtront.²

Ce long passage est éclairant non seulement sur l'état d'esprit de Marios Hakkas lors de son service militaire (la situation de manque, la frustration), mais surtout sur un trait de sa personnalité : l'amour des gens, la spontanéité et une forme de gaieté qui se transforme en amertume, en désenchantement. C'est sans doute là l'un des éléments les plus notables de la personnalité de l'écrivain : on peut le mettre en relation avec, dans les nouvelles, le ton plein

¹ *Grammata kai technes*, op. cit., p.6 : «Καιρός βροχερός και δουλειά δεν έχει. Η σκηνή τρέχει απ' όλες τις μπάντες. Είναι πολύ αστειό να βλέπεις τις προσπάθειές μας ν' αποφύγουμε το νερό. Το σαπούνι δουλεύει από το εσωτερικό της σκηνής για να αυξήσει την συνάφεια κι έτσι να κατακυλάει το νερό, ψίχα κουραμένα στις μεγάλες τρύπες, μετακινήσεις των πιο πολύτιμων πραγμάτων, όπλων, βιβλίων.»

² *Ibid.*, p. 7 : «Άγones μέρες. Μ' αφού δεν έχω να πω τίποτα σήμερα, με το ζόρι; Όχι. Εκείνο θα 'ρθει μόνο του. Είναι και οι συνθήκες της ζωής μου δύσκολες. Με την κοπριά δεν μπορώ να κάνω άλλο *passienza* (sic) (...) Είναι εκνευριστικό, πολλές φορές το νομίζω αδύνατο, ακατόρθωτο. Όλα μου φταίνε και πολύ περισσότερο όταν μου λείπει το τσιγάρο. Ας κλαφτώ κι εγώ λιγάκι. Είναι η σειρά μου. Μα πόσο δικαιολογημένη η πίκρα μου! Ταλαιπωρία, ταλαιπωρία, πίκρες, στενοχώριες, στερήσεις μιας εξόδου, ενός τσιγάρου, ξεκούρασης, έρωτα, χρημάτων, караβάνα (τρύπησα μια μέσα, και πάω για δεύτερη εδώ) και σκέψεις πολλές για επαγγελματική σταδιοδρομία, για τον καιρό που χάνεται τζάμπα και τόσα άλλα. Κι όλα αυτά πρέπει να τα θεραπεύσεις μ' ένα φάρμακο: *passienza*... Ως τότε πια. Αγανακτείς. Τα βάξεις με τα ρούχα σου. Χάνεις τη νηφαλιότητα σου, την γλυκύτητα των τρόπων, την κατανόηση των πραγμάτων. Γίνεσαι τραχύς και άξεστος και *senza passienza*, ανυπόμονος. Ούτως θ' αντέξω πεισματικά, με τα δόντια, χωρίς να κλωώσω στις δυσκολίες, ξέροντας πως στο τέλος θα μου μείνει η πίκρα μόνιμη γεύση, η τραχύτητα μόνιμη στάση κι ο ανθρωπισμός μου κι η διαλλακτικότητά μου θα εξαφανιστούν.»

de sarcasme et de désenchantement d'un homme capable, en même temps, d'une véritable ouverture aux autres.

Ce que laisse entrevoir la correspondance du jeune homme, pendant ses années de service militaire, c'est une activité littéraire qui consiste, comme en prison, à lire et à écrire, à se livrer à une

étude régulière bien qu'elle ne porte pas toujours ses fruits. Quelques vers en anglais, quelques pages en italien, une lettre à ma bien-aimée et voilà l'après-midi est passée...¹

Suit la traduction d'un poème de Robert Burns (1759-1796) et Marios Hakkas conclut sa lettre à Marika en des termes qui laissent entrevoir la sensibilité du poète :

Burns est l'un des plus grands poètes lyriques anglais. J'en ai un peu assez de rechercher la rime et de signoler ma traduction. Je te l'envoie aussi pur et intact que je le peux. Sur Burns, on ne peut pas porter une main sacrilège.²

Cette activité littéraire faite d'interrogations, de lectures, de traductions trouvera un accomplissement quelques années plus tard lorsque Marios Hakkas intégrera à son recueil de poèmes intitulé *Bel Été (Ομορφο καλοκαίρι)* quelques poèmes composés en prison. Ainsi ce texte auquel Marios Hakkas fait référence dans une lettre à Marika d'octobre 1958 :

Mon esprit travaille parfois d'une étrange façon, il saisit des états psychologiques bizarres et, c'est là le principal, trouve un rythme pour les exprimer. Ce qui ne va pas, c'est que je n'arrive à exprimer pas même un dixième de tout ce qui bourdonne en moi. Par indolence ? Par manque de conditions propices ? Par ignorance des techniques poétiques ? (un essai ?) Ce sont ces trois éléments qui comptent, mais au fond c'est le deuxième qui prime. Tu pourrais remarquer combien ma chansonnette intitulée « Le vardarec fait rage » est courte. Bien sûr, sa brièveté lui confère une certaine simplicité, mais lui confère aussi une indolence.³

¹ Ibid., p. 6 : «Και η μελέτη ταχτική αν κι όχι τόσο αποτελεσματική. Λίγοι στίχοι αγγλικοί, μερικές σελιδούλες ιταλικά. Ένα γραμματάκι στην καλή μου και διάβηκε τ' απόγευμα...».

² Ibid., p. 7 : « Ο Μπερνς είναι ένας από τους μεγαλύτερους Άγγλους λυρικούς. Βαρέθηκα να κυνηγήσω την ρίμα και να το διασκεύασω. Το στέλνω όσο μπορώ πιο αγνό και ανόθευτο. Στον Μπερνς δεν μπορείς να θέσεις χείρα βέβηλο.»

³ Ibid., p. 5 : « Το μυαλό μου ώρες ώρες δουλεύει κατ' ένα περίεργο τρόπο, συλλαμβάνει κάτι παράξενες ψυχικές καταστάσεις και το κυριότερο βρίσκει έναν ρυθμό να τις εκφράσει. Το κακό είναι ότι δεν εκφράζω ούτε ένα δέκατο απ' εκείνα που βομβούν μέσα μου. Από τεμπελιά; Από έλλειψη καταλλήλων συνθηκών; Από άγνοια της ποιητικής τέχνης; (πέιρα;). Και τα τρία συντελούν, αλλά βασικά το δεύτερο. Θα παρατήρησες πόσο σύντομο είναι το τραγουδάκι μου "Θρασομανάει βαρδάρης". Βέβαια η συντομία του προσδίδει κάποια λιτότητα, αλλά προσδίδει και τεμπελιά.»

Alors qu'il mène une réflexion sur sa propre création, l'auteur fait référence à un poème intitulé « Le vardarec fait rage » («Θρασομανάει βαρδάρης») qui figurera dans les œuvres complètes¹.

Lorsqu'il est libéré de ses obligations militaires le 6 mai 1960, les choses ont évolué sur le terrain politique grec depuis le début des années cinquante. En effet, le général Papagos meurt en 1955 et est remplacé par Constantin Caramanlis (1907-1998) qui restera au pouvoir jusqu'en 1963. Sans doute plus modéré que son prédécesseur (bien que le slogan de la campagne de l'ERE, son parti, soit : « chaque vote qui ne nous est pas donné, est donné aux communistes »²), c'est un homme efficace³. Il ne parvient toutefois pas à empêcher le développement continu, depuis la guerre civile, d'un « “État parallèle” dirigé par l'extrême-droite qui met ses hommes en place pendant la guerre civile, au nom de la lutte anticomuniste. Une série de liens s'est tissée entre les officiers de l'IDEA — association de royalistes et de métaxistes créée pendant la guerre —, leurs partisans peu à peu placés aux plus hauts postes de l'armée et de la police, souvent d'anciens membres des Bataillons de Sécurité, les officiers du renseignement formés par la C.I.A., les services américains et la haute administration, un réseau de relations qui constitue un État dans l'État et agit même parfois sans l'accord du ministère »⁴. En dépit de cette atmosphère, Caramanlis n'en favorise pas moins un développement économique de la Grèce. « La Grèce, écrit Joëlle Dalègre, a connu pendant vingt ans ce que certains ont appelé le *deuxième miracle grec* »⁵ avec le développement d'une économie libérale favorisant en particulier capitaux et investissements étrangers, surtout américains, misant sur le développement du tourisme (on peut songer à la touriste scandinave prénommée Klara dans la nouvelle intitulée « Dans la salle du vaste monde »⁶). La société elle-même, saignée par la guerre civile, évolue considérablement avec un exode rural important et une émigration favorisée par le pouvoir. De tous ces changements, Marios Hakkas témoigne à maintes reprises dans ses nouvelles. Les mutations sociales et

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 556.

² J. Dalègre, *op. cit.*, p. 126.

³ Pour un portrait de Constantin Caramanlis, voir l'ouvrage de J. Dalègre déjà cité, p. 130-132.

⁴ J. Dalègre, *op. cit.*, p. 129.

⁵ *ibid.*, p. 102.

⁶ M. Hakkas, *op. cit.*, p.106-112.

économiques de la société grecque sont palpables en permanence au fil de ses trois recueils de nouvelles. On aura l'occasion de le constater un peu plus bas dans cette étude. On peut citer pourtant, dès maintenant, l'une des plus célèbres nouvelles de l'écrivain : « Le bidet » (« *Ο μπιντές* »)¹. Un homme raconte de quelle manière il a essayé d'atteindre un certain idéal de vie en venant s'installer à Athènes, en se mariant et en passant son existence à se constituer un intérieur confortable dont l'élément emblématique est, justement, un bidet. Le récit tout entier est plein de sarcasme et de dérision : la fin de la nouvelle voit la plaine attique répondre moqueusement, dans un grand bruit de chasses d'eau, au désir dérisoire de l'énonciateur. En réalité, dans les deux années qui suivent sa libération, Marios Hakkas ressemble quelque peu à ce personnage désireux d'accéder à un certain confort. Il trouve, en 1960, un emploi de placier dans une entreprise de matières plastiques, à Zografou, puis dans le magasin de l'usine sise 6, rue Vissis à Athènes. En 1966, il crée son propre atelier où il fabrique des cadres et des miniatures avec Asimakis Nistikoulis, époux de Zinovia Kouzinopoulou. Le 7 janvier 1961 il se marie avec Marika Kouzinopoulou et tous deux peuvent désormais s'installer dans un studio situé 89, rue Thessalonikis (aujourd'hui rue Georges-Papandréou) à Vyronas, au rez-de-chaussée de ce que Lazaros Kouzinopoulos appelle un « immeuble familial » puisqu'il abrite essentiellement des membres de la famille Kouzinopoulos (le beau-frère et la belle-sœur de Marios, Zinovia). En 1963, enfin, Marios et Marika peuvent « améliorer leurs conditions de vie. Ils font construire une autre pièce et une salle de bains »².

Cette installation, même assez précaire, dans la vie, n'empêche pas l'écrivain de reprendre ses activités politiques et culturelles. Dès 1960, il rejoint les cadres de l'EDA, dans la division « culture ». C'est là qu'il prend part aux festivités des Jeunesses démocratiques Lambrakis, en encadrant les cercles culturels³. C'est là aussi qu'il rencontre Vasilis Rotas (1889-1977) qui l'aidera à publier ses premières nouvelles (en septembre 1965, dans la revue *Parole populaire* (*Λαϊκός Λόγος*), paraît « Les sourds »). Marios Hakkas est même élu conseiller municipal en 1964 sous la municipalité de Panagiotis Makris. Son mandat ne sera interrompu qu'avec l'arrivée de la dictature en 1967. À partir de 1963, il fait preuve de dynamisme au sein de la FEN qui vient d'être refondée et occupera une place importante à

¹ *Ibid.*, p. 259-263.

² C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 28.

³ Kostas Kremmydas, « Marios Hakkas (1931-1972) : « Il n'est pas facile de secouer le joug du parti autrement dit *J'ai vécu...* » », *Mandragoras*, 47, déc. 2012, p. 35.

Kaisariani jusqu'en 1967. Le rôle de l'écrivain y est très actif : il y organise « des expositions de peinture (dont l'une est consacrée à Takis Sideris [qui illustrera quelques années plus tard les recueils publiés par l'auteur]), des causeries, des visites de musées ou de sites archéologiques »¹. Dans le catalogue de l'exposition consacrée à Takis Sideris (né en 1929), voici ce qu'écrit Marios Hakkas. Cela montre tout l'engagement de ce dernier au sein de la FEN, mais aussi le sens qu'il a de l'aventure collective :

Le succès de la première exposition de Takis Sideris a donné à notre Association entrain et courage pour organiser une exposition collective où tous les peintres kaisarianiotes pourraient présenter leur travail le plus récent à nos simples concitoyens de Kaisariani, aux critiques et amateurs d'art d'Athènes — loin de la FEN l'idée du moindre esprit de clocher stérile ! — : nous sommes simplement fiers d'amener le peuple de Kaisariani au plus près de ses artistes.²

L'activité et l'enthousiasme de Marios Hakkas vont être largement contrariés pourtant par des dissensions tant au sein de la FEN que sur le terrain politique.

En effet, les relations avec l'EDA deviennent difficiles. Marios Hakkas trouve dans l'organisation de ce parti, qui intègre un certain nombre de membres particulièrement intransigeants, un fonctionnement que, en homme épris de liberté et de spontanéité, il ne peut que condamner. « Hakkas os[e] formuler ouvertement sa critique, allant jusqu'au dénigrement et au rejet total, non pas des idées, comme pourrait le laisser croire une lecture rapide [des nouvelles], mais des organes et des procédures du Parti, de la discipline du Parti, de la sclérose et du monolithisme, plus globalement d'une trajectoire qui dévie de son but »³. Cette critique affleure et devient même très directe dans plusieurs nouvelles de *Tirailleur assassin* (« La question », « Les sourds », « Le congrès ») ou de *La Communauté* (« Devant une tombe »).

Il est vrai qu'à gauche, la situation évolue considérablement. Staline meurt en mars 1953. La contestation du stalinisme est en marche et en 1955, à Tachkent, ville où se sont

¹ A. Ziras, « Marios Hakkas, vie et œuvre », art. cité, p. 71.

² Takis Sideris, « Marios Hakkas, Kaisariani et la littérature », *Diavazo*, 516, *op. cit.*, p. 90 : « Η επιτυχία της πρώτης έκθεσης του Τάκη Σιδέρη έδωσε στην Ένωσή μας κέφι και κουράγιο για την οργάνωση μιας ομαδικής έκθεσης όπου όλοι οι καισαριανιώτες ζωγράφοι θα παρουσίαζαν τη νέα τους δουλειά στους απλούς ανθρώπους της Καισαριανής, καθώς και τους τεχνοκρίτες και τους φιλότεχνους της Αθήνας, μακριά από την ΦΕΝ κάθε σκέψη στείρου τοπικισμού, καμαρώνουμε μόνο που φέρνομε το λαό της Καισαριανής κοντά στους καλλιτέχνες του. »

³ Eri Stavropoulou, « Je parle d'une poésie de la vie. Commentaires sur la thématique de Marios Hakkas », *Diavazo*, 297, *op. cit.*, p. 29.

exilés nombre de communistes grecs, on assiste à une violente confrontation entre pro- et anti-Zachariadis. C'est dire que la fracture entre communistes est grande. La déclaration de Khrouchtchev, en février 1956, amorce la voie de la déstalinisation et, de fait, Zachariadis est destitué dès mars 1956, lors de la VI^e Assemblée générale du KKE à Bucarest. Pourtant, malgré cette mise à l'écart, la situation reste complexe à gauche. L'EDA, fondée pour rassembler les forces de gauche et accueillir en son sein les communistes, cherche à gagner du terrain vers le centre lors des élections législatives de mai 1958. « Elle peut attirer les électeurs déçus du centrisme car elle offre un programme réellement différent, insistant sur l'abrogation des mesures d'exception, la critique de l'omniprésence américaine et des inégalités sociales »¹. Lors de son I^{er} Congrès panhellénique, en juillet 1956, elle déclare viser un « nouvel esprit » et la démocratisation des instances du Parti dans la ligne de Khrouchtchev. Elle demande une autocritique par rapport à Zachariadis et au stalinisme autour de thèmes brûlants comme le « culte de la personnalité » ou l'« irrégularité interne au Parti ». Et effectivement, les effets de cette politique se font sentir puisque, lors de l'élection des députés en février 1956, les résultats sont relativement bons pour la coalition « Union démocratique ». L'EDA n'a de cesse de procéder à un aggiornamento qui fait qu'en mai 1958 la « Gauche démocratique unifiée » (EDA) devient, sous un nouveau nom, l'opposition officielle avec 24% des voix : c'est l'âge d'or de l'EDA. Pourtant, comme le montre Tasos Trikkas, l'EDA souffre d'un mal qui lui sera fatal à plus ou moins long terme. En effet, si sa politique est pragmatique en un sens et vise à gagner des voix sur le centre, elle ne parvient pas, structurellement, à trancher entre l'organisation de type communiste et les idéaux d'une gauche plus modérée et, sans doute, consensuelle. Tasos Trikkas, ancien responsable d'édition du journal de l'EDA *Changement démocratique* (Δημοκρατική Αλλαγή), invite à distinguer très clairement le « parti » à proprement parler d'une part — avec sa base, ses militants aspirant véritablement à un fonctionnement démocratique —, et le « mécanisme de parti » qui repose sur le centralisme démocratique². Il y a plus : les membres du KKE investissent des postes clés. Voici ce qu'écrit Trikkas : « La participation des communistes est, depuis le début, depuis la fondation de l'EDA, acquise, comme est acquise la participation de non-communistes, de simples sympathisants de gauche, de citoyens “progressistes” qui ne

¹ J. Dalègre, *op. cit.*, p. 132.

² Tasos Trikkas, *EDA, 1951-1967 : le nouveau visage de la gauche*, prologue de M. Glezos, Athènes, Themelio, 2009, t.1, p. 714 (en grec).

seraient pas intégrés dans un parti communiste. Le rôle central que jouent à l'EDA certains communistes a été reconnu par d'autres — ce sont les “copains” (παιδιά) dont parle Pasalidis [président de l'EDA] —, du fait de l'action qu'ils déploient infatigablement, des responsabilités importantes qu'ils sont prêts à assumer (...) Ils restent pourtant membres de l'EDA, même lorsqu'ils gardent (certains du moins, il ne s'agit pas de la majorité des cas) un contact secret avec le KKE »¹. L'EDA se distingue très radicalement du KKE par un grand nombre d'aspects (débat d'idées, vote à bulletins secrets), mais la place tenue par le communisme et les communistes dans l'organisation du parti ne pourra, à terme, qu'empêcher un rapprochement durable avec le centre², effrayé par ce qui passe, à ses yeux, pour une trop grande ouverture au communisme.

De fait, le KKE reste résolument hostile à toute évolution et se caractérise par sa sclérose. « L'isolement de l'exil, explique Joëlle Dalègre, rend plus sectaires les dirigeants du KKE et, entre eux, règnent le soupçon, la sclérose mentale, qui leur font refuser toute autocritique et chercher sans cesse des traîtres, des petits-bourgeois, des trotskistes responsables de l'échec, qui sont exclus, relégués, condamnés sans jamais se révolter »³. Sur le plan intérieur, en Grèce même, le KKE s'est exclu lui-même par son intransigeance et la coalition EDA/centre a fini par se donner pour objectif, dans son programme, l'émancipation de la direction par rapport au PC.

Cette situation politique qui voit une gauche réformatrice contestée par les communistes les plus durs pèse non seulement sur les activités politiques de Marios Hakkas, mais aussi sur ses activités culturelles. « Fourmi inquiète, [Marios Hakkas] ne cess[e] de chercher et, avec sa manie du collectif, de la participation au débat et de la critique, il [est] amené sur le chemin de la contestation »⁴ au sein même de la FEN, tant le Parti intervenait, comme il le faisait depuis 1934 en Union soviétique, dans tous les aspects de la vie culturelle.

¹ *Ibid.*, p. 715.

² C'est le cas de Manolis Glezos dans un article d'*Elliniki Aristera* où il tente, en 1966, de montrer à la fois que l'EDA est ce qu'il est, différent du parti communiste, et qu'en même temps « le peuple grec a été convaincu par sa douloureuse expérience que les partis du centre du fait de leur position de classe, les deux dernières décennies, n'ont pu s'opposer à la politique de la droite, antipopulaire, antidémocratique et antinationale ; ils ont été incapables d'exprimer la volonté de notre peuple » (*Elliniki Aristera*, 38, septembre 1966, p.16).

³ J. Dalègre, *op. cit.*, p. 119.

⁴ T. Korakakis, art. cité, p. 99.

Thanasis Korakakis explique que Marios Hakkas et les contestataires en général « devenaient “dangereux” dans ce milieu même de la gauche où ils nageaient tous les jours. Ils savaient bien qu’ils le faisaient dans les eaux d’une gauche monolithique qu’ils cherchaient à changer »¹. De fait, la FEN, avec en tête Marios Hakkas, devient aux yeux des orthodoxes communistes de l’EDA un véritable repère de « révisionnistes ». Certaines représentations de la FEN sont savamment sabotées par l’EDA, comme cette proposition faite à Mikis Theodorakis, député EDA, de produire un concert, ce qu’il refuse poliment². En réalité, les tensions sont grandes et se reflètent dans les débats très vifs qui ont lieu dans les pages de la *Revue d’art* (*Επιθεώρηση τέχνης*), créée en 1954 et disparue deux mois avant l’arrivée des colonels au pouvoir en avril 1967. En effet, l’association culturelle se verrait bien être le terrain d’expérimentation des différents débats qui ont lieu dans la revue. Celle-ci, comme on le verra plus en détail dans la suite de l’exposé, était au centre d’âpres discussions autour de questions d’esthétique et d’art, mais cela allait plus loin et l’enjeu était en fait la possibilité pour les communistes orthodoxes d’avoir la main dans les débats culturels et artistiques. Le parti communiste recherchait une reconnaissance et aspirait à imposer son point de vue en réorientant la *Revue d’art*. « Je me souviens que, précise Dimitris Raftopoulos, très souvent, il était fait obstruction à l’édition d’un numéro de la revue pourtant prêt... [je me rappelle] les incitations des “bons” dans le Parti pour transformer le périodique en magazine économique et politique, l’apartheid moral et idéologique visant les révisionnistes montrés du doigt, la radiation organisée d’abonnés par quartiers... »³. C’est dans ce climat de querelles idéologiques et de sectarisme que Marios Hakkas prend part aux activités de la FEN tout autant qu’à celles de l’EDA. Une anecdote que nous a racontée le neveu de l’auteur et qu’il tient de son père en dit long sur la lourdeur du climat à l’époque : pour pouvoir lire le quotidien de centre gauche *Ta Nea* (*Τα Νέα*), Marios Hakkas était obligé de le placer dans un journal de l’EDA, l’*Augi* (*Αυγή*), jusqu’au jour où l’un des orthodoxes du Parti s’est aperçu du manège et il s’en est alors fallu de peu qu’il dénonce l’écrivain aux instances du PC grec.

Durant toute la première moitié des années soixante, Marios Hakkas se *reconstruit*, en quelque sorte, après les épreuves de la prison puis du service militaire. On l’a vu, comme

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 101.

l'écrit Kostas Kremmydas, sa grande particularité c'est d'avoir eu « une vie remplie de silhouettes, de gens, d'écrivains, de lectures — les années de prison y ont contribué —, une résistance naturelle aux règlements à observer, aux mouchards de la Sécurité, aux chefs de la police, aux chefs d'état-major (de tout type), mais aussi aux responsables du Parti. Une aversion justifiée pour les pouvoirs quels qu'ils soient, pour les maîtres de tout poil »¹. De 1962 à 1966, Marios Hakkas rédige certaines des nouvelles d'« À l'envers » (*Tirailleur assassin*), selon Pavlos Zannas qui se fonde sur le fait que le conflit de l'écrivain avec le Parti a connu sa plus grande tension durant ces années². Par ailleurs, en septembre 1965, paraît, dans les conditions qu'on sait, la nouvelle « Les sourds » (« *Οι κουφοί* »). C'est ici la première forme de reconnaissance pour Marios Hakkas avant la parution ultérieure de nouvelles dans d'autres revues.

Surtout, l'année 1965 est importante puisqu'elle correspond à la publication, à compte d'auteur, d'un recueil de poésie : *Bel Été* (*Ομορφο Καλοκαίρι*). C'est la version définitive proposée par Marios Hakkas. Ce recueil a commencé à être écrit en prison puis pendant les deux années de service militaire, comme on a pu le voir ci-dessus. Quelques précisions sont à apporter néanmoins : plusieurs poèmes n'apparaîtront pas dans la version définitive du manuscrit. C'est le cas des quelques vers envoyés d'Égine à Marika Kouzinopoulou le 14 novembre 1956, vers dont il a été proposé plus haut une traduction. C'est le cas aussi d'un autre poème intitulé « Symbolique », écrit pendant les années d'armée et envoyé à Marika dans une lettre du 17 janvier 1959³. Par ailleurs, on notera qu'un poème intitulé « Champ de

¹ K. Kremmydas, *op. cit.*, p. 36.

² Pavlos Zannas, « Les œuvres en prose de Marios Hakkas... », dans *Marios Hakkas, Étude critique de son œuvre* [MHECDSO], Athènes, Kedros, 1979, p. 111 (en grec).

³ *Grammata kai technes, op. cit.*, p. 8 :

SYMBOLIQUE

Si j'avais pu être un arbre
sur une pente baignée de lumière
avec mes feuilles applaudissant
au passage de la brise.

Mais je suis un arbre dans un ravin sauvage
avec mes racines plantées dans le sol
baignant dans des fleuves souterrains
avec mes branches dénudées
se laissant saisir en permanence
au souffle glacé d'un vent du nord

Si j'avais pu être un tranquille ruisseau

tirs de Kaisariani » paraît, en avril 1966, dans la revue *Parole populaire* avec laquelle travaille, à cette époque, l'écrivain. Il ne sera pas intégré au recueil. Avant l'édition définitive de *Bel Été*, en 1965, a circulé une édition manuscrite qui passait de main en main entre les proches de Marios Hakkas, comme en témoigne Kostavaras dans un article de la revue *Periplous* paru en 1987¹. Cette version manuscrite avait pour titre *Passages à niveau* (*Ισόπεδες Διαβάσεις*) et contenait six poèmes de plus que le recueil définitif². Un travail de fond serait incontestablement à mener pour tenter de justifier, d'un point de vue littéraire, l'absence de ces poèmes. Le recueil de 1965 est bref, constitué de trente-deux poèmes rassemblés en huit sections : « Myrto dans le soleil d'automne » («*Μυρτώ στη φθινοπωρινή*

qui serpente doucement
parmi les ormes, parmi les bruyères
pour aller embrasser et caresser
coquelicots et camomilles.

Mais je suis un fleuve qui descend
en rongant profondément les fondements de la terre,
un fleuve pour qui s'ouvrent les montagnes pour lui laisser le passage,
plaines, mers
qui l'appellent dans leurs bras.

[ΣΥΜΒΟΛΙΚΟ

Θα μπορούσα να 'μουν ένα δέντρο
Σε μια λιόλουστη πλαγιά
με τα φύλλα μου όλα να χειροκροτούν
στην παρέλαση της άβρας.

Κι είμαι δέντρο σ' άγριο φαράγγι
με τις ρίζες μου στο χώμα
να ποτίζονται σε υπόγεια ποτάμια
με τις κλάρες μου γυμνές
να τσακώνονται ολόχρονα
στου βοριά το παγωμένο χνώτο

Θα μπορούσα να 'μουν ήσυχος ρυάκι
και να φιδασέρομαι απαλά
μέσα στις φτελιές, μέσα στα ρείκια
να φιλώ και να χαιδολογώ
παπαρούνες και χαμομηλάκια.

Κι είμαι ποταμός που κατεβαίνει
τρώγοντας βαθιά τα θέμελα της γης,
ποταμός π' ανοίγουν τα βουνά για να περάσει,
κάμποι, θάλασσες
που τον καλούν στην αγκαλιά τους].

¹ T. Kostavaras, « L'apport poétique de Marios Hakkas. Un point de départ et une transformation (avec un post-scriptum philologique », *Periplous*, 3/12, hiver 1987, p. 206-210 (en grec).

² C.Papadimitriou, *op. cit.*, p. 28-29.

λιακάδα»), « Itinéraires marins » («Θαλασσινά δρομολόγια»), « Intermèdes marins » («Θαλασσινά ιντερμέτζα»), « Bel Été » («Όμορφο καλοκαίρι»), « Rimes » («Ρίμες»), « Rencontres avec la mort » («Περίπτωση θανάτου»), « Service funèbre » («Νεκρώσιμη ακολουθία»), « Je suis resté dans les cités dédaléennes » («Στάθηκα στις δαιδαλώδεις πόλεις»). Kostavaras distingue ce qu'il appelle « deux cycles », les trois premières sections constituant le premier cycle, selon lui, alors que les cinq suivants forment le second cycle. Voici ce que le poète et ami de Marios Hakkas écrit à propos du premier de ces cycles :

Dans la première partie, nous avons affaire à une composition purement lyrique, cristalline (...) qui rappelle un peu les *Orientations* (Προσανατολισμοί) d'Elytis ; le sentiment se réfracte à la façon d'un prisme sur les objets naturels ou artificiels et sur la personne précise à laquelle est destiné le discours (...) L'histoire se divise elle aussi en deux parties (...) Le sujet se déroule en partant d'un présent idyllique, heureux, pour aller vers une tentative de revivre ce présent à travers le fonctionnement de la mémoire (...) Avec un constat dramatique et mélancolique à la fois (comme d'habitude dans la poésie lyrique) : on voit s'exprimer là, d'une manière à la fois amère et clairvoyante, combien toute tentative de s'évader de l'usure quotidienne est limitée et brève (...) L'aventure (et le cycle) s'achève par deux poèmes en prose dans lesquels se déploient l'acceptation et la patience mais aussi la prise de conscience de la relativité du bonheur. On trouve aussi en même temps la tendance à ne pas laisser libre cours au sentiment selon lequel on pourrait s'abîmer dans une rêverie un peu usée plutôt que de se limiter à la vie elle-même, on pourrait se transmuier dans une idéalisation (...) Du point de vue du style et de la structure, là aussi, il y a le premier apport de Marios Hakkas sur le terrain de la prose, les premiers — et bien sûr uniques — efforts pour transposer le fonctionnement poétique en une forme plus étendue, plus libre, plus dégagée des règles qu'impose la poésie orthodoxe.¹

Kostavaras a le mérite de placer la poésie hakkienne dans un rapport problématique avec la prose qui deviendra, après le recueil *Bel Été* de 1965, le seul — ou quasiment le seul — moyen d'expression. De fait, et c'est un élément important par rapport à l'analyse à venir des nouvelles en prose de Marios Hakkas, « alors que, écrit Kostavaras, la poésie a pour point de départ un sentiment purement personnel, elle s'achève avec l'exploration de l'espace social, point à partir duquel part l'écriture en prose de Marios Hakkas »². Il existe donc un véritable fil conducteur qui amène Marios Hakkas à rompre avec la poésie. Thanasis Kostavaras précise que, alors qu'il proposait à ce dernier d'effectuer un enregistrement sur un magnétophone récemment acquis, Marios Hakkas « s'assit devant le micro et commença,

¹ T. Kostavaras, « L'apport poétique de Marios Hakkas... », art. cité, p. 207-208.

² *Ibid.*, p. 208

continua et acheva en faisant référence à son premier amour, la poésie. Il dit : “Marios Hakkas, poète...”. Ensuite il récita deux poèmes et arrêta sans parler davantage. Il dit : “Marios Hakkas, poète...”. »¹. L’anecdote est significative et montre que, si la prose finit par remplacer quasiment définitivement la poésie — Marios Hakkas continuera à écrire des poèmes lorsqu’il sera incarcéré pendant un mois au poste de police de Pangrati (avr.-mai 1967)² —, c’est parce qu’il existe une véritable évolution qui n’est que l’aboutissement d’une réflexion sur le rôle de la poésie. C’est ce que Thanasis Kostavaras met en évidence.

Entre février 1964, date à laquelle l’Union du centre (*Ένωσις Κέντρου*) remporte les législatives et Georges Papandréou devient Premier ministre, et juillet 1965, lorsque ce dernier est contraint de démissionner, la Grèce connaît ce qu’il est convenu d’appeler un « intermède centriste »³. Ce dernier se caractérise par un frein mis dans la lutte contre les communistes avec, dès mars 1964, la suppression des mesures d’exception, des déportations. Pourtant, très rapidement, les tensions réapparaissent sur deux fronts au moins. D’abord, le gouvernement Papandréou est contesté. À partir de mai 1965 éclate l’affaire « ASPIDA » impliquant le fils de Georges, Andreas Papandréou, devenu ministre. En juillet, à la suite de l’affaire de l’ASPIDA (une « organisation militaire secrète visant à installer une dictature à la Nasser », selon Nikolaos Svoronos⁴), un conflit constitutionnel avec le roi Constantin entraîne la démission de Georges Papandréou. Un gouvernement Novas est mis en place (14 juillet), mais la population se soulève. Ce soulèvement se solde par la mort du jeune Sotiris Petroulas et par des arrestations le 21 juillet. Le 27 juillet, c’est la grève générale.

Ensuite, une autre difficulté apparaît pendant l’intermède centriste : il existe une tension entre le pouvoir centriste et l’EDA. Ainsi l’hostilité du pouvoir devient évidente lorsque l’EDA veut fêter, en septembre 1964, l’anniversaire de la fondation de l’EAM ou que les mouvements de la Résistance se voient interdire de déposer des fleurs pour l’anniversaire de Gorgopotamos. De la même manière, la « Jeunesse démocratique Lambrakis », mouvement émanant de l’EDA, est visée, en mars 1965, par la circulaire 1010 réprimant quiconque en fait partie. On constate donc que, en dépit du contexte d’ouverture des années

¹ *Ibid.*, p. 210.

² « Vers écrits en prison », *Nea Synora*, sept.-oct. 1971, p. 161-162 (en grec).

³ Nikolaos Svoronos, *Histoire de la Grèce moderne*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1980, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

1964-1965, l'EDA reste considérée comme une menace et, au reste, connaît une perte d'influence liée à la création, en 1961, de l'« Union du centre » (EK) de Georges Papandréou. Par ailleurs, dans ce contexte, il existe des tensions au sein même de l'EDA. En mai 1964, lors de la VI^e Assemblée de l'« Union démocratique de l'EDA », on assiste à un débat sur le déclin de l'EDA. On trouve également évoqué un danger venant non seulement de la droite, mais aussi de la gauche maoïste. En septembre 1965, lors de la IX^e Assemblée de l'« Union démocratique de l'EDA », est formulée l'exigence d'une légalisation du KKE, mais aussi d'une indépendance par rapport à lui.

Étant donné la dangereuse instabilité politique qui succède à la démission du gouvernement Papandréou, il est envisagé désormais un possible repli sur le centre si nécessaire. De fait, sous la menace d'une dictature, l'EDA et EK s'associent lors de rassemblements « pandémocratiques » en février 1966. Le parti communiste, quant à lui, qui n'est toujours pas légalisé, est marqué par les dissensions entre les partisans d'une politique s'alignant sur celle de l'URSS et ceux optant pour un « eurocommunisme ». En 1968, c'est la scission (*διάσπαση*) entre communistes de l'intérieur (*KKE-γραφείο εσωτερικού* ou, plus simplement, *KKE-εσωτερικού*) et communistes proprement dits (KKE). Dans ce contexte troublé, la parole politique de Marios Hakkas, dont il reste peu de traces, apparaît de manière fugace, mais néanmoins très nette dans la *Revue d'art*¹. En effet, dans un article intitulé « La dette et la parole — Les intellectuels de gauche parlent de la crise nationale et de leur dette à l'égard du pays » (*«Το χρέος και ο λόγος – οι πνευματικοί άνθρωποι της Αριστεράς μιλούν για την εθνική κρίση και για το χρέος απέναντι στον τόπο»*), différents écrivains sont invités à répondre à trois questions :

1. Après le coup d'État du 15 juillet et dans le climat qui continue à se dégrader, les menaces et rumeurs d'une dictature d'origines diverses se multiplient quotidiennement. Comment jugez-vous cette situation ? Le danger est-il réel, en général et particulièrement pour la vie intellectuelle ? Y a-t-il par conséquent une raison de s'inquiéter pour chaque citoyen et plus particulièrement pour l'intellectuel ?
2. Pensez-vous que la contribution publique des écrivains et des artistes de gauche pour le rétablissement de la normalité a été dans toute cette période proportionnelle à l'importance des dangers évoqués ?

¹ *Epitheorisi technis*, 143-144, nov.-déc. 1966, p. 483.

3. Comment les intellectuels doivent-ils, selon vous, agir pour que leur contribution devienne plus efficace ?¹

La réponse de Marios Hakkas est la suivante :

1. Jusqu'au 15 juillet, il s'était toujours trouvé une façon de dénier au peuple sa souveraineté et, en même temps, de conserver les formes de la démocratie (élections, mais aussi voies de fait en 1961 — gouvernement démocratique, mais aussi Garoufalas au ministère de la Défense).

Après la crise de juillet, les marges de la légalité formelle démocratique se sont réduites à rien. Pour servir les intérêts de la cour, de la junte, des étrangers, le manteau parlementaire en lambeaux dont se drape la dictature ne suffit plus. Le pays ne supporte pas une dictature qui ne dit pas son nom. Ou bien ils doivent admettre la fin de l'embryon de démocratie et le passage à une démocratie bien réelle ou bien ils doivent procéder ouvertement à sa suppression.

Militairement, l'issue est entre leurs mains. Ils ont les clés et ces clés, ce sont celles de Tzoucharistos et de Kourouklis, parce que le peuple, en particulier le peuple grec de 1966, n'est pas une puissance militaire, même si on laisse de côté les fanfares lors de la confrontation violente entre les forces populaires et les forces non-régulières le jour de la proclamation de la dictature.

Alors pourquoi est-ce qu'ils ne gagnent pas de terrain ? Parce qu'aucune classe sociale n'est convaincue et même ne peut être convaincue que ce sont ses intérêts à elle qui sont servis par la dictature. La plus grande partie des dirigeants politiques de droite elle-même refuse la dictature parce qu'il n'est pas certain que le lendemain de l'arrivée de la dictature elle se retrouvera aux postes administratifs et économiques. Ensuite les dictateurs putatifs savent qu'avec une sortie radicale de la légalité ils ne suppriment pas le problème politique, mais le rendent plus aigu et, dès lors, la solution de ce problème ne sera pas une démocratie bourgeoise libérale, mais une démocratie beaucoup plus radicale et bien plus réelle.

S'agissant du danger particulier qui pèse sur l'activité intellectuelle, cela me paraît être une brouille face au principal danger d'une suppression des libertés publiques, d'une suppression

¹ «1. Μετά το πραξικόπημα της 15^{ης} Ιουλίου και μέσα στο κλίμα της συνεχιζόμενης εκτροπής καθημερινά πυκνώνονται οι πολλαπλές προέλευσης φήμες και απειλές για δικτατορία. Πώς εκτιμάτε αυτή την κατάσταση; Είναι πραγματικός ο κίνδυνος γενικά και ιδιαίτερα για την πνευματική λειτουργία; Υπάρχει συνεπώς λόγος ν' ανησυχεί κάθε πολίτης και ιδιαίτερα ο πνευματικός άνθρωπος;

2. Νομίζετε ότι η δημοσία συμβολή των λογοτεχνών και καλλιτεχνών της Αριστεράς για την αποκατάσταση της ομαλότητας υπήρξε σ' όλο αυτό το διάστημα ανάλογη προς το μέγεθος των διαγραφόμενων κινδύνων;

3. Πώς νομίζετε ότι πρέπει να ενεργήσουν οι πνευματικοί άνθρωποι ώστε να γίνει η συμβολή του αποτελεσματική;»

des revendications économiques du peuple qui mettent un coup d'arrêt au progrès, même si ce progrès est bien poussif, à notre économie nationale et, par conséquent, au futur de notre patrie.

2. - 3. Non, assurément. Et je poserais la question : est-ce que, dans l'intervalle démocratique, ils ont bien tiré parti des conditions pour arracher le peuple à l'isolement que le caramanlisme lui a imposé ? Je ne parle pas de leur art, quel qu'il soit. En tant que personnalités, avec l'autorité qui est la leur, se sont-ils souciés de créer ces liens avec les masses et leurs organisations qui soutiennent la démocratie et associent la gauche au peuple par d'autres voies ? Cinquante associations culturelles uniquement pour Athènes-Le Pirée, et l'absence d'intellectuels de gauche dans la plupart d'entre elles est caractéristique. Vasilis Rotas, qui jouait des pièces de théâtre dans les villages à l'époque de l'Occupation, n'était pas seulement un homme de lettres, mais aussi un organisateur durant ces années décisives. Si nous considérons que l'époque actuelle est décisive, il ne reste plus aux intellectuels de gauche qu'à sortir de leurs bureaux et de leur isolement, à descendre parmi le peuple même si cette expression sonne un peu « ligne du Parti ». Leur contribution peut être grande pour imposer la démocratie à l'intérieur même du Parti où cette dernière se heurte à l'étroitesse de certains esprits et à la survivance du culte de la personnalité.¹

¹ Ibid., p. 492-493 :

«1.Μέχρι την 15^η Ιουλίου είχε βρεθεί πάντα κάποιος τρόπος κατάργησης της λαϊκής κυριαρχίας και ταυτόχρονα διατήρησης του τύπου της Δημοκρατίας (Εκλογές αλλά και βία του 1961 — Δημοκρατική κυβέρνηση αλλά και Γαρουφαλιάς στο υπουργείο Αμύνης).

Μετά την Ιουλιανή κρίση τα περιθώρια δημοκρατικής νομιμοφάνειας εξαντλήθηκαν. Για να εξυπηρετηθούν τα συμφέροντα αυλής, χούντας, ξένων, ο κατακουρελιασμένος κοινοβουλευτικός μανδύας της δικτατορίας είναι άχρηστος. Συγκαλυμμένη δικτατορία δεν σηκώνει ο τόπος. Ή θα παραδεχθούν το τέλος της υποτυπώδους Δημοκρατίας και το πέραςμα σε μια ουσιαστικότερη Δημοκρατία ή θα τραβήξουν ανοιχτά στην κατάλυσή της.

Στρατιωτικά είναι στο χέρι τους. Δικό τους το πεπόνι, δικό τους το μαχαίρι, το μαχαίρι του Τζουχάρτο και του Κουρούκλη, γιατί ο λαός, ιδιαίτερα ο ελληνικός λαός του 1966, δεν είναι στρατιωτική δύναμη, κι ας αφήσουμε κατά μέρος τις φανφάρες για βίαιη αναμέτρηση τη μέρα της κήρυξης της δικτατορίας των λαϊκών δυνάμεων με τις δυνάμεις της ανωμαλίας.

Τότε γιατί δεν προχωρούν; Γιατί καμιά κοινωνική τάξη δεν πείθεται, κι ούτε μπορεί να πεισθεί, ότι εξυπηρετούνται τα συμφέροντά της με τη δικτατορία. Ακόμα και το μεγαλύτερο μέρος της πολιτικής ηγεσίας της Δεξιάς αρνείται την δικτατορία γιατί είναι άδηλο αν θα βρεθεί την επομένη της δικτατορίας στα διοικητικά και οικονομικά πόστα. Έπειτα γνωρίζουν οι επίδοξοι δικτάτορες ότι με τη βαθύτερη εκτροπή δεν καταργούν το πολιτικό πρόβλημα αλλά το οξύνουν και τότε πια η λύση του δεν θα είναι η φιλελεύθερη αστική Δημοκρατία αλλά Δημοκρατία πιο ριζοσπαστική και ουσιαστική.

Σχετικά με τον ιδιαίτερο κίνδυνο για την πνευματική λειτουργία, μου φαίνεται παρωνυχίδα μπροστά στον βασικό κίνδυνο κατάλυσης των πολιτικών ελευθεριών, κατάργησης των οικονομικών διεκδικήσεων του λαού, σταμάτημα της προόδου, έστω αυτής της κούτσα-κούτσα προόδου, της εθνικής οικονομίας μας, και κατά συνέπεια του μέλλοντος της πατρίδας μας.

Il semble utile et intéressant de citer ce long passage pour apporter un éclairage sur la personnalité de Marios Hakkas. Ces lignes suffisent pour se rendre compte de l'implication de l'écrivain dans le monde politique et culturel qui l'entoure. L'engagement en faveur d'une défense des institutions démocratiques, dans les circonstances difficiles que connaît la Grèce à cette époque, est particulièrement net dans la première partie de cette prise de position, marquée par un ton vif et incisif. Pourtant, ce qui paraît le plus significatif ici, c'est, au-delà du discours sans doute un peu convenu, l'appel à un engagement des artistes non pas par la simple création, mais par une implication généreuse dans la vie de la cité moyennant des activités culturelles qui seules, selon l'auteur, peuvent permettre de rapprocher les « masses » de la gauche. On reconnaît ici ce tempérament qui ne se satisfait que du travail de terrain non pas comme militant politique, mais comme artiste aspirant à démocratiser l'art. Enfin, à y regarder d'un peu plus près, on trouve en filigrane la contestation de l'auteur se défiant d'une gauche qui se coupe de ses racines populaires et l'on notera en particulier l'ironie qui marque la fin du passage où l'écrivain dénonce certains travers : la sclérose du Parti, le « manque de démocratie interne », une tendance au « culte de la personnalité ».

C'est durant les années où il écrit de tels pamphlets que Marios Hakkas publie ses nouvelles, dans des périodiques et pour finir sous la forme d'un premier recueil édité à compte d'auteur en juillet 1966 : *Tirailleur assassin* (*Τυφεκιοφόρος του εχθρού*). Le livre se compose initialement de vingt-deux nouvelles regroupées en quatre sections : « À l'armée » (« *Του στρατού* »), « En prison » (« *Της φυλακής* »), « Dans la vie » (« *Της ζωής* »), « À l'envers » (« *Τα ανάποδα* »). L'ensemble fait très clairement passer de l'univers carcéral puis militaire au monde civil et politique. Il viendra s'ajouter en 1972, dans une édition posthume, et selon le souhait de l'auteur lui-même, une cinquième section intitulée « Trois nouvelles » (« *Τρία διηγήματα* »). Cette section ne fait que reprendre trois récits brefs écrits par Marios Hakkas et

2. – 3. Ασφαλώς όχι. Και θα ρωτούσα: Μήπως εκμεταλλεύτηκαν τις συνθήκες στο διάστημα της δημοκρατικής διακυβέρνησης, για να σπάσουν την απομόνωση από το λαό που τους επέβαλε ο καραμανλισμός; Δεν εννοώ με την οποιαδήποτε δουλειά τους. Σαν προσωπικότητες, με το κύρος τους, νοιάστηκαν να δημιουργήσουν εκείνους τους δεσμούς, με τις μάζες και με τις οργανώσεις τους που στηρίζουν τη Δημοκρατία και συνδέουν την Αριστερά από άλλους δρόμους με το λαό; Πενήντα μορφωτικοί – εκπολιτιστικοί σύλλογοι μόνο στην Αθήνα-Πειραιά, και η απουσία της πνευματικής Αριστεράς στους περισσότερους απ' αυτούς είναι χαρακτηριστική. Κι όμως ο Βασίλης Ρώτας στην κατοχή παίζοντας θέατρο στα χωριά δεν ήταν μόνο ένας λογοτέχνης αλλά κ' ένας οργανωτής εκείνα τα κρίσιμα χρόνια. Αν πιστεύουμε πως οι καιροί είναι κρίσιμοι δεν μένει παρά οι πνευματικοί άνθρωποι της Αριστεράς να βγουν από τα γραφεία τους και την απομόνωση και να κατεβούν στο λαό, όσο κι αν αυτή η έκφραση ηχεί γραμμιτζήδικη. Η συμβολή τους μπορεί να είναι μεγάλη στην επιβολή της Δημοκρατίας και μέσα στο κίνημα, όπου αυτή σκοντάφτει στις στενοκεφαλιές και προσωπολατρικές επιβιώσεις.»

parus dans *Nouveaux Textes 2* (*Νέα Κείμενα 2*) en 1971. Dans le numéro de mai-juin 1966 de la *Revue d'art*, on trouvait déjà les trois nouvelles intitulées « Le téléphone » («*Το τηλέφωνο*»), « Un incomparable pas » («*Ένα ανεπανάληπτο βήμα*»). Ce dernier texte est repris dans le recueil sous le titre « Levée d'écrou » («*Αποφυλάκιση*»). Dans le même numéro de la *Revue d'art* est également publié « Le congrès » («*Η σύσκεψη*»). En septembre 1966 dans le journal *Evdomas* et en novembre 1966, dans le premier numéro des éditions du « Centre des études éditoriales » intitulé *Le Livre*, sont publiées respectivement les nouvelles « Dans la salle du vaste monde » («*Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου*») et « Éveil racial » («*Φυλετική αφύπνιση*»)¹.

En 1967, un bref compte rendu de lecture du recueil *Tirailleur assassin* de Fontas Kondylis paraît dans les colonnes de la revue *Dimokratiki allagi*². Ce qui caractérise le livre, selon le critique, c'est une forme de déséquilibre laissant un « goût d'inachevé » (*ασυμπλήρωτη γεύση*). Kondylis attribue ce déséquilibre à un changement de ton permanent dans les nouvelles. Il existe un ton satirique, prédominant dans la section « À l'armée », mais ce ton est abandonné progressivement. Cette section présente en effet des héros, indisciplinés, « anarchistes » (*αναρχικοί*), mais qui finissent par perdre leur combat. Cette tonalité satirique est en fait remplacée par un ton plus amer, par la vision tragique d'un héros solitaire inscrivant Marios Hakkas dans la lignée des écrivains de l'époque. Les dernières sections du recueil sont rejetées par le critique parce que les nouvelles y sont « médiocre[s] » (*μέτριο*) ou « trop moderne[s] » (*υπερβολικά μοντέρνο*). Même partiel et partial, puisque le court article de Kondylis n'apporte pas d'éléments d'analyse bien convaincants et décisifs, il semble que ce regard un peu maladroit porté sur l'écriture hakkienne appelle au moins deux remarques : le critique d'abord est déstabilisé par les ruptures brutales qu'il estime être de l'ordre de l'incohérence. Ce sont justement ces ruptures dans un texte apparemment marqué par l'incohérence qu'il faut expliquer. Ensuite, cet accueil mitigé présage mal de la réception des nouvelles de Marios Hakkas.

En attendant, durant les premiers mois de l'année 1967, alors que la crise de régime est à son comble, Marios Hakkas fait paraître une autre nouvelle de *Tirailleur assassin*. Il s'agit

¹ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 30-31.

² Fontas Kondylis, « *Tirailleur assassin* – nouvelles », *Dimokratiki allagi*, 1967 (en grec). Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 7-8.

de la nouvelle « Le conseil » («*Το συμβούλιο*») qui fait partie de l'*Anthologie facétieuse* (*Ευτράπελος Ανθολογία*) de Thanasis Fotiadis¹. Surtout, deux nouvelles inédites sont publiées qui seront intégrées, en 1970, au deuxième recueil de l'auteur : *Le Bidet et autres histoires* (*Ο μπιντές και άλλες ιστορίες*). En février 1967 paraît dans la *Revue d'art* « *Non solam faciem* » («*Μη μόναν όψιν*»)². En mars 1967, dans *L'Intellectuel* (*Ο Διανοούμενος*), on peut lire « Le retour de l'homme invisible » («*Η επιστροφή του αοράτου*») avec l'exergue suivant qui n'apparaîtra plus dans le recueil de 1970, lorsque la nouvelle sera reprise sous le titre « Un épilogue quelque peu optimiste : le retour de l'homme invisible » : «*Κι ύστερα πια μήτε σκιές δεν είμεθα σκιών. Κ. Καρυωτάκης*» [Et ensuite nous ne sommes même plus l'ombre d'une ombre. Kostas Karyotakis]³. Une réflexion sur ce point sera à mener au cours de l'étude qui va suivre.

Le 21 avril 1967, par un coup d'État, les militaires prennent le pouvoir et établissent une dictature qui restera en place pendant sept ans. On suivra ici encore Thanasis Korakakis :

Hakkas fut conseiller municipal de Kaisariani sur la liste de Panagiotis Makris, de 1964 à la victoire de la junte. Le 21 avril 1967, cette dernière arrêta le maire, Panagiotis Makris, les conseillers municipaux Christoforos Bezonis, Vasilis Eleftheriou, Kostas Bougioukoglou et Dimitris Soulis. Conformément à la loi et au Code des communes, lorsque le maire, pour des raisons diverses, venait à être absent, il devait être remplacé dans ses fonctions par le conseiller municipal qui, sur la liste élue, avait reçu le plus de suffrages dans les dernières élections en date. C'est ainsi que Marios Hakkas dut s'acquitter des fonctions de maire.⁴

Marios Hakkas est arrêté un jour après sa prise de fonction en tant que maire et il est gardé au poste de police de Pangrati pendant un mois. Là, « conformément aux ordres émanant de la “révolution nationale” (*εθνική επανάσταση*), il dut démissionner et signer un papier en rapport avec cette démission »⁵. Marios Hakkas continue à écrire pendant ce mois d'incarcération. La revue *Nea synora* publie, on l'a vu, dans sa livraison de septembre-octobre 1971, six poèmes écrits par l'écrivain dans sa cellule en 1967. Sur l'intervention de Renos Apostolidis (1924-

¹ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 31.

² *Epitheorisi technis*, 146, févr. 1967, p. 134-136.

³ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 31.

⁴ T. Kokorakis, art. cité, p. 95.

⁵ *Ibid.*

2004), Marios Hakkas est libéré. Il poursuit son activité littéraire et, en 1968, se consacre aussi bien à la rédaction de nouvelles qu'à celle d'une pièce de théâtre en un acte : *Culpabilité* (*Ενοχή*).

L'année 1969 est déterminante puisque c'est à cette époque que l'écrivain apprend l'existence de son cancer. On lui ôte un rein, mais ce n'est qu'avec le développement des métastases aux poumons qu'il doit véritablement vivre avec sa maladie. Le repos est dès lors nécessaire et l'écrivain passe l'été 1969 à Aulaki, près de la mer, au sud-est de l'Attique.

L'écrivain effectue un voyage à Londres en novembre 1970 en compagnie de Thanasis Kostavaras pour consulter des spécialistes, il poursuit avec frénésie son travail d'écriture pendant l'été 1970 à Livanates en Phthiotide. En avril 1970, il fait jouer la pièce *Culpabilité* par la Troupe Vimata de Thanasis Papageorgios qui la monte au théâtre « Florida » en même temps qu'*Antigone* de Jean Anouilh. Dans la revue *Nea synora* (nov.-déc. 1970) est publiée la pièce intitulée *La Recherche* (*Η Αναζήτηση*).

C'est surtout, en novembre, la parution, toujours à compte d'auteur, du deuxième recueil de nouvelles de Marios Hakkas : *Le Bidet et autres histoires* (*Ο μπιντές και άλλες ιστορίες*) qui est un événement important. Le recueil, constitué de vingt-quatre nouvelles, est divisé en trois sections : « Confessions » (*«Εξομολογήσεις»*), « Décomposition » (*«Διάλυση»*) et « Le bidet » (*«Ο μπιντές»*)¹ ; il s'ouvre sur un prologue intitulé « En guise de prologue (en blanc et noir) » (*«Έτσι σαν πρόλογος (ασπρόμαυρο)»*) et se ferme sur « Un épilogue quelque peu optimiste : le retour de l'homme invisible » (*«Ένας κάπως αισιόδοξος επίλογος (μαυρόασπρο): η επιστροφή του αόρατου»*). Voici, pour finir sur ce point, les quelques mots figurant dans la postface des *Nouveaux Textes 2* au sujet de Marios Hakkas dont le nom figure à côté de celui de Giannis Skarimbis :

Marios Hakkas : « le Bidet et autres histoires ». (Athènes, 1971). Un jeune écrivain, avec déjà des réussites remarquables dans le domaine de la nouvelle, de la poésie et du théâtre, donne ici 23 [*sic*] textes en prose d'une douloureuse sincérité. Lieu : les quartiers dans les environs d'Athènes, surtout Kaisariani. Temps : après la défaite. Qu'est-ce que sont devenus les gens ordinaires, comment s'adaptent-ils à leur nouvelle vie, en quelles valeurs croient-ils à présent, comment cèdent-ils ou résistent-ils aux puissances de destruction, au pessimisme, au scepticisme, au désenchantement ? Humour et autocritique à un degré élevé, une écriture

¹ Le titre n'apparaît pas dans l'édition de référence, mais il est présent sous la forme « Le bidet et autres histoires » dans l'édition 2008.

incisive, un style personnel, avec des envolées d'une authentique tendresse. Ce livre, qui a eu un certain succès en 1971, laisse entrevoir l'un des espoirs les plus solides de notre production en prose.¹

Ce passage semble assez bien résumer la perception qu'on avait en 1971 des nouvelles de l'auteur du *Bidet* : une sensibilité, un ton authentique et sans concession, rendant compte de l'état d'esprit des vaincus d'hier confrontés aux réalités de la vie quotidienne dans un monde en pleine mutation.

L'année 1971 voit se multiplier, pour Marios Hakkas, les voyages à l'étranger, à Londres en particulier, en février puis en juin, mais aussi à Milan, Genève ou Paris, en Allemagne en septembre. C'est dans ce dernier pays que, semble-t-il, il achève « Mes derniers moments » («*Τα τελευταία μου*»). Enfin, l'écrivain effectue un ultime séjour à Londres à la fin de l'année. Il ne connaît que de rares intermèdes à Vilia, dans le nord de l'Attique, où il passe des vacances au mois d'août. S'agissant de son œuvre, Marios Hakkas prépare déjà le troisième et dernier recueil : il publie dans diverses revues, à l'instar de ce qu'il faisait précédemment, différents textes. On peut faire référence la revue *Kouros*, dans son numéro de juillet, où figure « Tsilibik ou Tsilibaki » («*Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι*»)² : cette nouvelle sera intégrée l'année suivante dans la section « Chutes » («*Πετάλια*») de *La Communauté* (*Το κοινόβιο*). La revue *Chroniko 1971* publie par ailleurs « Le bidet ».

Les activités de Marios Hakkas se réduisent peu à peu à l'écriture et à la lutte contre la maladie. La fin de l'année 1971 et le début de l'année 1972 correspondent pourtant à une forme de reconnaissance littéraire. Le 22 décembre 1971, le « mouvement gréco-européen de la jeunesse » (*Ελληνοευρωπαϊκή κίνηση νέων*) organise une manifestation à laquelle Marios Hakkas est invité et lit, pour la première fois en public, des extraits de *La Communauté*. La librairie « Quartier latin » consacre quant à elle, le 2 février, une soirée à Dinos Christianopoulos (né en 1931), écrivain de Thessalonique, et à Marios Hakkas. Outre le signe d'un écho de l'œuvre de ce dernier dans le public grec, il n'est pas inintéressant de noter que, lors de la discussion qui suit la lecture faite par l'écrivain le 22 décembre 1971, une discussion assez vive s'engage sur des sujets politiques. On peut penser bien sûr à certaines nouvelles comme « Devant une tombe » («*Μπροστά σ' έναν τάφο*»), par exemple, qui sont de

¹ *Nouveaux Textes 2*, Athènes, Kedros, automne 1971, t. 2, p. 376.

² C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 34.

violents réquisitoires contre les staliniens du parti communiste. On voit là que, si une partie du public reçoit bien l'œuvre, une autre paraît être beaucoup plus réservée : c'est dans cet accueil à la fois enthousiaste et hostile que se trouve la racine d'une réception biaisée.

À partir de février 1972, Marios Hakkas écrit fébrilement *La Communauté*. En réalité, hormis quelques sorties en voiture pour se rendre sur le mont Hymette, au petit monastère de Saint-Georges Koutalas, qui jouera un si grand rôle dans la nouvelle « La communauté », au monastère de Kaisariani, dont la fresque est décrite dans *Le Bidet et autres histoires*, l'écrivain, terrassé par la maladie, se prépare à mourir. Du 7 au 29 février 1972, il est hospitalisé au centre de diagnostic Métaxas du Pirée. Même s'il parvient à écrire, dans les derniers mois qui précèdent sa mort, « Coupable de culpabilité » (« *Ενοχος ενοχής* »), il y retourne, le 10 juin. Il a le temps de rédiger un court texte : « L'anophèle » (« *Κώνωψ ανωφελής* ») pour *Chroniko* 72. Il s'éteint à l'aube, le 5 juillet 1972. Kostas Papageorgiou rapporte avec beaucoup de détails les derniers moments de Marios Hakkas¹. La scène d'un homme épuisé sur son lit, perdant peu à peu de ses forces jusqu'au moment final, entouré de sa femme et de sa mère, « une vraie mère grecque », selon Tsirkas qui a soutenu et encouragé l'écrivain jusqu'à la fin, ne peut faire oublier la précipitation dans laquelle s'est effectué le travail éditorial : la fondatrice de la maison d'édition Kedros, Nana Kalianesi (1915-1988), a fait son possible pour que l'édition de *La Communauté* soit prête avant la mort de l'écrivain. En vain puisque celui-ci, à l'agonie, était incapable de réagir désormais.

Pourtant, c'est bien cette année 1972 qui verra la parution de *La Communauté*, le lendemain quasiment de la mort de l'auteur. Les revues littéraires continuent, quant à elles, à publier des textes de Marios Hakkas : *Diagonios*, la revue de Dinos Christianopoulos, contient déjà « La communauté » dans son numéro de janvier-avril 1972 ; *Nea synora*, en juillet-août de la même année, fait paraître dans ses pages la nouvelle « Le cadavre », qui faisait partie de *Tirailleur assassin*. On peut voir là une forme de reconnaissance pour un écrivain qui avait publié ses recueils à compte d'auteur (hormis le dernier). Il faudra pourtant attendre 1977 pour qu'un premier numéro soit consacré en Grèce à Marios Hakkas, avec la publication d'inédits. La revue *Anti*² contient en effet une nouvelle importante de l'auteur, même si elle ne fait pas partie de ses trois recueils de nouvelles : il s'agit des « Fourmis rouges » (« *Τα κόκκινα*

¹ Kostas Papageorgiou, « Cheminer jusqu'au bout sans illusions », *Vivliothiki*, 1^{er}-2 mai 2008, p. 16-24 (en grec).

² *Anti*, op. cit., p. 23-50.

μερμήγκια») dont il a été question plus haut. On trouve aussi dans ce numéro neuf (bouts de) nouvelles, dépourvues presque toutes de titre, mis à part « Le laitier » («Ο γαλατάς»), « Un rêve » («Ένα όνειρο») et « Comment s'écrit une nouvelle » («Πώς γράφεται ένα διήγημα;»); la pièce en un acte intitulée *Dans la constellation des gémeaux* (Στον αστερισμό των διδύμων). Tous ces textes seront intégrés, par la suite, dans l'édition de 1978 qui sera l'édition de référence de cette étude. Il semble de ce point de vue regrettable de ne pas voir dans cette édition des œuvres complètes certains textes comme des lettres publiées à diverses occasions, mais aussi des chansons comme « La ville » («Η πόλη»)¹, avec des paroles écrites par Marios Hakkas et une musique composée par Lazaros Kouzinopoulos. Ces documents contribuent à mieux faire de l'œuvre de Marios Hakkas non pas un travail solitaire et introverti de l'écrivain, mais à l'inscrire dans une forme de sociabilité, de *communauté* de destins.

Comment pourrait-on, en conclusion, cerner au mieux l'homme Marios Hakkas ? Si les dernières années de son existence, on l'a constaté, amènent l'écrivain à un combat pour la survie afin de pouvoir achever dans la fébrilité et la précipitation, son œuvre en prose, l'essentiel de sa lutte se mène sur un terrain plus politique et social. Homme de gauche, mais d'une gauche *humaniste*, ou du moins *humaine*, sincèrement épris de justice et soucieux de liberté de parole et d'opinion, engagé dans les activités culturelles et sociales de sa ville, c'est par une activité inlassable dans les associations comme la FEN qu'il met en pratique ses conceptions idéalistes et, pour ainsi dire, philanthropiques. Cet attrait pour l'autre, cette sociabilité et cet engagement sont des éléments-clés qui permettent de caractériser Marios Hakkas. Pourtant, celui-ci apparaît aussi comme un dissident au sein même du mouvement politique auquel il appartient. Dans un contexte politique et idéologique particulièrement dur et sclérosé — en particulier à gauche —, l'ouverture de Marios Hakkas se transforme donc en indignation et en révolte : contre l'ordre établi², certes, mais aussi et peut-être encore plus contre ses propres camarades. Il résulte sans doute de cet état d'esprit ce ton mordant, ironique, relevé par de nombreux critiques³.

¹ «Η πόλη» [La ville] (poème mis en musique par Lazaros Kouzinopoulos), *Chroniko* 72, Athènes, Ora/Kallitechniko pnevmatiko kentro, sept. 1971-août 1972, p. 22.

² Manolis Lambridis, « Le refus des valeurs du système dans l'œuvre de M. Hakkas », *Anti*, *op. cit.*, p. 36-39. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 77-94.

³ F. Kondylis, *MHECDSO*, art. cité, p. 7 ; Aris Eleftheriou, « Un nouveau départ pour notre littérature : *Le Bidet et autres histoires* », *Eleftheri Patrida*, 28 février 1971. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 11.

En fait, à partir de l'observation des données biographiques, il convient de mettre en évidence une particularité qui doit guider l'analyse du texte. La trajectoire de Marios Hakkas paraît s'articuler autour d'un certain nombre d'oppositions : entre la vie et la mort, entre le passé et le présent, entre un monde ancien, idéalisé (celui des heures héroïques de la Résistance, celui d'une gauche fidèle à ses idéaux de justice et de liberté) et un monde présent, en pleine décomposition morale. L'œuvre en prose de Marios Hakkas correspond, on vient de le voir, à un passage de la vie à la mort : *La Communauté* en particulier paraît tout entière déterminée, jusqu'au processus éditorial et à l'organisation du recueil, par l'imminence de l'issue fatale ou, plus précisément, par le passage de la vie à la mort. D'un point de vue moins intime et plus collectif par ailleurs, Marios Hakkas a apparemment le même profil que nombre d'écrivains de son âge, ceux qu'on rassemble dans ce qu'il est traditionnellement convenu d'appeler la « deuxième génération d'après-guerre » (δεύτερη μεταπολεμική γενιά). Il peut sans aucun doute paraître assez contestable d'opposer trop radicalement les première et deuxième générations d'après-guerre en Grèce¹, mais on retiendra, pour la limpidité de l'exposé, que cette expression désigne les poètes et, plus ponctuellement, les écrivains dont « les expériences sont postérieures aux événements historiques »² que constituent l'Occupation et la guerre civile et qui se jugent « victimes de la paix »³. Cette génération n'est pas sans lien bien sûr avec la première, pétrie d'idéaux et de

¹ C'est ainsi que Roderick Beaton n'éprouve pas le besoin de parler de deux générations d'après-guerre, mais évoque simplement une « *post-war generation* », se contentant de distinguer les poètes reconnus depuis les années trente (Elytis, Sféris, Ritsos, Engonopoulos, Embirikos) et de dégager des tendances de la poésie : une tendance plus sociale (celle d'Anagnostakis ou d'Alexandrou) qui n'exclut nullement l'influence, chez plusieurs poètes, de la poésie post-symboliste ou même de la poésie hermétique (R. Beaton, *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press, 2004 [1994], p. 199-223).

² *La prose d'après-guerre...*, op. cit., t. 1, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 174. Il est à noter que ce dont il s'agit ici, c'est de la tradition qui place dans la deuxième génération d'après-guerre les écrivains n'ayant pas connu « les expériences (...) de la guerre et surtout celle de l'Occupation » (*La prose d'après-guerre...*, op. cit., t. 1, p. 174). La délimitation reste sans doute problématique : elle regroupe les écrivains nés entre la fin des années vingt et quarante. Vasilis Hatzivasileiou, pour sa part, avance la date de 1926 (« La nouvelle néo-hellénique : la nouvelle de la première et de la deuxième génération d'après-guerre », *Diavazo*, 451, mai 2004, p. 74-78, en grec). Les écrivains de la deuxième génération ont commencé à produire leur œuvre à partir de la seconde moitié des années cinquante. S'agissant de Marios Hakkas, cette délimitation est d'autant plus discutable que, né en 1931, il publie tardivement (à l'âge de 34 ans) et garde un certain nombre de caractéristiques des écrivains de la première génération (parmi celles-ci, l'intérêt pour la politique).

souvenirs héroïques, mais nourrissant la nostalgie d'une perte des valeurs¹. Elle s'oppose à elle pourtant par plusieurs aspects. S'éloignant désormais des événements tragiques de années quarante, elle connaît la paix certes, mais une paix particulière, paradoxalement faite de la prospérité inhérente à la société de consommation et marquée tout en même temps par l'inquiétude inhérente au climat particulier de la guerre froide : à l'abondance des biens correspond la perte et la dégradation des idéaux. Or, ce climat de défaite a des conséquences directes sur la politique intérieure grecque et provoque un « pourrissement » (σήψη) des valeurs, selon Stefanos Bekatoros² : l'opposition entre les vainqueurs et les vaincus est violente et

l'échec des efforts humains est un fait acquis, la chute de l'homme devient plus certaine dans tous les domaines, moral, intellectuel, idéologique, social. Ainsi, le jeune écrivain n'a pas besoin de remonter en arrière, que ce soit dans l'Histoire ou dans les expériences personnelles. Il ne se sent pas responsable du passé. Aujourd'hui, il n'y a plus de crises de conscience, il y a juste la douleur, liée au présent sur lequel pèsent un passé qui s'estompe et un futur incertain.³

Tel est l'état d'esprit pour l'écrivain en général à l'époque : une forme de repli désenchanté sur soi et sur le présent. L'examen de la biographie de l'écrivain permet de constater que ce n'est pas cette indifférence qui permet de le caractériser. Il vit en effet à la fois dans le présent d'une confusion des valeurs qui, on le verra, est un élément déterminant des nouvelles, et les yeux tournés vers un passé héroïque et des idéaux qu'on s'évertue à effacer. Les luttes intestines et fratricides au sein de la FEN, par exemple, mais aussi l'atmosphère de délation généralisée s'opposent nettement à la foi qui est celle de Marios Hakkas dans les idéaux humanistes.

Finalement, cette tension prend la forme de la révolte et de la contestation. Chaque étape de l'existence de Marios Hakkas atteste d'une évolution, d'un dynamisme même qui font passer le jeune communiste kaisarianiote, brisé par la prison et la caserne, à une rébellion contre l'ordre établi : dans la société en général, dans le Parti en particulier. Cette rébellion contre le dogme et l'idéologie passe par un engagement très concret dans la vie associative et

¹ Linos Politis, *Histoire de la littérature néo-hellénique*, Athènes, Morfotiko idryma ethnikis trapezis, 2015 [1978], p. 335 (en grec).

² Stefanos Bekatoros, « Marios Hakkas : la défaite et la dignité d'un homme », revue *Anti*, *op. cit.*, p. 34. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 70 (en grec).

³ *Ibid.*

politique de Kaisariani et sera, pour finir, celle qui fait le choix de la vie contre la mort. On le voit donc : il existe une véritable trajectoire plaçant certes Marios Hakkas dans la catégorie des écrivains de la deuxième génération d'après-guerre, mais l'installant, en même temps, plus que tout autre, à la charnière de deux époques : celle (passée) qui propose une approche idéologique du monde et celle (à venir) qui tente de se le réapproprier dans une perspective nouvelle, *postmoderne*, serait-on tenté de dire, sans trop de précaution, dépourvue d'idéologie ou s'en méfiant en tout cas. La fin des idéologies est, on le verra, maintes fois constatée dans les nouvelles. Cela ne signifie pas pour autant, et paradoxalement, que les préoccupations politiques elles-mêmes aient disparu, à l'inverse de ce qu'on trouve chez d'autres écrivains qui les abandonnent, comme l'a montré Christoforos Milionis : « Il y a peu de cas — et je ferai la seule exception dans ce texte pour citer à titre indicatif le nom de feu Marios Hakkas — où la problématique politique est restée au cœur de l'œuvre, mais s'est retrouvée imprégnée par tant d'humeurs amères nées de l'expérience individuelle que, finalement, son contenu s'en trouve modifié et finit par devenir un problème d'existence individuelle, etc. »¹. Le discours politique chez l'écrivain kaisarianiote s'est transformé, s'est métamorphosé plus qu'il n'a été abandonné. Il est passé par le filtre d'une individualité et d'une conscience à vif, toujours indignée, gardant ses idéaux de jeunesse, mais les transformant. L'objectif sera justement d'essayer de cerner de quelle manière et pourquoi les nouvelles de Marios Hakkas ont connu une mutation radicale en un peu plus de cinq années.

Comment parler des nouvelles de Marios Hakkas ?

Lorsqu'on veut aborder l'œuvre de l'écrivain kaisarianiote, la connaissance du seul contexte historique et biographique ne suffit pas. Il faut absolument commencer par faire le point sur ce qui a déjà été dit ou écrit sur l'auteur et, plus généralement, sur la réception de son œuvre. Il est tout à fait symptomatique que deux thèses seulement *a priori* aient été consacrées, en Grèce, à Marios Hakkas. L'une est intitulée *Marios Hakkas : sa vie et son œuvre* et a été soutenue par Christina Papadimitriou en 1999 à l'université de Ioannina² ; l'autre a été

¹ Christoforos Milionis, *Hypothèses*, Athènes, Kastaniotis, 1983, p. 17 (en grec).

² Deux autres études universitaires, récemment mises en ligne par l'université Aristote de Thessalonique, doivent être citées. Il s'agit de celle d'Olympia Tsaroucha intitulée *Το ουτοπικό σύμπαν του Μάριου Χάκκα: ουτοπικά ιδεώδη στο πεζογραφικό και θεατρικό του έργο* [L'univers utopique de Marios Hakkas : idéaux utopiques dans son œuvre en prose et son œuvre théâtrale] [en ligne], mémoire de Master dirigé par H. D. Gounelas, université Aristote de Thessalonique, 2007 (<https://ikee.lib.auth.gr/record/80000/?ln=e>, consulté le 25 août 2016) ; plus récemment encore, on trouve la thèse d'Asli Çete intitulée «*Χιούμορ*»: το χιούμορ στα διηγήματα των Μάριου Χάκκα και Aziz Nesin [« Humour » : l'humour dans les nouvelles de Marios Hakkas et Aziz Nesin] [en ligne],

soutenue par Giorgos Repousis en 2012, à l'université de Ioannina également, et s'intitule *Marios Hakkas et son époque. Autobiographie et prose créative*¹. Un nombre restreint de monographies ont par ailleurs tenté de rendre compte des nouvelles de Marios Hakkas (Repousis et Markopoulos en particulier). L'étude systématique et méthodique du texte hakkien n'a donc été menée que ponctuellement et assez récemment. Pendant longtemps, comme on va le constater, il n'a été consacré à Marios Hakkas que de modestes articles, dans des revues littéraires, ou au mieux des numéros spéciaux. Pourtant, il est indéniable que l'œuvre de cet écrivain est entrée, au moins partiellement, dans les anthologies de textes (de l'enseignement secondaire, en particulier²). Des émissions de la télévision grecque³ ont même été consacrées à l'écrivain qui ne manque pas de susciter l'intérêt et de donner lieu à des communications dans des colloques ou lors de soirées qui lui sont consacrées⁴. Les pièces de théâtre sont elles-mêmes jouées⁵.

Il existe donc un contraste entre la relative popularité de l'écrivain et la modestie, apparente en tout cas, de l'accueil critique. La place singulière de Marios Hakkas, marginalisé

mémoire de Master dirigé par M. Iatrou, université Aristote de Thessalonique en 2012 (<http://ikee.lib.auth.gr/record/129720>, consulté le 25 août 2016).

¹ G. Repousis, *Ο Μάριος Χάκκας και η εποχή του: Αυτοβιογραφία και δημιουργική πεζογραφία* [*Marios Hakkas et son époque. Autobiographie et prose créative*] [en ligne], thèse de doctorat dirigée par A. Papaïoannou, université de Ioannina, 2012 (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/31715#page/1/mode/1up>, consulté le 25 août 2016).

² Voir le manuel de Nikos Grigoriadis, *Textes de littérature néo-hellénique*, N. Grigoriadis *et al.* (dir.), Ministère de l'Éducation nationale et des Religions/Institut de pédagogie, Athènes, OEDB, 2010 [1980], t. 3, p.307-311 (en grec).

³ Une émission, diffusée le 21/01/2014, s'intitule « Marios Hakkas, écrivain » (« Μάριος Χάκκας – συγγραφέας ») et a été réalisée par Tasos Psarras sur ERT1 :

https://www.youtube.com/watch?v=5G7_7ISvxik

Une autre émission, plus ancienne, diffusée sur ERT1, s'intitule « *Periskopio/ Marios Hakkas* », réalisée par Despoina Karvela en 1987 :

<http://archive.ert.gr/69863/>

⁴ C'est ainsi d'A. Kastrinaki fait une communication sur Marios Hakkas à la bibliothèque municipale d'Athènes le 16 mars 2015, dans le cadre d'une manifestation intitulée « Voix majeures pour lumière mineure » (« Φωνές μείζονες σε φως έλασσον »). Le 19 mai 2004 est organisée, au cinéma municipal de Kaisariani « Aiolia », une soirée consacrée à l'écrivain.

⁵ Il existe l'exemple récent (2013-2014) de *Culpabilité* et de *Recherche*, deux pièces mises en scène par Haris Gioulatos de la Compagnie Eilissos.

en tant qu'écrivain tant par le parti des vainqueurs (pour qui il était un opposant) que par son propre camp (pour qui il était un dissident), gagné par cette rage d'écrire et de régler ses comptes tant avec ses adversaires qu'avec la maladie, permet-elle d'expliquer ce faible intérêt du monde universitaire ou de la critique pour Marios Hakkas ? Une remarque de Maria Nikolopoulou doit attirer l'attention. Selon elle, « dans [la] période [d'après-guerre], la littérature, mais aussi la critique sont étroitement liées à la division de la société grecque »¹. Et de préciser que, en Grèce, « la critique littéraire s'est fondée sur des critères idéologiques et étrangers à la littérature »². Or, parmi ces critères, il en est un qui est redoutable : c'est le critère psychologique qui tend à reconnaître l'œuvre de l'artiste, mais à relativiser la portée du discours de l'adversaire, discrédité par une forme d'argumentation *ad hominem*. On l'a constaté lorsqu'il était question du débat si éclairant dans les pages de la revue *Panderma*. C'est une tendance de la critique, parfois bien malgré elle sans doute, que de relativiser la brutalité des débats si violents en Grèce après la guerre. Même à l'étranger, les incroyables tensions qui ont miné la société grecque et, plus sûrement encore, le parti communiste lui-même, tensions au cœur desquelles les écrivains eux-mêmes se sont retrouvés, semblent parfois méconnues ou, plutôt, atténuées. Ainsi, Henri Tonnet, dans son *Histoire du roman grec*³, évoque la politisation de la littérature après la guerre, mais il le fait, d'une certaine manière, en atténuant certaines particularités. Il *gomme* quelque peu les dissensions très fortes et violentes au sein du parti communiste⁴, mais aussi bien évidemment entre ce dernier,

¹ Maria Nikolopoulou, « La "guerre de trente ans" : la prose ayant pour sujet la guerre civile et le traitement de la mémoire dans la narration (1946-1974) », dans Giorgos Antoniou, Nikos Marantzidis (dir.), *L'époque de la confusion : la décennie 1940 et l'historiographie*, Athènes, Estia, 2008, p. 420 (en grec).

² *Ibid.*, p. 421.

³ Henri Tonnet., *Histoire du roman grec, des origines à 1960*, Paris, L'Harmattan, 1996, 303 p.

⁴ Voici un passage allant dans ce sens : « La politisation de la littérature n'a pas du tout les mêmes effets dans les deux camps [de droite et de gauche]. Les écrivains communistes, qui ont perdu la guerre civile, n'en sont pas pour autant démoralisés ; tout au contraire, ils développent une littérature moralisatrice, pleine de bons sentiments, finalement optimiste. Tout ce qu'il faut pour ne pas décourager la classe ouvrière ou plutôt ceux qui lisent et croient en elle » (*ibid.*, p. 243-244). Mario Vitti, quant à lui, s'il parle d'une poésie « sociale » ou « engagée », se contente, pour parler du texte narratif d'après-guerre, de souligner que « beaucoup de tout jeunes gens se sont retrouvés impliqués dans la Résistance, dans la guerre civile. Leurs réactions face à ces événements traumatisants, et notamment le massacre fratricide lié à l'intolérance, ont fonctionné, dans leur application narrative, d'une manière complètement différente de ce qui pouvait se passer chez un représentant de la génération précédente » (*Histoire de la littérature néo-hellénique*, Athènes, Odysseas, 1987 [1978], p. 436). Dans les deux cas qui viennent d'être cités, la guerre civile et ses conséquences politiques et sociales considérables sont éludées ou, au moins, fortement atténuées.

désormais clandestin sur le sol grec, et l'opposition nationaliste au pouvoir. C'est ainsi que le discours social paraît prendre une grâce singulière en raison des particularités de la situation en Grèce : Henri Tonnet évoque un discours social assez édulcoré qu'il replace dans la lignée des romans des années vingt. Les textes narratifs d'après-guerre sont pourtant l'aboutissement de très vives et parfois cruelles querelles *politico-esthétiques*, pourrait-on dire. Les options esthétiques (réalisme socialiste, modernisme¹, etc.) se déterminent non pas par rapport à des choix personnels, mais en fonction de critères politiques. Dès lors, « le spécialiste de littérature néo-hellénique (...) ne réussira pas à saisir nombre de phénomènes de la vie culturelle [grecque] s'il ne comprend pas le sens et les multiples conséquences qu'a eue la guerre civile », écrit Venetia Apostolidou².

On examinera donc, à présent, plus précisément, de quelle manière la critique grecque a accueilli et compris le texte hakkien afin de confirmer l'hypothèse selon laquelle le contexte politique a pu avoir une influence dans la perception de l'œuvre de Marios Hakkas pendant de nombreuses années.

UNE RÉCEPTION BIAISÉE DE LA CRITIQUE

Depuis le premier article de Vasos Varikas paru en grec en 1966 et intitulé « Satire sociale : Giorgos Dorikos, “La troupe des anges” ; Marios Hakkas, “Tirailleur assassin ” » (*To Vima*, 13 novembre 1966, p. 8) jusqu'aux dernières études parues en 2015³, la position de la critique par rapport à l'œuvre de Marios Hakkas est paradoxale. En effet, il est incontestable que le texte hakkien, et plus particulièrement les nouvelles, a sans cesse attiré, à des degrés divers il est vrai, l'attention des critiques ou des universitaires. Pourtant, la lecture des nombreux articles ou, plus rarement, des livres consacrés à Marios Hakkas laisse l'impression d'un manque. Quelles que soient leur couleur politique ou celle des journaux et revues dans lesquels ils ont écrit (de gauche, de centre gauche ou de centre droit, dans la plupart des cas),

¹ Voir sur ce terme assez délicat à manier les remarques de Stamatis Filippidis, « Pour une histoire de la prose expérimentale pendant la période 1944-1974 », dans Angela Kastrinaki, Alexis Politis, Dimitris Tziogas (dir.), *Pour une histoire de la littérature grecque du XX^e siècle : propositions de réorganisation, thèmes et courants*, Héraklion, Université de Crète, Musée Benaki, Panepistimiakes ekdoseis Kritis/Mouseio Benaki, 2012, p. 260-261 (en grec).

² V. Apostolidou, *op. cit.*, p. 13.

³ A. Kastrinaki, « Marios Hakkas : écrire sa colère avec des slogans », *The Books' Journal*, 55, mai 2015, p. 90-93 (en grec).

leur modération ou leur ouverture d'esprit, les critiques grecs ont lu l'œuvre de l'écrivain à travers un filtre qu'il faudra essayer de définir.

Depuis 1966, à des titres divers, la critique grecque — il n'existe visiblement pas d'étude non grecque sur Marios Hakkas — s'est attachée à caractériser et définir le texte hakkien. On peut distinguer un certain nombre de périodes. La décennie soixante-dix est celle de la découverte de l'œuvre, de la mise en place des premières observations. Elle s'accompagne aussi d'un effort éditorial pour établir une édition à partir des recueils déjà publiés et des inédits parus, on l'a vu, dans un numéro spécial de la revue *Anti*, consacrée à Marios Hakkas en 1977. Cette dernière date constitue un moment important correspondant, en particulier, à un bilan du travail de la critique sur les nouvelles de l'écrivain.

En effet, Kostas Papageorgiou, dans un article intitulé « La critique face à Marios Hakkas »¹, cinq ans après la mort de ce dernier, constate qu'au moment de la publication du premier recueil de nouvelles, le sentiment de la critique reste très mitigé, comme on l'a déjà constaté plus haut lorsqu'il était fait référence à l'existence d'un article de Fontas Kondylis très partagé sur le premier recueil de Marios Hakkas en 1967. Certains pourtant, comme Vasos Varikas² (Papageorgiou fait ici référence à un article écrit par ce dernier en 1971³), reconnaissent quand même chez Marios Hakkas un écrivain prometteur. Très vite, avec la parution du *Bidet et autres histoires* et de *La Communauté*, les critères pour approcher le texte hakkien changent, même s'ils restent, selon Papageorgiou, trop souvent de l'ordre du « sentimentalisme »⁴.

En effet, un certain nombre de constats sont faits dans les années qui séparent la mort de l'écrivain et 1977 : il ne s'agit pour l'heure que d'intuitions. Ce qui ressort, c'est une vision tragique fondée sur le sentiment d'une dégradation et de la décomposition du monde. Ce sentiment entraîne au moins deux oppositions majeures : le présent dégradé (par la société de consommation, mais aussi par la dégradation de la gauche et des idéologies) s'oppose au

¹ K. Papageorgiou, « La critique face à Marios Hakkas », *Anti*, *op. cit.*, p. 46-50. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 53-68 (en grec).

² Vasos Varikas, « Le refus de l'ordre établi : le bidet et autres histoires », *To Vima*, 24 janvier 1971. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 9-10 (en grec).

³ *Ibid.*

⁴ K. Papageorgiou, « La critique... », art. cité, p. 58-59.

passé héroïque ; les vivants s'opposent aux morts¹. Ce que remarquent plusieurs critiques, c'est que le texte hakkien n'en reste pas à la critique, mais ouvre une nouvelle voie, « moderniste », faite d'authenticité : le rejet des conventions s'accompagne d'un amour pour la vie² et pour l'humain. La nouvelle se modifie jusqu'à atteindre les limites de cette dernière : elle prend la forme d'un monologue autobiographique³ dans un désir de trouver la vérité par un retour sur soi⁴. En résumé, pendant la période de cinq années allant de la publication du *Bidet* et surtout de la mort de Marios Hakkas à la diffusion du numéro d'*Anti* consacré à Marios Hakkas en 1977, il existe une forme de sidération des critiques qui essaient de dégager les caractéristiques du texte hakkien, mais privilégient une approche *psychologisante* réduisant l'écriture de l'écrivain kaisarianiote à celle d'un homme blessé et amer. Ce parti pris rappelle, d'une certaine manière, celui de Thanasis Anthimos avec, bien sûr, une forme de modération : l'amertume de l'écrivain et le tragique de sa mort dominant. S'agissant de la nouvelle hakkienne en particulier, il n'existe pas encore d'approche méthodique et *technique*, alors que c'est surtout à ce genre pratiqué par Marios Hakkas que s'intéresse la critique.

L'année 1977 est une année importante pour des raisons éditoriales, on l'a vu, mais aussi parce que les critiques, sans renoncer bien sûr aux constats formulés jusque-là, apportent un nouvel éclairage sur les nouvelles de l'écrivain kaisarianiote, à l'occasion en particulier de la livraison du numéro spécial de la revue *Anti* évoquée plus haut. La dictature s'éloignant, ils privilégient une perspective plus politique : Stefanos Bekatoros, Manolis Lambridis ou Alexis Ziras parlent d'un écrivain qui s'est opposé au Parti, à la société de consommation⁵, à l'esprit de « système »⁶, dans la « corruption » (*φθορά*) du monde présent. En expliquant que

¹ A. Eleftheriou, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 11 ; H.L.F., « Le livre bouleversant de Marios Hakkas, *La Communauté*, un cri d'humanité poussé au bord de la tombe », *Akropolis*, 30 juillet 72. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p.18.

² Stratis Tsirkas, « Stèle. Marios Hakkas », *Sinecheia*, 2, avr. 1973. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 38.

³ Alexandros Kotzias, « La fin du jeu : *La Communauté*, nouvelles », *To Vima*, 15 août 1972. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 30-31.

⁴ Tolis Kazantzis, « L'œuvre en prose de Marios Hakkas », *Diagonios*, Thessalonique, 4, janv.-avr. 1973, p.70-72. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 51.

⁵ S. Bekatoros, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 72. A. Ziras insiste particulièrement sur la rupture de l'écrivain avec les positions du Parti.

⁶ M. Lambridis, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 78 (voir aussi A. Ziras, « Un exposé précoce et un exposé tardif sur Marios Hakkas », *Anti*, *op. cit.*, p. 32-33. Repris dans *MHECDSO*, p. 97).

l'écriture de Marios Hakkas épuise la problématique de la « défaite » (ήττα) et de la première génération d'après-guerre, Bekatoros montre qu'elle annonce en même temps un nouveau type d'écriture. Il fait ainsi de Marios Hakkas un « écrivain de la limite » (συγγραφέας μεταχρυσικός)¹. L'idée est nouvelle et permet de situer l'écrivain parmi ceux de sa génération. Mais cela n'ira pas plus loin puisqu'il n'existe pas encore d'étude de fond permettant de caractériser les choix esthétiques de Marios Hakkas dans le contexte très particulier de l'après-guerre.

La fin des années soixante-dix et les années quatre-vingt correspondent à une approche moins thématique, s'orientant de façon plus systématique vers les caractéristiques formelles de l'écriture hakkienne. Le premier à aller en ce sens et à ouvrir la voie à une approche plus systématique, tenant compte des acquis de la recherche en linguistique et en narratologie, est Pavlos Zannas qui propose une étude intégrée à l'ouvrage de référence rassemblant les articles parus sur les nouvelles de Marios Hakkas dans les années soixante-dix : *Marios Hakkas, Étude critique de son œuvre*². Il commence de façon méthodique par opérer très simplement un classement entre les nouvelles écrites à la première personne du singulier et celles qui le sont à la troisième. Il pose également la question de la datation des nouvelles et met en avant, à cette occasion, un certain nombre de ce qu'il appelle des « anomalies ». La lecture des revues consacrées à Marios Hakkas³ permet de constater que l'exploration de l'œuvre de ce dernier (les nouvelles, mais aussi la poésie) se pose en termes plus techniques, si l'on peut dire. Ainsi, Vangelis Hatzivasileiou propose une brève synthèse sur la « place et [le] rôle du narrateur » dans *La Communauté*, le « fonctionnement de la mémoire », la « combinaison des genres », le rôle de la métonymie, etc.⁴. Ce court exposé témoigne, à la manière de ce qui se

¹ S. Bekatoros, art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p. 72 ; A. Ziras, « Un exposé précoce... », art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p.103.

² P. Zannas, art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p. 106-131.

³ *I lexi*, 16, juil.-août 1982, p. 419-433 ; *Periplous*, 3/12, op. cit., p. 205-227 : « Μάριος Χάκκας » [« Marios Hakkas »] ; consultable en ligne :

<http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=25606&code=0858>

⁴ Vangelis Hatzivasileiou, « Le renouveau du réalisme. Applications à “La Communauté” de Marios Hakkas », *Periplous*, op. cit., p. 211-213 (en grec) ; consultable en ligne :

<http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=25606&code=0858>

passait avec Pavlos Zannas, d'un intérêt pour la « recherche de techniques d'expression »¹ chez Marios Hakkas, un peu comme le fait Milionis dans une étude de la nouvelle « Le petit poisson dans le bocal »².

Les années quatre-vingt amènent une inflexion des analyses du texte hakkien, mais ne sont pas véritablement l'occasion d'une exploration plus systématique des nouvelles de Marios Hakkas. Il faut en effet attendre la décennie 1990 pour voir des analyses plus amples et ambitieuses. Christos Bouchagier³ expose d'une façon assez nouvelle, dans un article de *Nea Poreia*, le difficile cheminement politique de l'auteur et son conflit ouvert avec le Parti ; il montre les répercussions et les manifestations de ce profond désaccord dans les nouvelles de l'écrivain. En octobre 1992, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de ce dernier, paraît un numéro de *Diavazo*⁴ qui lui est consacré. On y trouve une riche notice biographique, un article de Spyros Plaskovitis (1917-2000)⁵ et une étude notable d'Eri Stavropoulou qui revient sur les grandes thématiques, mais surtout sur certaines caractéristiques de l'écriture hakkienne (structure temporelle, langage concret, jeux de mots, etc.). De même, dans des circonstances identiques, la revue *Grammata kai Technes*⁶ fait paraître un certain nombre de textes inédits de Marios Hakkas (lettres, poèmes, etc.) déjà cités. En 1995, Thanasis Markopoulos écrit la première monographie consacrée à Marios Hakkas et intitulée *Les figures du drame dans l'œuvre en prose de Marios Hakkas*⁷. Reprenant, pour commencer, les observations de Pavlos Zannas, l'auteur mène une étude s'appuyant sur des observations narratologiques (les « modes de narration ») puis choisit de dresser une typologie des personnages. Il montre de quelle manière ceux-ci, progressivement dénudés et aliénés, s'avèrent être d'une humanité moyenne. Ils ressortissent à un système

¹ *Ibid.*, p. 211.

² C. Milionis, « “Le petit poisson dans le bocal” de Marios Hakkas (commentaire de la nouvelle) », *Grammata kai technes*, 59, sept.-déc. 1989, p. 3-7 (en grec).

³ Christos Bouchagier, « Marios Hakkas : tessons et traces sur son parcours idéologique », *Nea Poreia*, 422-424, avr.-juin 1990, p. 67-73 (en grec).

⁴ *Diavazo*, 297, *op. cit.*, p. 22-62.

⁵ Spyros Plaskovitis, « Marios Hakkas (vingt ans après sa mort) », *Diavazo*, 297, *op. cit.*, p. 33-36 (en grec).

⁶ *Grammata kai Technes*, 2/67, *op. cit.*, p. 3-19.

⁷ Thanasis Markopoulos, *Les figures du drame dans l'œuvre en prose de Marios Hakkas*, Thessalonique, Ta Tramakia, 1995, 88 p. (en grec).

idéologique ou étatique qui les broie. On voit se dégager peu à peu la figure des héros, de ceux qui sont morts et auxquels s'identifie le héros-narrateur. Celui-ci prend de plus en plus de place, revendiquant indépendance et liberté à l'approche de la mort. La quête devient dès lors plus ontologique. Christina Papadimitriou, dans la première thèse consacrée à Marios Hakkas, opte quant à elle pour un angle d'approche ouvertement greimasien (et, dans une moindre mesure, genettien). Elle montre de quelle manière les nouvelles de l'écrivain se construisent sur des structures de l'échec. Explorant dans les dernières pages de son travail le rôle du narrateur, elle constate que « Hakkas choisit de jouer avec les niveaux narratifs (...) pour contester les limites du réel et de l'imaginaire, les limites entre le conscient et le subconscient »¹.

L'intérêt pour les nouvelles (et l'œuvre) de Marios Hakkas ne se dément pas pendant les années 2000 et 2010. Les études portent sur des aspects particuliers, souvent thématiques, de l'œuvre de l'écrivain grec. Ainsi, Repousis qui écrivait, dès 1992 dans *Diavazo*, un article consacré aux rapports de Marios Hakkas avec Kaisariani², rassemble plusieurs de ses études dans *Marios Hakkas. Approches de son œuvre en prose*³ : il s'appuie sur l'histoire grecque récente et sur la vie de l'auteur pour expliquer un certain nombre de thèmes dans l'œuvre théâtrale ou narrative de celui-ci. Il montre aussi, dans *Marios Hakkas. De la poésie à la libération*⁴, de quelle manière s'est fait le cheminement de l'écrivain grec de l'écriture versifiée à l'écriture en prose. De ce point de vue, les analyses d'Olympia Tsaroucha viennent prolonger cette analyse tendant à assimiler la prose hakkienne à un acte libératoire⁵. Plus porteuses encore sont les numéros consacrés par *Diavazo* et *Mandragoras*⁶ à Marios Hakkas. Si l'on y trouve un certain nombre de compléments biographiques ou historiques (dans *Diavazo*, Thanasis Korakakis apporte des informations intéressantes sur les conditions dans lesquelles Marios Hakkas a pris part aux activités de la FEN), Alexis Ziras, plus de trente ans

¹ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 310.

² G. Repousis, « Le rôle de Kaisariani dans l'œuvre en prose de Marios Hakkas », *Diavazo*, 297, *op. cit.*, p. 38-44.

³ G. Repousis, *Marios Hakkas, Approches...*, *op. cit.*, 290 p.

⁴ G. Repousis, *Marios Hakkas. De la poésie à la libération*, Athènes, Metaichmio, 2006, 193 p (en grec).

⁵ O. Tsaroucha, *op. cit.*

⁶ *Diavazo*, 516, *op. cit.*, p.69-102 ; *Mandragoras*, 47, *op. cit.*, p. 30-38.

après son premier article, et, surtout, Giorgos Repousis posent un certain nombre de questions stimulantes, en particulier sur les caractéristiques de l'écriture hakkienne. Malheureusement, Repousis en reste à la question de l'autobiographie sans vraiment poser le problème de la fiction (il écrit par exemple qu'« il est vrai que, dans ses textes, Marios Hakkas écrit son autobiographie »¹) et sans étudier de façon assez méthodique le texte. Sa thèse, soutenue en 2012 à l'université d'Ioannina, envisage enfin, de façon plus systématique sans doute, l'originalité de l'œuvre de Marios Hakkas. S'appuyant sur une diversité de méthodes qui tient compte de l'hétérogénéité du texte, Repousis reprend ici cette idée selon laquelle le vécu (et en particulier celui de la maladie) forme, chez Marios Hakkas, la matière même de l'œuvre à travers, en particulier, les jeux de la mémoire et la quête d'identité à laquelle se livre le *je*. La puissance de l'élément vécu et du donné empirique, accessibles par les sens et par la mémoire, bouleverse les frontières habituelles du réalisme et du lyrisme en faisant éclater les repères spatio-temporels ou thématiques.

Avec le temps, le regard sur l'écrivain kaisarianiote change donc malgré tout et la critique paraît donner à ce dernier un statut en lui attribuant une place dans la littérature grecque de son époque. Angela Kastrinaki replace Marios Hakkas parmi les écrivains de la colère et, de façon stimulante, le resitue parmi les mouvements de contestation contre l'ordre établi qui existaient en Grèce dans les années soixante². Stavros Zoumboulakis prend lui aussi un certain champ que n'avait pas nécessairement la critique jusque-là : il montre de quelle manière, autour de la question de « nous et les autres », l'écrivain kaisarianiote renouvelle considérablement sa perception et redéfinit ses positions dans ses nouvelles, en tournant le dos au discours convenu des communistes ou de la gauche de son époque³. Il n'est pas jusqu'à Dimitris Raftopoulos qui ne formule des observations intéressantes sur Marios Hakkas⁴.

Il n'est donc pas juste d'affirmer que la critique grecque ne s'est pas intéressée à l'œuvre de Marios Hakkas. Depuis près de quarante ans, les écrits se sont succédé. Si, d'un

¹ G. Repousis, « L'autobiographique comme élément constitutif du contenu des textes en prose de Marios Hakkas », *Diavazo*, 516, *op. cit.*, p. 79 (en grec).

² A. Kastrinaki, art. cité, p. 90-91 (en grec).

³ Stavros Zoumboulakis, « Les “nôtres” et les “autres” dans l'œuvre de Hakkas », *Nea Estia*, 1743, *op. cit.*, p.472-480 (en grec).

⁴ D. Raftopoulos, « Marios Hakkas : dans l'aire marmoréenne de Kaisariani », *Guerre civile et Littérature*, *op. cit.*, p. 229-238 (en grec).

point de vue quantitatif, il a été beaucoup écrit, d'un point de vue qualitatif, dans les années soixante-dix, l'angle choisi est trop souvent celui de l'homme malade et révolté : de préférence thématiques, les articles consacrés à l'œuvre de l'écrivain ont tendance non à parler du texte lui-même et de son fonctionnement, mais à réduire l'écriture hakkienne à celle d'un homme plein d'amertume et de révolte. Il faut attendre les trois décennies suivantes pour voir se construire peu à peu une interrogation davantage axée sur la construction du texte. Encore les études restent-elles parfois bien timides, reprenant des grilles de lectures peu adaptées, comme on le verra (c'est le cas de la thèse de Christina Papadimitriou), ou encore trop empreintes d'un présupposé autobiographique (Repousis). Certes, la thèse de Repousis pose l'hypothèse d'un bouleversement de l'écriture hakkienne : elle ouvre des pistes de réflexion fécondes et prometteuses, ces pistes restant fondées sur le constat qu'il existe un lien étroit entre l'éclatement d'une écriture et l'imprégnation de cette dernière par le vécu dans un ensemble de dialectiques opposant l'individuel et le collectif¹, le réalisme et le lyrisme², etc. dans un « monde contradictoire et absurde »³. Pourtant, cette approche demeure silencieuse sur l'écriture hakkienne. Repousis en reste à un ensemble d'impressions qui ne tiennent que trop partiellement compte des caractéristiques stylistiques de l'écriture hakkienne et, surtout, des évolutions radicales de cette dernière, depuis le premier recueil jusqu'au dernier : il ne définit pas de quelle manière la nouvelle hakkienne change radicalement de nature en l'espace de quelques années ; il ne pose pas non plus un certain nombre de questions touchant le genre de la nouvelle. Pour ne pas avoir à revenir aux vieilles lunes idéologiques, avec leur cortège de critères étrangers à la littérature, pour ne pas être amené par conséquent à appliquer à la lecture du texte hakkien un filtre empêchant encore de définir ce qu'est le caractère « dévastateur » (κατακλυσμικός) (comme écrit Alexis Ziras⁴) de l'œuvre de Marios Hakkas, il faut s'interroger méthodiquement sur le texte hakkien, à partir d'outils d'analyse qui soient adéquats et rendent compte, en profondeur, de l'évolution de l'écriture hakkienne. Il semble aussi indispensable, pour ce faire, de revenir, à la suite de Christos Bouchagier, sur l'articulation qui existe chez Marios Hakkas entre le contexte propre à la fin des années soixante et l'évolution très rapide des traits d'écriture de l'écrivain : autrement dit, quelle est

¹ G. Repousis, *Marios Hakkas et son époque...*, op. cit., p. 77.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ A. Ziras, « Marios Hakkas et son modernisme narratif dévastateur », *Diavazo*, 516, op. cit, p.72.

cette mutation profonde de l'écriture hakkienne dans ce conflit idéologique, esthétique ou mémoriel affectant la Grèce des décennies 1960-1970 ?

CORPUS ET APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Il a été question jusqu'à présent, la plupart du temps, de l'« œuvre » de Marios Hakkas ou du « texte » hakkien. Pour répondre à la question qui vient d'être posée, il convient de s'intéresser à ce qu'on pourrait qualifier de genre majeur chez l'écrivain : la nouvelle. Cela a été signalé plus haut : Marios Hakkas a publié un recueil de poèmes en 1965. Ce recueil ne constitue pourtant qu'une étape, une sorte de coup d'essai avant un engagement résolu dans la prose narrative ou dramatique. Kostavaras tentait de montrer à travers l'anecdote de l'enregistrement au magnétophone, qu'il existait une continuité entre Marios Hakkas poète et Marios Hakkas prosateur. Giorgos Repousis, quant à lui, après s'être étonné de ce changement soudain, tente de trouver une explication. Il montre ainsi que ce n'est pas tant la poésie qui est en cause (ce « lumineux intermède de la vie ? », *φωτεινά της ζωής ιντερμέτζα* ;, comme le nomme l'écrivain) que le rapport au monde qui se modifie brutalement avec le choix de la prose : « dans ses écrits, Marios Hakkas essaie de rétablir une communication avec le matériau plus distillé de la vie au sein d'une histoire, rompant ainsi avec son isolement (...) Il a laissé la place à un excès de mots plutôt qu'au silence »¹. Le choix de quitter la forme du poème ne signifie nullement que Marios Hakkas ait renoncé à être un poète. Simplement, il a fait le choix, selon Repousis, d'une forme mieux adaptée à l'expression tant de la rupture avec l'idéalisme qu'à celle du monde actuel dont la prose permet de ne pas se couper². On renverra aux conclusions de Repousis sur une question qui permet de replacer Marios Hakkas au cœur de ce qu'il est convenu d'appeler la « poésie de la défaite »³. Une analyse ne sera pas proposée ici sur ce point, mais on constate en tout cas que la nouvelle est l'aboutissement d'un processus rapide ; c'est donc elle qui sera privilégiée ici, d'autant plus que le corpus de

¹ G. Repousis, *Marios Hakkas. De la poésie...*, *op. cit.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 72.

³ Voici ce qu'écrit Vironas Leontaris au sujet de la poésie de la défaite : « L'origine et les racines de la poésie de la défaite remontent à l'idéologie de la Résistance. La poésie de la défaite (*ποίηση της ήττας*) est fondamentalement une critique profonde et correspond peut-être à la fin de l'idéologie de la Résistance et de la poésie de la Résistance. Les évolutions historiques, qui s'effectuent soudainement dans les problèmes humains les plus cruciaux, révèlent jour après jour davantage l'insuffisance intrinsèque, la contradiction et le caractère utopique de beaucoup des conceptions de l'idéologie de la Résistance. » (*Epitheorisi technis*, 106-107, oct.-nov. 1963, p.520).

nouvelles est assurément beaucoup plus important, quantitativement, que tout autre (théâtral ou poétique) chez Marios Hakkas. Cela ne doit pas empêcher de se référer à d'autres genres pratiqués par ce dernier, mais le choix d'un corpus, déjà impressionnant, se limitera aux cinquante-sept nouvelles que comprennent les trois recueils de l'écrivain. On ajoutera à cet ensemble une nouvelle, complète, mais qui ne figure pas dans ces recueils : « Les fourmis rouges », récit écrit, on le sait, dès la fin des années cinquante à Égine, mais publié dans la revue *Anti* en 1977. Les nouvelles inachevées ne feront l'objet que de références ponctuelles.

On peut rappeler ici ce qui a été dit plus haut : depuis une quarantaine d'années, la critique a fait évoluer et a affiné son approche du texte hakkien. Elle paraît avoir progressivement abandonné le filtre idéologique et psychologique, très réducteur, du départ. Et pourtant, il reste toujours plus ou moins une telle démarche qui cantonne le texte hakkien à la production, fulgurante et lyrique, d'un homme condamné et malmené. Surtout, la rupture très nette dans l'écriture de Marios Hakkas n'a guère été prise en compte. En effet, même Thanasis Markopoulos ou Giorgos Repousis, qui sont de ceux qui ont mené l'étude la plus méthodique et convaincante des nouvelles de l'écrivain, ne procèdent pas à un certain nombre d'observations pourtant essentielles. Il en va de même pour Christina Papadimitriou. Même si la distinction entre les nouvelles à la première personne et celles à la troisième personne était opérée par Pavlos Zannas, les critiques ne sont pas allés assez loin : que représente le *je* ? Un narrateur-personnage ou l'auteur lui-même ? La question de la fictionnalité des textes, en particulier, n'a ainsi pas été posée. Quant à la forme des nouvelles, certains comme Christina Papadimitriou ont essayé d'appliquer une grille de lecture greimasienne et de chausser les lunettes de la grammaire narrative sans s'interroger sur ce qu'il est convenu d'appeler les « types de textes » (narratif, argumentatif, etc.).

Ce qui a assez peu attiré l'attention des critiques, au fond, c'est la très grande diversité de ce qu'il est convenu d'appeler des nouvelles. Pour le lecteur qui découvre ces dernières, l'une des premières impressions est sans doute celle d'un ensemble très hétéroclite comprenant des nouvelles très brèves (« Le téléphone », « Le photographe » ou « Un oncle » qui s'étendent chacune sur deux ou trois pages) ou des nouvelles très longues (« La communauté » ou « Mes derniers moments » occupant chacune trente à quarante pages) qui parfois se juxtaposent sans raisons apparentes. À cela s'ajoute la multiplicité des genres représentés. Le lecteur, immanquablement, en vient à se demander même s'il se trouve bien

en présence de nouvelles¹ avec la coexistence de genres aussi différents que le théâtre (« Coupable de culpabilité », dont les nombreux passages dialogués sont configurés comme dans une pièce de théâtre), une prière intercalée entre deux nouvelles (« Je ne veux pas de ta miséricorde, mon Dieu », *Δε θέλω έλεος, Θεέ μου*²), un écrit de neurasthénique (« Gorpisme »), etc. Le caractère hétéroclite de la nouvelle hakkienne, constaté intuitivement, invite à voir une forme d'instabilité ou, mieux, une question d'identité générique³.

Pour commencer l'exploration de la nouvelle hakkienne, il faut partir de l'intuition d'une hétérogénéité de la nouvelle hakkienne. Il faut s'appuyer, pour l'aborder, sur la distinction, fondatrice, initialement formulée par Zannas entre nouvelles à la première personne et nouvelles à la troisième personne. Si l'on suit des critères simples, intuitifs ou mis en évidence de longue date, on se rappellera l'opposition entre récit et discours. Genette rappelle, dans ses « Frontières du récit »⁴, la portée de cette distinction qu'il reprend à Benveniste. Il précise, dans cette analyse bien connue, que cette différenciation n'est pas récente puisqu'elle est aux fondements de la distinction dans l'Antiquité entre, d'une part, la poésie épique et la poésie narrative en général et, d'autre part, la poésie lyrique. Benveniste montre, on le sait, qu'un certain nombre de formes grammaticales sont inhérentes à cette distinction entre discours et récit : c'est notamment le cas de la première personne du singulier, du présent, du futur et du passé composé, de l'*ici* et du *maintenant*. Tous ces

¹ Alexandros Kotzias évoque cette question dans un article déjà cité du journal *Vima* du 15 août 1972. Il parle d'une densité de l'écriture qui amène à la limite de la nouvelle.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 378.

³ La confrontation des différentes éditions du texte hakkien est instructive. Elle permet de constater une forme de flottement de l'intitulation qui s'avère révélatrice d'une difficulté à définir le genre. À titre d'exemple, il est tout à fait intéressant d'observer si les textes brefs de Marios Hakkas sont qualifiés de « nouvelles ». La première édition de *Tirailleur assassin* et de *La Communauté* présente, dans chacun des deux cas, l'indication générique « nouvelles » (*διηγήματα*) alors que cette mention n'apparaît plus dans l'édition des œuvres complètes en 1977. On a peut-être là la manifestation d'une forme d'embarras pour classer les nouvelles de Marios Hakkas, leur mettre une étiquette générique. Il conviendra de répondre à cette question du genre tout au long de la présente analyse, mais il n'en reste pas moins que l'appareil titulaire est plus généralement problématique pour le lecteur — et peut-être pour l'éditeur Kedros.

⁴ Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, Points, 1979 [1969], p. 49-69. Genette s'appuie sur Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel », 2006 [1966], t. 1, p. 237-250. Voir sur les mutations de la situation énonciative dans la nouvelle du XX^e : Andrée-Marie Harmat, Nathalie Vincent-Arnaud, « La nouvelle et sa singularité énonciative », dans *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Andrée-Marie Harmat et al. (dir.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », p. 257-280.

éléments sont corrélatifs au discours alors que le récit « se marque par l'emploi exclusif de la troisième personne et de formes telles que l'aoriste (passé simple) et le plus que parfait »¹. Cette distinction soutient celle qu'on peut faire entre subjectivité et objectivité. Le discours relève de la première alors que le récit correspond à la seconde. Genette précise toutefois expressément que « ces essences du récit et du discours ainsi définies ne se trouvent presque jamais à l'état pur dans un texte : il y a presque toujours une certaine dose de discours dans le récit »². Si ce dernier peut théoriquement exister de façon autonome par rapport à l'acte énonciatif, l'énonciateur dans la réalité y fait bien souvent des incursions, si discrètes soient-elles. Il existe donc une véritable contamination du récit par le discours. De la même manière, le discours, « n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode "naturel" du langage, le plus large et le plus universel, accueillant par définition à toutes les formes »³.

C'est en partant de cette analyse bien connue qu'on peut proposer, dans un premier temps, de classer les nouvelles de Marios Hakkas à partir du tableau suivant :

¹ *Ibid.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 66.

Recueils	Sections	Nouvelles-récits (RÉCIT)		Nouvelles non intriguées, mais avec éléments narratifs ou développant de manière secondaire un ou des micro-récits (=DISCOURS & RÉCIT)	Nouvelles non intriguées (DISCOURS)
		Énonciation 3 ^e personne [narrateur hétérodiégétique]	Énonciation 1 ^e personne [narrateur homodiégétique]		
(1956 ?)		- « Les fourmis rouges »			
<i>TIRAILLEUR ASSASSIN</i> (1966)	« À l'armée »	- « Le Mutilé » - « Éveil racial » - « Récit d'une mule » - « Un <i>philhellène</i> ignoré » - « Équipée en mule »			
	« En prison »	- « Boubouka » - « Le cinéma ou l'art du mouvement » - « Brisé » - « Les autres » - « Levée d'écrou »			
	« Dans la vie »	- « Formidable ! » - « Le mouchoir, l'amour et le rhume » - « Dans la salle du vaste monde » - « L'anniversaire » - « Un tramway nommé des gens »			
	« À l'envers »	- « Le téléphone » - « Le cadavre » - « La question » - « Les sourds » - « Le congrès » - « Le conseil »		- « Incident routi(ni)er »	
	« Trois nouvelles »	- « Le petit poisson dans le bocal »	- « Une fille » - « Giannis, le fauve-fourmi »		
<i>LE BIDE ET AUTRES HISTOIRES</i> (1970)	« En guise de prologue »			- « En guise de prologue »	
	« Confessions »	- « Suicide par le feu » (?)	- « Le froissement » - « Rencontres avec la mort » - « Mes moments d'exception » - « Une séparation » - « Le meurtre »		
	« La décomposition »			- « D'après Mike » - « Fleurs sans apprêt » - « La fresque » - « L'eau » - « Gorpisme » - « Le troisième rein »	- « La prison » (?)
	« Le bidet »	- « Trois roses rouges » - « Les disparus » [récit enchâssé] - « Postes & positions » - « La loterie » - « <i>Non solam faciem</i> » - « Un épilogue quelque peu optimiste : le retour de l'homme invisible »	- « Le bidet » (?) - « Les disparus » [récit-cadre] - « Le photographe » - « Le camion » - « Un crâne plein de fleurs »	- « Le bidet » (?)	
<i>LA COMMUNAUTÉ</i> (1972)	« La communauté »			- « La communauté »	
	« Mes derniers moments »			- « Mes derniers moments »	
	« Coupable de culpabilité »		- « Coupable de culpabilité »		
	« Chutes »	- « Un oncle »		- « Tsilibik ou Tsilibaki » - « De mon plein gré » - « Devant une tombe » - « Champ de tirs de Kaisariani »	

À travers ce tableau, on peut rendre compte, d'une manière empirique et intuitive, à partir des critères préalablement définis, d'une évolution des nouvelles de Marios Hakkas. On constate qu'il existe une diversité de nouvelles allant des nouvelles-récits aux nouvelles-discours. S'agissant des critères essentiels pour distinguer les deux catégories définies, il en existe un qui, semble-t-il, est très logiquement indispensable : c'est celui de l'intrigue. On doit se demander s'il existe une intrigue, si l'on peut par conséquent parler du début ou de la fin d'une *histoire* (au sens de « signifié ou contenu narratif », comme l'entend Genette¹). Pour faire la différence entre le discours avec récit du discours pur, on peut partir de la présence ou non de segments narratifs, plus ou moins longs, dans le discours.

Il existe des différences très nettes entre le premier recueil paru en 1966 et les deux autres : la nouvelle-discours² n'est pas représentée dans *Tirailleur assassin*, à l'exception notable d'« Incident routi(ni)er » où un *je*, infiniment précautionneux et angoissé par sa propre perte, fait part de ses préoccupations avant que le lecteur n'assiste, en direct, à l'accident de la route qui semble lui coûter la vie. En revanche, la nouvelle à la troisième personne, hétérodiégétique, est omniprésente. Dans *Le Bidet et autres histoires*, paru en 1970, la première moitié du recueil est constituée de nouvelles-discours, à une exception près. « Suicide par le feu » présente les caractéristiques d'un long récit (un *je* explique de quelle manière, ayant cru faussement être atteint d'un cancer, il a envisagé de mettre en scène sa propre fin devant ses amis), mais la place prépondérante du commentaire et du sujet tire la nouvelle peut-être aussi vers le discours. La nouvelle « La prison » paraît quant à elle relever du pur discours, si l'on fait abstraction de très brefs segments narratifs quasiment négligeables : c'est pourquoi on la trouvera placée dans la colonne « discours ». La deuxième partie du *Bidet et autres histoires* comprend, dans des proportions identiques, des nouvelles-récits hétérodiégétiques (comme dans *Tirailleur assassin*) et homodiégétiques, ce qui est nouveau. Peu importe la nature de la nouvelle « Le bidet » et du récit-cadre de la nouvelle « Les disparus » puisqu'il est intéressant de constater que, à partir du deuxième recueil en prose de Marios Hakkas, la nouvelle s'écrit le plus souvent à la première personne : soit sous

¹ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 72.

² Il sera désormais question de « nouvelles-récits » pour désigner les nouvelles qui sont construites sur une intrigue (et une histoire) et de « nouvelles-discours » pour celles qui ne sont que la manifestation discursive des sentiments d'un énonciateur.

la forme d'un récit homodiégétique, soit sous celle d'un discours émaillé de fragments narratifs. Cette tendance se confirme et se renforce même dans le dernier recueil de nouvelles de 1972, *La Communauté*. Les nouvelles-discours prennent une place considérable (avec, en particulier, « La communauté » et « Mes derniers moments »). Il ne reste désormais plus que deux nouvelles-récits et, parmi elles, une seule nouvelle à la troisième personne.

On peut préciser ici quel sera l'objectif de la présente étude : avec cette irruption et cette présence de plus en plus grande de la première personne dans les nouvelles de Marios Hakkas, c'est la nouvelle comme genre qui doit être envisagée. En tenant compte des contraintes tant institutionnelles qu'idéologiques notées plus haut, en gardant donc à l'esprit la situation assez singulière de Marios Hakkas, comme homme « de la limite », on rendra compte de la transformation de la nouvelle hakkienne qui passe très rapidement de la nouvelle-récit à la troisième personne à la nouvelle-discours à la première personne.

La question du genre de la nouvelle sera évidemment centrale : traditionnellement associée au récit¹, celle-ci change radicalement de forme. Peut-on dès lors parler encore de *nouvelle* ? En tout cas, l'approche du genre suppose des voies d'accès autres que celles de la narratologie ou des grammaires narratives. Il est donc nécessaire d'en sélectionner qui permettent de rendre compte de l'instabilité générique en privilégiant une approche pragmatique, comme celle que propose Jean-Marie Schaeffer. Elle semble plus adaptée et plus souple si l'on veut rendre compte de la nouvelle hakkienne dans sa plasticité. Cette approche amènera bien sûr à s'intéresser au fonctionnement du langage et, plus précisément, à la sémantique ou à la sémiotique. C'est ainsi qu'on peut espérer définir avec plus de justesse cette nouvelle en mutation que donne à lire Marios Hakkas.

La distinction entre nouvelle-récit et nouvelle-discours restant au départ purement opératoire, on tentera de dégager, dans une première partie, les caractéristiques de la nouvelle-récit, qui se transforme au fil des recueils. L'abstraction de plus en plus grande qui affecte tant les personnages que l'instance narrative amènera à situer plus précisément, dans la deuxième partie, ce qui est à la source de la mutation de la nouvelle chez Marios Hakkas : une instabilité

¹ « Pour Littré, la nouvelle serait une “sorte de roman très court” (...) L'ἀπόλογος, la διήγησις (narration, selon Platon, ou *récit*), l'ἱστορία (récit selon Hérodote et Aristote, ou *histoire*), le μῦθος (récit confirmé par témoins, selon le même Hérodote avant d'être chez Platon un *récit fabuleux*) n'ont-ils pas préparé, voire accompli dès l'Antiquité la nouvelle ? », écrit Étiemble (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, préf. F. Nourissier, Paris, Albin Michel, Encyclopaedia Universalis, 2001, p. 523).

sémiotique tend à ouvrir le texte, mais aussi à installer le sujet dans une situation de dilution. Dès lors, et ce sera l'objet de la troisième partie, la nouvelle prend la forme du discours et répond à l'humble projet d'interpréter des signes devenus incompréhensibles : ces derniers sont vivants, non sclérosés. Ils émanent du corps de l'écrivain malade ou de son environnement proche. Pour terminer, il s'agira de prendre un peu de hauteur pour comprendre de quelle manière les nouvelles-récits s'articulent finalement avec les nouvelles-discours.

PREMIÈRE PARTIE - LA NOUVELLE EN QUESTION

Les nouvelles-récits de Marios Hakkas sont inégalement réparties dans les trois recueils publiés par celui-ci. Largement majoritaires dans le premier, sous la forme de récits hétérodiégétiques, elles sont beaucoup moins présentes dans les recueils suivants et prennent alors la forme, quand elles existent, de récits homodiégétiques. Dans le second puis dans le troisième recueil, la forme même du récit paraît progressivement abandonnée au profit de ce qu'on a appelé un discours. La nouvelle-récit hakkienne, selon toute apparence, se transforme donc et passe peu à peu d'un récit à la troisième personne à un récit à la première personne ; cette première personne finit par s'imposer, mais cette fois dans un discours qui prend toute la place. Cette première observation gagnera à être croisée avec la remarque suivante d'Eri Stavropoulou et de nombreux autres critiques : « Les nouvelles en prose de *Tirailleur*... sont facilement tenues pour des nouvelles "orthodoxes", alors que dans les deux livres suivants de Marios Hakkas, l'effort de composition selon les règles traditionnelles du genre est abandonné »¹. On peut mettre en relation cette remarque sur la métamorphose de la nouvelle hakkienne avec une observation sur l'évolution de la nouvelle du point de vue même de l'énonciation et donc de l'organisation générale de la nouvelle. D'une forme traditionnelle, répondant à des règles de composition qui font consensus — un narrateur faisant ou non partie de l'histoire, se livre à un récit —, on passe à une forme innovante, abandonnant la linéarité d'une narration traditionnelle, et l'on arrive enfin à une forme de discours — dans lequel le récit fait place à un (pur) discours.

Il faut préciser d'emblée ce qu'il convient d'entendre lorsqu'il est question d'opposition entre nouvelles-récits traditionnelles et nouvelles-récits innovantes. Que faut-il comprendre par *tradition* ? On peut s'appuyer sur ce que Jean-Pierre Aubrit nomme les « maîtres » de la nouvelle, maîtres qu'il situe au XIX^e siècle². À cette époque, en effet, on assiste en Europe, comme on le sait, à un renouvellement, une refondation du genre de la nouvelle et à une véritable réflexion sur le récit bref. Ce qui se met en place alors, c'est « un récit pur »³, reposant sur l'efficacité d'une narration qui répond à un certain nombre d'exigences. La nouvelle, fonctionnant résolument comme une fiction, non comme un récit

¹ E. Stavropoulou, art. cité, p. 27.

² Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2006, p. 58-77.

³ Jean-Pierre Blin, « Nouvelle et narration au 20^e siècle. La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire ? », dans Bernard Alluin, François Suard (dir.), *La Nouvelle. Transformations, définitions*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 116.

factuel¹, est dès lors étroitement liée à une conception particulière de l'intrigue et de la narration. Or, il existe un indéniable rapport entre cette tradition de la nouvelle née en Europe et la nouvelle grecque, s'agissant en particulier de celle qui est fondée sur l'étude de mœurs (*ηθογραφία*) et reste fortement marquée par le réalisme². Ce dernier, précise Alexis Ziras, « doit être rapproché de celui de certaines nouvelles de Guy de Maupassant et d'Alphonse Daudet, ou aussi de Tourgueniev, de Gorki »³. En promouvant l'efficacité d'un récit réaliste, la nouvelle grecque s'est donc rattachée à une certaine tradition de la nouvelle européenne, un schéma en quelque sorte canonique de cette dernière. On peut mettre en évidence un fil conducteur qui mène de la nouvelle traditionnelle européenne à la nouvelle éthographique (*ηθογραφικό διήγημα*) grecque. On formulera donc l'hypothèse que Marios Hakkas, à bien des égards, se rattache à cette tradition de la nouvelle. Il reprend, dans maintes nouvelles-récits du moins, cette forme canonique du genre.

Le paradoxe est pourtant que cette facture traditionnelle de la nouvelle chez Marios Hakkas est compromise par un ensemble d'éléments que se sont plu à relever les commentateurs⁴. L'auteur revendique du reste lui-même une rupture avec toute forme de tradition et, surtout, de convention. C'est ce qu'explique Stratis Tsirkas dans un article où il cite, dit-il, Marios Hakkas : « Laisse tomber ce qui est standardisé et conventionnel » (*παράτησε (...) τα τυποποιημένα και τα συμβατικά*)⁵. Ce propos s'applique bien sûr à la littérature et Marios Hakkas, d'emblée, n'est pas homme à se laisser enfermer dans des conventions.

¹ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points/essais », p. 380-383.

² Voici ce qu'écrit C. Milionis : « Toutes les étapes par lesquelles passe la littérature néo-hellénique doivent être mises en relation avec les étapes européennes correspondantes — et il ne pouvait pas en être autrement. » (*La nouvelle*, Athènes, Savvalas, 2002, p. 82, en grec).

³ A. Ziras, « Les métamorphoses de la prose néo-hellénique », *I lexi*, 99-100, nov.-déc. 1990, p. 753 (en grec). La traduction est de B. Dulibine (« Les métamorphoses de la prose grecque », *Arrêts sur images*, préf. V. Alexakis, introduction d'A. Ziras, Athènes, Paris, Hatier, « Confluences », 1989, p. 18).

⁴ Al. Argyriou, « *Nekyia* », *To Vima*, 21 juillet 1972. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p.26-27 (en grec) ; Al. Kotzias, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 30-31 : les deux critiques relèvent la disparition de l'intrigue, la spontanéité du discours.

⁵ S. Tsirkas, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 45.

Cette opposition entre la tradition et l'innovation, on ne le trouve pas uniquement entre nouvelle-récit et nouvelle-discours. Les nouvelles-récits elles-mêmes sont assez diverses pour qu'on puisse s'interroger sur le genre auquel elles appartiennent véritablement. D'une manière qui peut sembler aléatoire se succèdent des sortes d'apologues mettant en scène des animaux (« Récit d'une mule ») et des nouvelles réalistes pleines de pittoresque ou donnant à voir des humains (« Les disparus »), des récits burlesques (« Équipée en mule ») et un récit de science-fiction dans lequel il est explicitement fait allusion à Wells (« Le retour de l'homme invisible »), une nouvelle d'une quarantaine de pages partiellement configurée comme un dialogue de théâtre et un bref et étrange récit mettant en scène un fleuriste et une cliente autour d'un bouquet de roses (« Trois roses rouges »), des nouvelles se présentant comme des monologues narrativisés (« Le téléphone ») et des nouvelles sociales (« L'anniversaire »). Il serait possible d'allonger cette liste *ad libitum*. On reparlera de toute façon de cette diversité d'une manière plus méthodique. Il ne s'agit ici que de premières observations qui demandent à être affinées. On peut simplement entrevoir ici la multiplicité des formes prises par la nouvelle-récit hakkienne et, par là-même, un problème définitoire du genre auquel appartiennent ces *nouvelles*.

Dès lors, le projet est le suivant : en ayant bien comme point de mire l'éclaircissement du passage de la nouvelle-récit à la nouvelle-discours, il s'agit de se donner pour objectif, dans cette première partie, de comprendre la diversité des nouvelles-récits de Marios Hakkas. La tâche de la présente étude visera à établir une base définitoire minimale de ce qu'on peut pressentir comme étant des *nouvelles-récits*. Après cela, il conviendra d'examiner de près les raisons de la diversité des formes prises par ces dernières. Cela conduira tout naturellement à dégager, dans le cadre d'une pragmatique du récit, des critères de différenciation entre les nouvelles-récits. Il faudra alors tenter de dessiner une typologie de la nouvelle-récit hakkienne. Enfin, il conviendra de mettre en évidence le fait que, dans la perspective d'une nouvelle conçue comme un acte de communication, c'est bien la modification des acteurs du récit qui permet d'envisager un pont entre nouvelle-récit et nouvelle-discours.

PREMIER CHAPITRE : LA NOUVELLE-RÉCIT HAKKIENNE OU LES NOUVELLES-RÉCITS HAKKIENNES ?

On commencera donc par donner une base définitoire à ce qui a été intuitivement nommé des *nouvelles-récits*. On le sait, le genre de la nouvelle est en soi problématique¹ et il n'y a pas lieu de s'étonner que celle-ci puisse prendre diverses formes dans les recueils concernés : on s'attachera à saisir, par la suite, la raison de cette hétérogénéité. Ici, on tentera de trouver, derrière la diversité, un ou des traits communs entre ce qu'on croit être des nouvelles-récits. L'enjeu est important puisqu'il n'est rien d'autre que celui d'une définition minimale de la nouvelle hakkienne, si c'est envisageable.

A. À la recherche d'une définition de la nouvelle-récit

On reprendra pour commencer quelques critères retenus par Étiemble pour définir la nouvelle². On songe bien sûr à la brièveté. Il est vrai que cet élément, même si la longueur est une question relative, est pertinent. Encore peut-on lui objecter l'étendue de « Coupable de culpabilité ». Les quarante pages de cette nouvelle en font presque un cas limite. Le critère de vérité n'est guère plus recevable puisqu'on trouve aussi bien des nouvelles-récits de type réaliste (« Un *philhellène* ignoré », par exemple) que des récits fantastiques (« La loterie ») ou oniriques (« Le retour de l'homme invisible »).

1. Une organisation étudiée et sous tension

En réalité, si l'on veut essayer de voir ce qu'ont de commun l'ensemble des nouvelles-récits de Marios Hakkas, on doit partir du constat simple qu'elles fonctionnent sur une action tout entière orientée vers la chute de la nouvelle.

1.1. Une action une et antithétique

Ainsi, on peut s'en tenir à une définition assez large et simple de la nouvelle. Celle-ci peut se caractériser par l'unicité de l'action qu'elle rapporte et s'envisager comme une « transformation simple qui affecte un ou plusieurs personnages » entre un « point de départ,

¹ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1995, p. XII : « Les métamorphoses de la nouvelle rendent le genre problématique. Car, à partir du moment où elle traite les sujets les plus divers, selon des formes littéraires variées, dans quelle mesure et selon quels critères peut-on dire que le genre existe ? ».

² René Étiemble, s. v. « Nouvelle », *op. cit.*, p. 522-528.

d'arrivée, des étapes intermédiaires, un moment de crise »¹. Elle rejoint par là le fonctionnement du *muthos* décrit par Aristote dans la *Poétique*² comme l'imitation d'une action (*mimésis praxeos*) ayant un début/un milieu/une fin. Plusieurs critiques grecs ont relevé la présence de ce modèle dans les récits brefs de Marios Hakkas³. Si l'on s'appuie sur un corpus d'exemples représentatifs, tirés des trois recueils de nouvelles de ce dernier, on peut aisément distinguer cette structure unique en trois temps constituant l'action, en s'aidant du tableau suivant :

Situation initiale	élément perturbateur	situation finale
[« Le Mutilé »]		
Des héros humiliés	LE PET DU MULET	Des héros vengés
[« Un <i>philhellène</i> ignoré »]		
Une caserne mise au pas	UN SIMPLE SOLDAT	La caserne ébranlée
[« Formidable ! »]		
Un héros idéaliste	RENCONTRE D'UNE FEMME RÉALISTE	Un héros réaliste
[« Le cadavre »]		
Un héros pitoyable	UN INCENDIE	Un héros contestable
[« Une fille »]		
Narrateur/personnage sûr de lui	UNE FILLE	Narrateur/personnage déstabilisé
[« Le photographe »]		
Photographe manipulateur	UNE ÉTRANGE FEMME	Photographe manipulé

¹ D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 94. Voir aussi J.-P. Blin, *op. cit.*, p. 115-123.

² Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 2, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1991, p. 41.

³ T. Markopoulos souligne ce point (*op. cit.*, p. 19), mais Al. Kotzias, dès 1971, utilisait cette distinction simple qui permet de rendre compte du déroulement efficace de l'intrigue dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas : « Dans *Tirailleur assassin*, Hakkas a entrepris de composer des nouvelles plus ou moins orthodoxes. Écrites à la troisième personne, elles racontent une histoire ou un épisode avec un début et une fin, elles ont des personnages, une temporalité » (art. cit., *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 30).

[« Postes & positions »]

Un personnage face à un employé de bureau	UNE FEMME	L'employé libéré de sa gangue de plâtre

[« *Non solam faciem* »]

Un passager dans un bus	UN ANCIEN ENNEMI	Réconciliation

[« Un oncle »]

Deux frères dans la guerre civile	L'UN MEURT EN HÉROS/ L'AUTRE VIT PAR LÂCHETÉ	Dégénérescence, disparition de l' héroïsme

L'action fait ici très nettement passer d'une situation initiale à une situation finale qui est souvent l'inverse de la situation initiale. Entre les deux extrémités de la nouvelle sont intervenus, en réalité, un événement ou un personnage entraînant un processus de transformation¹. L'action unique voit son « déroulement marqu[er] un point de départ, d'arrivée, des étapes intermédiaires, un moment de crise (complication, conflit, rupture, ou encore virage, tournant) »². Voilà donc le moyen de mettre étroitement en relation les deux concepts de *nouvelle* et de *récit* en soulignant la présence d'une action unique dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas.

Il existe pourtant certaines d'entre ces nouvelles dont l'économie ne paraît pas reposer sur une action : comment en définir une puisqu'elles suivent, selon des modalités qui devront être déterminées, la pensée ou les souvenirs des personnages ou bien, ce qui est plus difficile à cerner, contiennent une action qui est une *non-action* ? C'est le cas notamment des nouvelles intitulées « Les fourmis rouges », « Le cinéma ou l'art du mouvement », « Le téléphone » et « Le congrès » dans le premier cas ; « Un tramway nommé des gens » et « Le conseil » dans le second cas. À y regarder de plus près, on peut pourtant parler ici aussi d'action puisque les personnages *recherchent* quelque chose. Il convient alors de s'en tenir à une conception

¹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1995, p. 192-221.

² D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 94.

élargie de la notion d'« imitation d'action » proposée par Paul Ricœur¹. Si l'on garde à l'esprit la nécessité d'une quête du personnage, on s'aperçoit que, dans le premier cas, les quatre premières nouvelles rapportent la recherche d'un sursaut pour échapper à l'aliénation politique du Parti au cœur même de la prison (« Les fourmis rouges » ou « Le cinéma ou l'art du mouvement ») ou à l'extérieur de celle-ci (« Le congrès »), à l'aliénation imposée par la vie moderne (« Le téléphone »). Le personnage tente d'actualiser une révolte qui n'est au départ qu'à l'état de virtualité et prend la forme d'un désir, d'un ressassement des pensées et des souvenirs. Plusieurs possibilités existent alors : soit la quête paraît sur le point d'aboutir (dans « Le cinéma ou l'art du mouvement », le personnage anonyme parvient à faire éclater toute sa rage contre le système oppressif du Parti), soit elle débouche sur une note d'espoir (dans « Les fourmis rouges », la nouvelle se clôt sur une référence au « soleil de la démocratie », *ήλιο της Δημοκρατίας*²), soit elle retombe dans le marasme et le retour au point de départ. Il en va ainsi pour « Le congrès » qui s'ouvre et se clôt par le syntagme « Le congrès continuait », *η σύσκεψη συνεχίζονταν*³). Dans le second cas, les nouvelles « Un tramway nommé des gens » et « Le conseil », la situation est un peu différente. L'action prend la forme de l'inflation d'un langage désarticulé : entre les passagers d'un bus dans la première de ces nouvelles ; entre des conseillers municipaux dans la seconde. Les choses sont donc plus difficiles à définir ici. En fait, pour bien comprendre, il convient de se pencher sur l'ouverture et la clôture de ces récits : une action est amorcée à chaque fois (des jeunes gens, dans « Un tramway nommé des gens », entament une discussion qui sera reprise en fin de nouvelle, nourrie cette fois du spectacle vu dans le bus ; une tentative de mouvement s'amorce dès le départ dans « Le conseil », mais avortera à la fin de la nouvelle). Ces nouvelles tournent autour d'une crise paroxystique dont l'issue est soit un changement, soit un retour à la situation de départ. L'action reste en retrait, mais la nouvelle n'en demeure pas

¹ « Par action, écrit Ricœur, on doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait appeler le destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective. Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, des émotions, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre. » (P. Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., t. 2, p. 23).

² M. Hakkas, op. cit., p. 586.

³ Ibid., p. 146-148.

moins « concernée par l'événement, *in absentia*. Elle commémore ce qui ne s'est pas produit et elle transforme cette carence en aventure »¹.

Marquée par son unicité, l'action dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas n'en propose pas moins une progression qui fait passer, on l'a vu, d'un début à une fin. Or, la dynamique de la nouvelle ne repose pas uniquement sur ce différentiel entre ces deux extrémités, différentiel provoqué par l'irruption d'un changement pendant le parcours. Elle réside aussi très largement dans l'existence de la figure de l'antithèse. L'opposition entre homme et femme dans « Formidable ! » ou « Dans la salle du vaste monde », mais aussi celle entre les deux anciens ennemis dans la nouvelle « *Non solam faciem* », entre fourmis noires et fourmis rouges dans « Les fourmis rouges » permettent de considérer que la nouvelle tourne autour d'une action unique marquée par une opposition structurant profondément le récit. C'est le cas de la première des nouvelles auxquelles il vient d'être fait référence : non seulement les deux personnages de « Formidable ! » s'opposent par leur sexe et leur tempérament, mais l'un et l'autre représentent des systèmes de valeurs opposés. C'est donc un conflit qui éclate au grand jour entre ces deux pôles contraires. L'idéalisme contre le pragmatisme ou le cynisme. Dans le cas de « *Non solam faciem* » ce sont deux positions hostiles entre deux anciens adversaires qui sont sous-jacentes et définissent l'origine de la mise sous tension de la nouvelle².

Pourtant, si l'unicité de l'action dans les nouvelles, à travers le privilège accordé aux rapports antithétiques, est une chose, une question se pose dès lors qu'on s'intéresse aux différents éléments constitutifs du récit. La nouvelle-récit hakkienne demeure une succession d'événements et d'éléments divers. Or, ces derniers risquent de nuire à la belle simplicité du récit. L'exemple de la nouvelle intitulée « Le bidet » est édifiant. Se présentant comme le récit d'un provincial venu s'installer à Athènes, elle accumule les éléments hétéroclites. Se succèdent des segments narratifs apparemment anecdotiques (un souvenir des paquets

¹ D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 104.

² D. Grojnowski, s'appuyant sur un corpus de faits divers, montre que, au-delà de la diversité des histoires racontées, il existe, au cœur de ceux-ci, une articulation sur une action simple qui peut se formuler soit sous la forme d'une antithèse, soit sous celle d'un paradoxe. Florence Goyet, quant à elle, souligne combien « l'important dans [l'] antithèse est la tension qu'elle génère (...) L'essentiel est la tension qui se crée entre les deux pôles préalablement chargés d'intensité, et non chacun des deux pôles en lui-même. » (*La Nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, « Écriture », 1993, p. 28). On consultera Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1988 [1964], p. 188-197.

d'excréments qu'on trouvait à Athènes à une époque antérieure) ou des éléments descriptifs, des commentaires qui ne paraissent rien apporter d'essentiel au texte comme on peut le constater dans ce passage où le narrateur parle de celle qui deviendra son épouse :

Elle prenait toujours la tangente et avait un gros dur de frère, avec une mentalité de Sicilien. Et elle, j'ai fini par l'épouser. Qu'est-ce que je pouvais bien faire d'autre. Plutôt que de la voir se faire castagner chaque fois qu'elle était en retard. C'est de toute façon le destin de l'homme. En tout cas, c'est ce qu'on dit. Enfin, avec tout ça, je me suis retrouvé avec tous mes boutons bien cousus, ça c'est un avantage et une sécurité. Dans les premiers temps, c'étaient des chemises bien repassées, du linge propre, des chaussures lustrées, tiré à quatre épingles que j'étais, comme on dit.¹

Les éléments parasites s'accumulent ici et paraissent devoir perturber le fil de l'histoire. On peut toujours invoquer une forme de logorrhée chez le personnage énonciateur, mais cette réponse ne peut suffire dans la mesure où cela ne résoudrait en rien le problème de la cohésion. En réalité, un véritable fil conducteur permet de mettre sous tension l'ensemble en le rassemblant dans une dynamique. C'est par une vraie concertation de tous les composants, subordonnés à un principe organisateur, que le fil de l'intrigue est solidement tenu. Or, c'est entre le début et la fin de la nouvelle que ce dernier se trouve tendu. Si l'ouverture permet de mettre en place les éléments déterminants pour la suite du récit (l'aspiration du personnage à une vie confortable), c'est bien la chute qui, en apportant un différentiel, entraîne la tension. Dans cette nouvelle, le contraste entre le désir initial et la désillusion finale crée justement cette tension qui a été préparée bien en amont, tout au long du récit, par un ensemble de contrastes. L'aspiration au confort initiale débouche sur la vision finale associant confort, bidet, mode de vie moderne et cloaque dans un formidable bruit de chasses d'eau, comme on le verra plus bas. Les différents traits sémantiques liés au confort et au cloaque s'entrelacent déjà dans le corps du texte, en contrastant entre eux. C'est le cas dans le passage cité où les oppositions sémantiques entre le mode de vie bourgeois et la violence d'une vie à *la sicilienne*, entre la propreté et les excréments (dont il était question plus haut dans le texte) se croisent dans un mouvement qui va crescendo jusqu'à la fin de la nouvelle.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 260 : «Όλο σκαστή ήταν κι είχε αυστηρό αδερφό, νοοτροπία σισιλιάνου. Την παντρεύτηκα κι εγώ. Τι να έκανα; Παρά να τρώει μπερντάχι κάθε φορά που αργούσε. Άλλωστε, αυτός είναι ο προορισμός του ανθρώπου, έτσι τουλάχιστον λέγεται. Πάντως, μ' αυτά και μ' αυτά, βρέθηκα μ' όλα τα κουμπιά μου γερά, είναι κι αυτό ένα όφελος, είναι κι αυτό μια ασφάλεια. Τι σιδερωμένα πουκάμισα τον πρώτο καιρό, τι καθαρές αλλαξές, γραλισμένα παπούτσια, στο καντίνι που λένε.»

L'exemple de la première nouvelle de *Tirailleur assassin*, « Le Mutilé », pourrait sembler contredire cette idée selon laquelle il existe une concertation des éléments de la nouvelle allant dans le sens d'une tension. De fait, l'accumulation des éléments descriptifs, *parasites*, les longs passages dialogués contribuent ici au relâchement de la tension du fil de l'intrigue. Il faut par exemple attendre six pages depuis le début de l'action proprement dite pour qu'apparaisse l'élément perturbateur (le pet du mulet). Le narrateur s'est entre temps livré à de longues descriptions des préparatifs du mulet et du soldat avant le sacrifice final, à un long monologue pendant lequel le soldat donne les raisons qu'a l'animal de se venger du sort qu'on lui réserve, etc. Ce qui sauve la dynamique de la nouvelle, c'est la stricte opposition entre les personnages-victimes du départ et les mêmes personnages, devenus héros de la caserne à la fin de la nouvelle. L'antithèse permet par conséquent de mettre en tension la nouvelle et de contrôler aussi, avec plus ou moins de force, les éléments centrifuges qu'on trouve aussi bien dans « Le Mutilé » que dans « Formidable ! » ou « Dans la salle du vaste monde ».

La manière dont les nouvelles-récits s'organisent dans les grandes lignes de leur structure paraît donc être un élément déterminant. Si cette structure repose sur une unicité de l'action et une transformation unique, la nouvelle-récit hakkienne est organisée dans le sens d'une efficacité et d'une tension non seulement par le jeu des antithèses, mais aussi par une mise en intrigue simple. La chute de la nouvelle-récit joue dès lors un rôle majeur et définitoire chez Marios Hakkas.

1.2. La tension d'une structure orientée vers la chute

L'un des lieux stratégiques de tout écrit est la clausule¹. Il est des genres où c'est peut-être encore plus particulièrement le cas : la nouvelle traditionnelle en fait partie, car dans son

¹ Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, 24, 1975, p. 495-526. L'auteur de l'article propose une typologie de la clausule. D'abord, elle peut être une formule toute faite, en particulier dans les genres formellement très déterminés (formes poétiques fixes, contes, discours oratoires, etc.). Véritable lieu stratégique du texte, elle est alors particulièrement soignée. Sa présence contribue à la lisibilité du texte puisqu'elle fait partie de l'horizon d'attente de tel ou tel genre. Elle peut ensuite, plus largement, être considérée comme une étape qui ne correspond pas par nature à la fin (achèvement) de la nouvelle, mais est déterminée par une fin (finalité) et un sentiment d'achèvement (finition) chez le lecteur. Par ailleurs, « la pointe », comme l'appelle F. Goyet, « n'est rien d'autre que la traduction de la tension antithétique. Les deux pôles chargés par [une] caractérisation paroxystique sont mis en contact, la tension est reprise, "condensée". La pointe n'est qu'un épiphénomène, traduisant la tension profonde. » (F. Goyet, *op. cit.*, p. 48-49).

principe même, elle repose sur l'existence d'une tension impliquant la présence d'une fin qui devient le point de convergence. On s'attachera ici à la manière dont les nouvelles-récits de l'écrivain grec s'achèvent. Ce qui doit susciter l'intérêt surtout, c'est non seulement le rôle de la fin dans le déroulement de l'intrigue, mais aussi ce qu'elle peut dire sur l'approche du réel dans la nouvelle hakkienne. Ce qu'on choisira d'appeler la *chute* ou *clôture*, pour des raisons de commodité, n'est en fait, on peut le supposer, que le point extrême et paroxystique d'une tension constitutive de la nouvelle-récit hakkienne.

1.2.1. Des clôtures variées

Avant d'envisager l'effet, pour le lecteur, de la chute dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, on peut examiner de quelle manière elle est formellement marquée : cela peut contribuer à conférer une certaine lisibilité¹ au récit bref chez cet écrivain, car la clôture est, en tant que telle, un marqueur correspondant à un horizon d'attente de la nouvelle traditionnelle.

Elle prend parfois la forme d'une allusion clausurale : le récit comporte, au cœur même de l'histoire, d'une façon métaphorique, pourrait-on dire, une allusion à sa propre fin. C'est le cas par exemple dans le récit-cadre de la nouvelle « Les disparus ». Après les tribulations de Pinelopi à la recherche de son mari à travers la mer Égée, l'image d'un époux paisiblement assis sur la place d'un village en train de fumer sa pipe dans une contrée exotique apporte un ralentissement qui indique déjà qu'on est à la fin de la nouvelle. Le récit fait allusion, en quelque sorte, à sa propre clôture.

Une lecture un peu attentive des nouvelles-récits de Marios Hakkas permet de repérer assez rapidement un certain nombre de reprises ou l'inversion de certains lexèmes ou syntagmes en clausule. La chute n'est d'un côté que la reprise finale d'un élément caractéristique, situé souvent à un emplacement stratégique du récit. C'est ainsi, par exemple, que le titre peut être repris à l'extrême fin de la nouvelle. À travers un jeu de mots se fondant sur l'étymologie, on peut voir dans le terme *κίνημα* (mouvement, notamment politique) utilisé à l'extrême fin de la nouvelle « Le cinéma ou l'art du mouvement », une reprise du mot grec *σινεμά*, emprunt aller-retour de la troncation française « cinéma(tographe) ». Le sens jaillit de

¹ Au début de *S/Z* (Paris, Seuil, « Points/essais », 1976 [1970], p. 10-11), R. Barthes qualifie de « classique tout texte lisible ». Le lecteur de ce type de texte reste, selon lui, un « consommateur » bien plus qu'un « producteur du texte », car une écriture concertée permet de réduire les possibilités d'« interprétation », le « pluriel » et les réseaux du texte.

cette mise en rapport du cinéma, promesse d'évasion, et de la politique, véritable carcan. Le cas d'un autre récit va un peu dans ce sens puisque la clause de nouvelle intitulée « La question » («*Το ζήτημα*») ne fait, ici encore, que reprendre le titre :

— En fin de compte, pensa-t-il en tombant, nous voyons fatalement le monde se désintégrer sous la bombe, la société se disloquer dans la révolution, l'homme se détruire organiquement. C'est ça la question.

Quelle question, à la fin ? Oui, quelle question ?¹

La présence du syntagme « la question » (*το ζήτημα*), sous la forme d'un titre puis à la fin de la nouvelle, délimite et donne le sentiment d'une espèce de retour au point de départ qui suggère l'enfermement. Dans ce récit, c'est le verbalisme interne au parti communiste qui est évoqué : n'admettant aucune objection, fonctionnant stérilement en boucle, sans apporter aucune réponse aux questionnements du personnage principal sur la mystérieuse question, le Parti est disqualifié². On peut se trouver d'un autre côté devant une antithèse signifiant bien évidemment l'inversion par rapport à la situation de départ. Le cas de la nouvelle intitulée « Le photographe » est intéressant à cet égard. Elle s'ouvre sur le syntagme verbal « je suis le photographe » (*είμαι ο φωτογράφος*) et s'achève par le syntagme : « je suis un cadre » (*είμαι ένα κάδρο*). L'antithèse (opposant les traits /humain/ et /non-humain/) et l'effet de parallélisme permettent de souligner à la fois la continuité du *je*, qui demeure dans l'ensemble de la nouvelle, et l'inversion de cette continuité.

La fin des nouvelles peut enfin consister à reprendre certaines séquences narratives ou descriptives de la nouvelle. À l'ouverture d'« Un tramway nommé des gens », des jeunes gens discutent, cela a déjà été signalé plus haut, de politique dans un bus :

Depuis le départ déjà, il était plein. Les places assises étaient toutes occupées, l'espace rempli de passagers debout.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 141 : «*Σε τελευταία ανάλυση, σκέφτηκε πέφτοντας, οδηγούμεθα προς διάλυση θερμοπυρηνική του κόσμου, επαναστατική της κοινωνίας, οργανική του ανθρώπου. Αυτό είναι το ζήτημα.*

Ποιο ζήτημα, τέλος πάντων; Ποιο ζήτημα;»

² Voici l'argument de la nouvelle, proposé par G. Repousis : « Ce qui est tourné en ridicule, ce sont le verbalisme, les slogans, la phraséologie creuse et le conformisme. Ce qui est critiqué, c'est la structure autoritaire des mécanismes du Parti. » (G. Repousis, *Marios Hakkas, Approches ..., op. cit.*, p. 76).

Dans les places réservées, deux jeunes de seize ans avaient entamé une conversation à voix basse, indifférents au monsieur à la retraite qui se tenait de façon ostensible au-dessus d'eux et manifestait son indignation avec un léger tic à son double menton proéminent.

— Lénine lui-même, dit l'un, s'il n'était pas mort rapidement, l'évolution des choses aurait été différente. Il n'y aurait pas eu de dérapage. Il ne serait pas tombé autant de têtes.

— Tu parles, lui rétorqua l'autre. Les têtes seraient tombées une fois de plus. D'ailleurs Trotski aussi l'a dit. C'était une nécessité. Sans quoi la révolution était bloquée.

— Staline en a trop fait pourtant, ajouta le premier qui paraissait maintenant se rapprocher du point de vue du second.¹

Voici ce qu'on peut lire à la fin de la nouvelle :

— C'est le remarquable livre de Lénine intitulé *Un pas en avant, deux pas en arrière*, dit l'un des deux jeunes gens qui ne s'étaient pas du tout souciés de tout ce qui s'était passé dans le bus.

— Et le livre intitulé *Que faire ?*. Le livre intitulé *Que faire ? ?* Et si on le relisait ?²

Hormis dans ces deux passages, dont l'un ouvre et l'autre ferme le récit, la figure des jeunes gens est absente de la nouvelle. Il est donc tout à fait remarquable de constater sa présence à des endroits stratégiques de cette dernière. La clause ne consiste plus à reprendre ici un lexème ou un syntagme, même s'il existe un phénomène d'écho aisément repérable : au syntagme nominal « deux jeunes gens de seize ans » (*δυο δεκαεξάχρονοι νέοι*) répond à la fin

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 117 : «Από την αφετηρία ήταν κιόλας γεμάτο. Κατειλημμένες όλες οι θέσεις καθημένων, φισκαρισμένος ο χώρος όρθιων.

Στις ειδικές θέσεις για πρόσωπα που χρήζαν βοήθεια, δυο δεκαεξάχρονοι νέοι είχανε στημένη ψιλή κουβεντούλα, αδιαφορώντας για το συνταξιούχο κύριο που είχε σταθεί επιδεικτικά από πάνω τους κι εκδήλωνε την αγανάκτηση του μ' ένα ελαφρό τικ στο προχωρημένο προγούλι του.

— Ο Λένιν, είπε ο ένας, αυτός αν δεν πέθαινε γρήγορα, η εξέλιξη θα 'ταν άλλη. Δεν θα υπήρχε εκτροπή. Δεν θα πέφτανε τόσα κεφάλια.

— Μπα, του χόθηκε ο άλλος. Πάλι τα κεφάλια θα πέφτανε. Εξάλλον το είπε κι ο Τρότσκι. Ήταν μια αναγκαιότητα. Αλλιώς η επανάσταση φράκαρε.

— Ο Στάλιν το παράκανε όμως, συμπλήρωσε ο πρώτος που φαινόταν τώρα να πλησιάζει τις απόψεις του άλλου.»

² *Ibid*, p. 121 : « — Το “Ένα βήμα μπρος δυο βήματα πίσω” του Λένιν σπουδαίο βιβλίο, είπε ο ένας από τους δυο νεαρούς που δε νοιάστηκαν καθόλου για όσα συνέβηκαν στο λεωφορείο.

— Και το “Τι να κάνουμε”. Το “Τι να κάνουμε”. Πρέπει να το ξαναδιαβάσουμε.»

de la nouvelle « deux jeunes gens » (*δύο νεαρούς*), à « indifférents à » (*αδιαφορώντας για*) du début du récit correspond « qui ne s'étaient pas du tout souciés de » (*που δε νοιάστηκαν για*). Il s'agit plutôt ici de la reprise d'un segment narratif après une très longue interruption. L'effet est toutefois celui d'une fermeture reléguant l'histoire précédemment racontée à un rang secondaire et purement anecdotique, tout en ouvrant la nouvelle vers une relecture (*να το ξαναδιαβάσουμε*) des textes de Lénine, mais aussi sans doute de la nouvelle.

On retiendra deux choses de ces analyses descriptives de la clausule dans les récits hakkien : on trouve dans ces procédés de reprise une forme d'exhibition des rouages de la nouvelle canonique qui rendent celle-ci à la fois frappante et lisible. Daniel Grojnowski souligne combien la nouvelle « jusqu'à nos jours » est marquée par « une composition perceptible » définie, on l'a vu, dès le XIX^e siècle. Les moments forts de cette composition sont « le titre, la première phrase et la dernière »¹. Ensuite, la fin de la nouvelle correspond à un effet particulier. On a pu relever le retour du récit sur lui-même : cela engendre une forme de piétinement ou de marasme qui peut sembler propre à la nouvelle-récit hakkienne. Peut-on toutefois réduire la chute à ce seul effet ? On s'attachera, dans les lignes qui suivent, à examiner de plus près de quelle manière la clôture du récit bref hakkien s'articule au récit.

1.2.2. Clôture et dynamique de la nouvelle-récit

S'il est bien vrai que, dans de nombreuses nouvelles-récits de Marios Hakkas, la clôture est fortement marquée et mise en valeur dans le texte par les procédés évoqués ci-dessus (reprises, inversions, etc.), cela ne signifie pas que l'on puisse voir dans la chute de la nouvelle un aboutissement et un accomplissement de la dynamique attachée à l'intrigue et la temporalité du récit bref. La clausule, comme le rappelle Philippe Hamon, relève bien plus de la finalité du texte que d'un emplacement précis dans ce dernier. Sans aller aussi loin et en se fixant sur la fin de la nouvelle, on doit à présent examiner de quelle manière l'enchaînement des événements trouve un point d'aboutissement aussi bien logique que temporel dans la chute de la nouvelle chez Marios Hakkas². La difficulté réside, il faut bien l'avouer, dans le classement des nouvelles en fonction de leur clôture. À chaque nouvelle, pourrait-on dire, sa fin particulière dont la forme dépend de l'effet à produire et, bien sûr, de la configuration du

¹ D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 136.

² Sur la clôture de la nouvelle, voir J.-P. Aubrit (*op. cit.*, p. 75-76) et D. Grojnowski, (*op. cit.*, p. 22-25).

reste de la nouvelle. Les nouvelles-récits de Marios Hakkas étant très diverses, il convient donc de rester prudent et d'opérer un certain nombre de distinctions.

Si l'on fait soigneusement le départ entre le dénouement (qui correspond à la « fin de l'action » proprement dite) et la fin (« tout ce qui succède au dénouement ») ou la clausule à proprement parler (« phrase ou segment de phrase par lesquels se termine le récit »)¹, on constate qu'il peut exister quelques cas dans lesquels le dénouement, la fin de la nouvelle et/ou la clausule coïncident (dénouement = fin = clausule), mais ils sont assez rares au fond. C'est le cas d'« Un *philhellène* ignoré » : la révolte du soldat qui provoque la brutale intervention de la police militaire et la violence d'une formule lapidaire (« Grec comme vous l'êtes, vous, pas *philhellène* », *Έλληνας σαν και σας, όχι φιλέλληνας*²) coïncident toutes deux avec le tombé de rideau final (une porte qu'on ferme et la fin de la nouvelle). Mieux encore : dans « L'anniversaire », la nouvelle s'achève par une tirade délirante du mari lors d'une altercation avec sa femme. Voici ce qu'on lit dans les dernières lignes d'« Une fille », alors que le narrateur, de retour d'exil après avoir signé la déclaration de repentir, croit avoir rencontré dans la rue l'impertinente Maria :

— Maria, balbutiais-je. Maria, et c'est avec ce nom que je finis par rentrer à la maison.

— Quelle Maria ? demandait ma femme.

— La nièce de Leonidas, tu sais, cette petite fille, arrivai-je à prononcer.

— Mais ils l'ont attrapée. C'est une folle. Malgré toutes les suppliques des siens, elle a dit qu'elle préférerait la prison plutôt que de voir la trombine de ceux qui reviennent.³

Le dénouement de cette nouvelle, qui raconte la confrontation, au sujet de l'héroïsme, du narrateur et de celle qui devient une jeune femme, finit par un retournement soudain : alors que celui qui a lâchement réintégré la vie civile revient parmi les siens, la jeune fille innocente

¹ D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 136-138.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 160 : « — Μαρία, ψέλιζα. Μαρία, και μ' αυτό το όνομα μπήκα επιτέλους στο σπίτι.

— Ποια Μαρία; ρωτούσε η γυναίκα μου.

— Η ανιψιά του Λεωνίδα, εκείνο το κορίτσι, μπόρεσα να προφέρω.

— Μα την πιάσανε. Είναι τρελή. Μ' όλα τα παρακάλια των δικών της είπε πως προτιμάει τη φυλακή παρά να δει τα μούτρα αυτών που γυρίζουν. »

se fait incarcérer (« ils l'ont attrapée »). Or ce dénouement est suivi, l'espace d'un éclair, par une formule finale qui est une véritable gifle donnée à ceux qui se croyaient des héros. Le resserrement des trois moments constitutifs de la clôture crée, par conséquent, une sorte de point culminant de la nouvelle en termes d'intensité.

Le plus souvent, il n'existe pourtant pas de correspondance entre le dénouement et la fin de la nouvelle. Dans la très grande majorité des cas, l'intrigue débouche sur un renversement qui tient lieu de dénouement. Succèdent à ce dernier soit un nouveau renversement, soit une situation paroxystique. Dans le premier de ces deux cas, l'apparition d'un second renversement correspond à une démystification ou au moins une réorientation. Il s'agit de démentir ce que croyaient le personnage ou le lecteur. L'exemple le plus parlant est sans doute « Le Mutilé » où l'intrigue se termine de façon inattendue. Alors que les gradés d'une caserne veulent faire un exemple en envoyant un soldat chevaucher un mulet rétif, ce dernier, dans un sursaut plein de sagesse, se maîtrise et produit un pet épique qui balaye toute la caserne. L'animal s'en retourne sous les hourras à l'écurie. Un dernier paragraphe vient pourtant achever la nouvelle et faire suite à ce dénouement héroïque : ce qu'on croyait être de l'héroïsme n'était qu'une réaction physiologique liée à une blessure cachée sous le pelage. Une clausule, dont le verbe est à la deuxième personne de l'impératif, invite le lecteur tout autant que le soldat ayant chevauché le mulet à voir l'évidence de leur erreur : « Lève un peu le pelage pour voir » (*σήκωσε λίγο το τρίχωμα να δεις*)¹. Le renversement est double en quelque sorte : il apparaît dans le dénouement (héroïque) puis dans la fin de la nouvelle (démystificatrice). Dans la nouvelle « Dans la salle du vaste monde », le dénouement repose sur un renversement puisque Klara quitte Giorgos de façon inattendue. La clôture consiste quant à elle en une révélation de ce qui s'est passé auparavant : le héros interprète son histoire d'amour au regard des faits et de ses lectures. La nouvelle s'achève de façon humoristique sur une clausule contenant un propos misogyne : « — Il n'y a plus de colombes. Elle n'est jamais revenue avec le rameau d'olivier. Toutes des fourbes, des chacals et des hyènes ! » (*δεν υπάρχουν πια περιστέρεις. Δε γύρισε ποτέ με το κλαδί της ελιάς. Μονάχα αλεπούδες, τσακάλια και ύαινες*)². Le renversement est double, ici encore : le premier moment de la chute, correspondant au dénouement, est le point d'aboutissement de toute l'intrigue précédente ; le second consiste en une métamorphose soudaine du personnage et est une invitation à relire la

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 112.

nouvelle. La clausule ne fait quant à elle que synthétiser cette nouvelle haine, hyperbolique et décalée, conséquence de l'erreur qui était celle du personnage aussi bien que celle du lecteur. Ici encore donc, le second volet de la clôture de la nouvelle propose avec humour une issue démystificatrice invitant d'une certaine manière à la relecture.

On peut aborder à présent le deuxième cas, celui où le renversement est suivi d'un moment paroxystique : la clôture peut alors laisser le lecteur dans une sorte de sidération inquiète. La nouvelle « Giannis, le fauve-fourmi » est assez significative de ce point de vue. Le long dialogue entre le narrateur et Giannis, entré en fin de soirée dans la cellule d'un poste de police et s'avouant farouchement anticomuniste, s'achève à l'aube. Coup de théâtre : la police secrète vient arrêter Giannis alors même qu'il croyait pouvoir être libéré. La fouille de celui qui se déclarait anticomuniste révèle que les poches de son pantalon sont rouges de peinture. Le narrateur, libéré entre temps, se rend dans les jours qui suivent au point de rendez-vous que Giannis et lui-même s'étaient fixé : le premier ne s'y trouve pas, étant gardé au poste. Le revirement qui marque la fin du dialogue entre le narrateur et le personnage de Giannis est suivi d'une fin paroxystique avec l'attente inquiète de ce qui a pu arriver au personnage donnant son titre à la nouvelle. Cette attente est soulignée par la clausule « Il était toujours au poste » (*ήταν πάντα μέσα*)¹ qui crée un suspens. Le paroxysme permet de rendre compte du fait que le renversement n'a fait qu'engendrer une situation angoissante et indécise. On ferait le même type de remarque pour des nouvelles comme « Brisé » qui, une fois passé le crescendo précédant l'élection, fait basculer dans une tension à son apogée avec l'image d'un personnage se frappant jusqu'au sang. L'absence de coïncidence entre la fin de l'intrigue et la fin de la nouvelle entraîne donc des cas de figure multiples qui permettent de créer, à chaque fois, un effet particulier.

Si l'on revient à la question posée en début d'analyse, il semble que la chute est caractéristique d'une certaine approche du réel. Deux choses au moins sont à retenir. D'une part, faisant passer de l'illusion, du rêve à la réalité (« Le Mutilé », « Formidable ! », « Dans la salle du vaste monde »), la chute témoigne en quelque sorte des pièges du monde, de la complexité de celui-ci, complexité qui déjoue tous les rêves des héros. D'autre part, le paroxysme (notamment en clausule) est là pour laisser le lecteur sur une sidération. On le remarque bien dans « Boubouka » avec l'exemple de l'oiseau : même si la nouvelle se clôt sur

¹ *Ibid.*, p. 176.

un renversement, le regard du lecteur, croisant celui de l'oiseau fixé sur la tache rouge de propre plumage, ouvre la nouvelle sur une interrogation autour de l'innocence tuée et de l'injustice. La fin de « L'anniversaire » laisse le lecteur atterré par la folie. Le monde est donc plein de pièges et les nouvelles sont un appel à la réflexion sur ce labyrinthe. Le réel est, on le voit, d'une complexité telle que les héros s'illusionnent. Le récit hakkien ouvre les yeux sur ce point, comme en témoigne le fonctionnement de la chute de la nouvelle. La question se posait de la manière dont le réel est en quelque sorte problématisé dans la nouvelle-récit hakkienne. C'est en maintenant le fil tendu d'une action conditionnée par la présence d'une chute que la nouvelle hakkienne le fait.

2. Narrativité et fictionnalité

L'organisation de la nouvelle-récit, chez Marios Hakkas, est donc étudiée et concertée pour produire un effet donné. Fondée sur la représentation d'une action, elle donne lieu à un acte discursif particulier : la narration. Depuis Platon et, d'une manière un peu différente, depuis Aristote il n'existe, on le sait, que deux modes de représentation d'une action : soit la représenter (*μίμησις*), sur scène par exemple, soit la raconter (*διήγησις*)¹. La rapide observation des nouvelles-récits permet de se convaincre bien sûr immédiatement que l'action une et antithétique dont il a été question fait l'objet d'un récit. Il n'existe qu'une seule nouvelle-récit pour laquelle les choses soient plus discutables. Il s'agit de « Coupable de culpabilité ». Cette nouvelle, pour étrange qu'elle soit, avec ses passages configurés comme une pièce de théâtre, est bien, on le constatera plus bas, un récit. L'ensemble des nouvelles dont il est question pour l'instant relève en réalité d'un même acte illocutoire produit par une instance narrative.

Cet acte illocutoire place les nouvelles-récits du côté de la fiction². Il est difficile en effet de soutenir bien longtemps que l'énoncé que le lecteur a sous les yeux est non-fictif : il ne serait dans ce cas que la restitution d'un état de choses s'étant réellement produit. Même si

¹ G. Genette, *Fiction et Diction* précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Point/essais », 2004, p. 15-19. Platon crée un mode mixte qu'illustre l'épopée. Voir aussi Figures III (*op. cit.*, p. 29) : « Le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage (...). Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit. ».

² La question de la fictionnalité se posera lorsque sera abordé ce qu'il sera convenu d'appeler la revitalisation du signe de fiction par Marios Hakkas et qu'il faudra avoir recours à la théorie des mondes possibles. En réalité, la question de la fictionnalité reste assurément un problème important des nouvelles de l'écrivain kaisarianote et il semblerait prématuré d'en parler dès maintenant avant d'être allé plus avant dans l'analyse du texte hakkien. Ne sont présentés ici que quelques jalons.

Dorrit Cohn précise que « les cadres internes de référence [du récit de fiction] ne sont en aucun cas indépendants du monde réel que nous connaissons »¹, les récits de Marios Hakkas restent non référentiels ou, du moins, se réfèrent à leur propre univers, non à celui du lecteur et du monde auquel celui-ci appartient. Les choses sont très claires bien sûr s'agissant des nouvelles contenant des éléments qui n'existent pas dans notre monde (des animaux qui parlent, des fleurs artificielles qui prennent vie, le crâne d'une jeune femme qui s'ouvre au moment où elle ôte son chapeau pour laisser voir un trou béant, un cadre du Parti pris dans une gangue de plâtre, etc.). Ce n'est pas dénaturer la suite de l'analyse que de prétendre qu'il existe de fréquents passages dans la conscience des personnages par le biais, en particulier, du discours indirect libre ou de la focalisation interne, même dans les nouvelles dont l'univers paraît le plus proche de l'état de choses du monde actuel. Or, ce phénomène est un puissant indicateur de fictionnalité, comme l'ont montré Dorrit Cohn ou Gérard Genette². Quand on se trouve dans un récit à la première personne, où le point de vue omniscient et la focalisation interne ne sont pas de mise *a priori*, où la restitution de la pensée des personnages au discours indirect libre n'est pas envisageable, c'est l'anthroponymie qui invite à voir un univers fictionnel : même des nouvelles dont l'univers paraît tellement proche de celui de l'auteur, comme c'est le cas dans les « Trois nouvelles », le nom du narrateur est différent de celui de l'auteur. Que ce soit dans « Une fille » ou dans « Giannis, le fauve-fourmi », le lecteur apprend au détour d'une phrase que le narrateur se prénomme, dans ces deux cas, Giannis. La question de la fictionnalité ne paraît donc guère se poser *a priori* dans les nouvelles-récits : le monde décrit par l'auteur n'est pas le sien ni celui du lecteur ; les faits racontés ne se sont pas produits. Il sera question plus bas de ce problème de la fictionnalité lorsque sera examinée la manière dont elle se construit.

Dès à présent pourtant, il ne semble pas exagéré de dire que les nouvelles-récits se présentent toutes comme des *énoncés narratifs fictionnels rapportant une action une et antithétique*. Il y a là un lien fort entre les nouvelles-récits, qui permet de les rapprocher. Mais cela reste malgré tout un fil bien tenu pour rassembler l'ensemble des nouvelles-récits dans un même faisceau de caractéristiques.

¹ Dorrit Claire Cohn, *Le Propre de la fiction*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, « Poétique », 2001, p 30.

² *Ibid.*, p. 33 ; G. Genette, *Diction et Fiction*, *op. cit.*, p 30.

3. Des nouvelles-récits polymorphes

En effet, l'on peut parler d'un caractère polymorphe de la nouvelle-récit hakkienne. C'était jusque-là une hypothèse. Maintenant qu'a été posée une définition minimale, mais assez fiable de la nouvelle-récit, on doit justifier le caractère protéiforme du genre chez Marios Hakkas.

3.1. La diversité générique des nouvelles-récits de Marios Hakkas

Quelle différence en effet entre des nouvelles comme « Le téléphone » et « Boubouka », entre « Le congrès » et « Trois roses rouges », entre « Le bidet » et « Le Mutilé » ! Et ici, il ne s'agit pas uniquement de dissemblances thématiques, mais surtout de différences de mise en forme. Si certaines nouvelles paraissent presque *sérieuses*, tant elles apparaissent comme des témoignages sur la vie en prison, d'autres semblent fantaisistes, purement fictionnelles et parfois même obscures (comme c'est le cas de « Trois roses rouges », du « Camion » ou d'« Un crâne plein de fleurs »), d'autres encore relèvent du récit pittoresque et ethnographique (« Les disparus »). En réalité, c'est moins la différence entre les sujets abordés que l'exécution des nouvelles-récits et la diversité des mises en forme, des choix opérés du point de vue discursif, qui frappent. Il existe en effet des écarts importants : narration classique, farce satirique (« Le Mutilé ») ou, à l'opposé, récits ionesciens (« Le conseil »), variations sur le flux de conscience (« Le congrès »), nouvelle-théâtre (« Coupable de culpabilité »), etc.

3.2. La nouvelle en crise des années soixante

Comment justifier alors une telle diversité des nouvelles-récits de Marios Hakkas ? Plus généralement : comment comprendre que le genre de la nouvelle se décline en autant de *sous-genres* chez cet auteur ? Dès le début des années soixante, le critique Panagiotis Moullas constatait la diversité des formes prises par la littérature en prose. Dans un article paru dans la revue *Diagonios* et consacré à Alexandros Kotzias, il écrivait ceci : « plus la prose [grecque] s'enrichit en révélations, plus elle fournit l'image évidente de la multiplicité, autrement dit de l'impasse dans laquelle elle se trouve. Au final, il existe aujourd'hui [en 1960] de façon très aiguë un problème de forme qui est en même temps un problème d'essence »¹. Il y a donc en Grèce une crise du récit qui rejaillit sur la nouvelle et qui est diagnostiquée par Moullas dès le début des années soixante, mais qui pourrait bien se prolonger jusqu'à la fin de cette décennie. La littérature en prose donne l'impression de se chercher, de se redéfinir comme par

¹ Panagiotis Moullas, « Alexandre Kotzias. Un Lucifer dostoïevskien », *Diagonios*, 3/2, été 1960 – Repris dans *Notre prose d'après-guerre. Témoignages critiques*, Athènes, Stigmi, 1989, p. 33 (en grec).

tâtonnements. Dans une brève étude sur la nouvelle néo-hellénique, Vangelis Hatzivasileiou propose, quant à lui, de parler de « polymorphisme » (πολυμορφία) de cette dernière dans la mesure où, pendant les années soixante, la nouvelle s'ouvre aux recherches formelles et « ne méconnaît en aucune façon les recherches les plus récentes de l'époque »¹. On aura l'occasion de voir, dans les lignes qui vont suivre, de quelle manière un genre en crise finit par se décliner en de nombreux sous-genres. L'objectif sera donc d'examiner dans quelle mesure cette crise et cette impasse se manifestent par la diversification des formes chez l'écrivain kaisarianiote, même lorsqu'on a affaire à des récits.

Pour l'instant, le cas de Renos Apostolidis est instructif et peut permettre de saisir à quel point la nouvelle grecque se trouve dans une situation particulière de doute et de questionnement entre les années cinquante et les années soixante. Après avoir fait paraître *Pyramide 67 (Πυραμίδα 67)* en 1950 — ample témoignage épistolaire sur la guerre civile —, cet écrivain propose, en 1959, un recueil de nouvelles intitulé *Histoires des Rives du Sud (Ιστορίες από τις Νότιες Ακτές)*. Voici ce qu'écrit Andreas Karantonis à propos de ce recueil : « Ses nouvelles ne sont ni classiques, ni sentimentales, ni réalistes, ni descriptives, ni éthographiques (...) [Certaines] nouvelles (...) ont une structure presque complètement irréelle, d'autres (...) rappellent la prose symboliste et vaporeuse de certains Scandinaves ; pour d'autres (...), c'est comme si elles étaient tout droit venues de chroniques effrayantes d'un Moyen Âge chevaleresque (...) D'autres ont une parenté avec des textes surréalistes. Des instants idylliques admirables de l'ancienne prose interrompent des récits d'horreur et d'une inspiration purement symbolique »². Il est étonnant de constater à quel point le cas d'Apostolidis, qui au seuil des années soixante propose un recueil de nouvelles hétéroclites, rappelle celui de Marios Hakkas avec ses nouvelles-récits polymorphes.

Si Andreas Karantonis tente d'expliquer la multiplicité des formes prises par les nouvelles de Renos par la « coloration combattante de l'époque » (αγωνιστικό χρωματισμό της εποχής)³ ou même par le « chaos qui s'appelle "homme contemporain" » (χάος που λέγεται σημερινός άνθρωπος)⁴, cela est loin de suffire à rendre compte des nouvelles-récits de Marios

¹ V. Hatzivasileiou, « La nouvelle néo-hellénique... », art. cité, p. 76.

² *La prose d'après-guerre...*, op. cit., t. 1, p. 212.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 213.

Hakkas. En fait, la diversité de ces récits ne fait que répondre aux questionnements liés à ce genre depuis la seconde moitié des années cinquante : la nouvelle devient un champ d'expérimentation et d'exploration pour les écrivains grecs de l'époque qui s'efforcent d'adapter le récit bref à une époque nouvelle. Il conviendra bien sûr de comprendre les raisons de cette instabilité du genre chez Marios Hakkas et de la mettre en perspective. Bien plus que les caractéristiques communes de la nouvelle-récit, il convient d'examiner ce qui amène cette dernière à *varier* dans sa conception même.

3.3. Un genre inscrit dans la communication

Pour saisir ce qui est à l'origine de cette variation, il faut s'interroger sur le genre même de la nouvelle. En effet celle-ci n'est pas un bloc monolithique et éternel. Comme tous les genres — et plus que certains peut-être —, elle est amenée se décliner sous des formes très diverses. Si, comme cela a été dit plus haut, il existe un *prototype* du récit bref, ce qu'on peut appeler la « nouvelle traditionnelle », héritée du XIX^e siècle, le genre relève avant toute chose d'une dynamique transformationnelle, ce qui explique son caractère protéiforme. S'il est vrai qu'il a déjà été repéré un élément définitoire essentiel lorsque les nouvelles-récits de Marios Hakkas ont été définies comme des récits d'action fictionnels, cette base ne peut absolument pas être suffisante si l'on souhaite expliquer la diversité des formes prises par le genre dont il est question. Il faut expliquer la dynamique transformationnelle de la nouvelle-récit.

Dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*¹, Schaeffer propose d'envisager l'œuvre littéraire comme un acte discursif. C'est la seule manière, selon lui, de sortir des impasses que rencontre, depuis des siècles, la théorie des genres. Pour revenir à l'objet de la présente réflexion et rendre compte de la diversité des nouvelles-récits, on retiendra des analyses de Schaeffer l'idée que le genre, conformément aux conclusions de Roman Jakobson, met l'accent sur telle ou telle fonction (référentielle, poétique, expressive, etc.), tel ou tel facteur du langage (contexte, message, émetteur, destinataire, etc.). C'est l'orientation déterminée par la pragmatique du discours qui permet de rendre compte de celle des genres et, plus spécifiquement, de la nouvelle. Ainsi, on peut dire de la nouvelle-récit hakkienne qu'elle peut s'enraciner dans un cadre communicationnel et énonciatif (*conventions constitutantes*) très caractéristique (celui d'un cadre énonciatif fictionnel et d'une modalité d'énonciation : la narration), mais se définit aussi par une action tout entière orientée vers une chute (*convention*

¹ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, 184 p.

régulatrice). Pourtant ces rapides conclusions, qui ne font que synthétiser ce qui a été écrit précédemment sur les points communs des nouvelles-récits, ne peuvent suffire à expliquer la diversité de celles-ci. Ce sont les variantes par rapport à ces conventions ou normes qui peuvent permettre de comprendre pourquoi les récits brefs de Marios Hakkas sont si divers.

Il faut en réalité des possibilités de changement des différentes conventions pour saisir ce qui crée la dynamique transformationnelle. Il convient donc de faire varier l'acte communicationnel (relevant des normes constituantes) tout autant que l'acte discursif réalisé (comprenant le niveau sémantique et le niveau syntaxique et relevant des normes régulatrices ou de tradition). La nouvelle n'est pas un genre figé, on l'a vu, et on formulera donc l'hypothèse que, chez Marios Hakkas, le récit fictionnel revêt des formes très diverses parce qu'il est le résultat de contraintes communicationnelles et formelles à chaque fois différentes. À propos du genre, Schaeffer formule la remarque suivante : « Une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle »¹. Il serait possible de compléter en disant : *a fortiori* s'agissant des nouvelles-récits de Marios Hakkas. Loin d'être statufié dans une sorte d'éternité, le genre est, en particulier chez cet écrivain, sans cesse redéfini : c'est cette plasticité que donnent à voir la nouvelle en général et, plus particulièrement, les nouvelles-récits de Marios Hakkas.

B. L'instabilité communicationnelle et sémantico-syntaxique dans les nouvelles-récits hakkiennes

De la lecture des conclusions de Jean-Marie Schaeffer, on retiendra un certain nombre de paramètres permettant de mieux comprendre la dynamique transformationnelle dans les nouvelles-récits hakkiennes. Ces dernières se posent comme autant d'actes communicationnels constitutifs d'un genre à chaque fois redéfini. Si le niveau énonciatif est,

¹ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 80. Mikhaïl Bakhtine, quant à lui, insiste sur la nécessité de rattacher la problématique du genre à des fonctions du discours. Il parle de « genres de discours » dont le genre littéraire n'est qu'une manifestation particulière. « Chaque sphère, écrit-il, connaît ses genres, appropriés à sa spécificité, auxquels correspondent des styles déterminés. Une fonction donnée (scientifique, technique, idéologique, officielle, quotidienne) et des conditions données, spécifiques pour chacune des sphères de l'échange verbal, engendrent un genre donné, autrement dit, un type d'énoncé donné, relativement stable du point de vue thématique, compositionnel et stylistique. » (*Esthétique de la création verbale*, préf. T. Todorov, trad. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, p. 269). Cet appui sur l'œuvre de Bakhtine n'est pas anodin. Dans la suite du présent exposé, on verra que la lecture bakhtinienne des nouvelles de Marios Hakkas apporte un certain nombre de clés pour comprendre l'organisation de son œuvre en prose.

on l'a dit, relativement stable d'une nouvelle-récit à l'autre puisqu'on a affaire, dans chacune d'entre elles, à une narration fictionnelle impliquant la présence d'une instance narrative rapportant une action, la finalité de l'acte illocutoire doit, quant à elle, être précisée : s'agit-il simplement de faire semblant d'asserter, fiction oblige, ou bien la visée est-elle autre ? Il convient aussi d'explorer un autre paramètre, plus décisif encore, qui relève, explique Schaeffer, selon les cas, soit de l'acte communicationnel, soit de l'acte discursif réalisé¹ : il s'agit de l'opposition entre *littéral* et *non-littéral*, entre *sens propre* et *sens allégorique*. Il semble, à cet égard, qu'il est possible d'opérer des distinctions fondamentales entre certaines nouvelles-récits. Enfin, à côté de l'acte communicationnel, il existe des « traits d'organisation macrodiscursive »² ressortissant à la syntaxe du récit hakkien : la façon dont le temps est configuré relève de traits narratologiques très différents parfois d'une nouvelle à l'autre. C'est par l'examen de la dimension temporelle qu'il convient d'abord de saisir au mieux la variété de nouvelles-récits chez Marios Hakkas.

1. Configurer le temps : entre synthèse dans la mimésis et temps hétérogène

Le récit en tant qu'acte de langage synthétise, d'après Ricœur, l'hétérogène de l'existence individuelle ou collective (les événements en désordre vécus individuellement ou collectivement)³. Or, il a été mis en évidence, au début de l'étude menée ici, la présence, dans les récits brefs de Marios Hakkas, d'une action une, tout entière tendue vers une clôture de la nouvelle, qui propose soit un revirement final, soit une situation paroxystique. Un tel effet ne peut en fait reposer que sur une stratégie particulière. Cette stratégie concerne bien sûr le traitement du temps, élément structurant de la nouvelle, recomposé, organisé pour rendre compte de façon limpide du référent de celle-ci.

De ce point de vue, bon nombre de nouvelles-récits de Marios Hakkas ne paraissent pas poser de problème particulier de compréhension pour le lecteur naïf. Quelques étapes peuvent être aisément distinguées parce qu'elles s'enchaînent les unes les autres. Dans une nouvelle comme « Coupable de culpabilité », même si le récit se déroule sur une quarantaine de pages, l'action se développe en trois ou quatre épisodes se succédant d'une façon tragique jusqu'à la mort du personnage principal : les préliminaires à l'interrogatoire principal avec la

¹ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 111 et p. 117.

² *Ibid.*, p. 115.

³ P. Ricœur, *Temps et Récit*, op. cit., t. 2, p. 18-19.

phase de l'identification, effectuée par la femme, l'interrogatoire proprement dit avec l'arrivée du chef, la sentence et l'exécution par l'électricité. Le personnage principal lâche peu à peu prise : la temporalité de cette nouvelle pourrait bien paraître se réduire aux étapes d'un interrogatoire qui sont autant de scènes (au sens théâtral du terme, puisque la nouvelle se présente typographiquement comme une pièce de théâtre). Cela étant dit, une première lecture des recueils *Tirailleur assassin* ou *Le Bidet et autres histoires* incite aussi à penser que le déroulement de l'action n'est pas toujours aussi linéaire et limpide. Certaines nouvelles-récits posent un problème de lisibilité. Des récits comme « Le cinéma ou l'art du mouvement », « Boubouka » et « *Non solam faciem* » invitent à constater que le choix d'une intrigue linéaire et transparente n'est pas systématique dans le récit hakkien. En réalité, c'est l'hétérogénéité d'une temporalité brute et subjective qui domine.

L'objectif ne sera pas, ici, d'exposer dans sa globalité une étude de la temporalité dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas. Il existe en réalité deux approches bien différentes de cette dernière : le temps configuré et maîtrisé par la mise en récit et le temps brut, vécu, avec son chaos d'événements.

1.1. L'évidence d'un temps objectif et linéaire

À bien des égards, nombre de nouvelles-récits de Marios Hakkas sont organisées autour d'un scénario et d'un principe de lisibilité. Elles sont, comme cela a été dit, bâties selon les exigences d'efficacité et de netteté d'une structure étudiée et orientée vers l'effet à obtenir à la fin de la nouvelle.

L'intrigue est dès lors un élément essentiel fondé sur une configuration traditionnelle (chronologique) et lisible du temps¹ : elle apparaît comme l'association d'un événement et des

¹ L'intrigue est construite, de manière très traditionnelle, autour d'une anecdote (« Le Mutilé » ou « Éveil racial » par exemple) ou d'un épisode (« L'anniversaire ») qui contribuent à conférer à la nouvelle sa densité et son dynamisme. « Les sujets des récits, écrit J.-P. Aubrit à propos de la nouvelle, se réduisent à une anecdote ou à un épisode. La différence entre les deux est que la première forme un tout en soi-même (...) Le second détache d'une existence entière un fragment qui en acquiert alors une valeur symbolique » (J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 73). L'anecdote de certaines nouvelles dure quelques instants. C'est le cas de la nouvelle « La question » dont l'action dure le temps d'une crise entre un membre du Parti et les instances de ce dernier. Cette crise prend la forme d'un dialogue. L'action peut aussi s'étendre sur quelques heures (un samedi soir, s'agissant d'« Éveil racial », une soirée et une nuit dans « Les autres »). Il est aussi possible qu'elle ne dure qu'une journée : du « matin » (*πρωινό*) à la « nuit » (*νύχτα*) en ce qui concerne « Le Mutilé », le temps d'un « jour J » (*κρίσιμη μέρα*) dans « Un philhellène ignoré » ou dans « Le petit poisson dans le bocal ». Enfin, l'action de la nouvelle n'excède guère au maximum un petit nombre de journées : dans « Dans la salle du vaste monde », l'idylle entre Giorgos et Klara ne dure que « quelques jours » (*λίγες μέρες*). On peut constater, au passage, que la durée est bien indiquée, dans l'ensemble, par quelques notations temporelles explicites qui structurent ainsi très nettement

causes ou conséquences qui lui sont associées. Cette configuration temporelle (qu'on pourrait qualifier d'aristotélicienne)¹ apparaît à partir de là comme un facteur d'efficacité et de lisibilité qui fonctionne sur l'adage traditionnel « *post hoc ergo propter hoc* ». Ce sont les rapports de causalité qui sont privilégiés et créent ainsi l'impression d'un enchaînement menant inexorablement à la chute de la nouvelle². Cet enchaînement se manifeste en réalité à travers le développement temporel de la nouvelle. Qu'il s'agisse de « Formidable ! », qui raconte l'amour d'un été et la déception amoureuse d'un musicien idéaliste, confronté au principe de réalité, jusqu'à sa métamorphose finale, qu'il s'agisse de « Récit d'une mule » qui narre l'amour impossible d'une mule pour un garçon d'écurie jusqu'au départ inévitable de ce dernier, au bout de « six petits mois » (έξι μηνάκια), de la nouvelle intitulée « Les autres », qui retrace le bref passage du trop original Moutafis en prison jusqu'à son transfèrement dans une autre prison, au bout d'une nuit de séjour : toutes ces nouvelles sont bâties sur un enchaînement de causalités bien plus que sur une succession d'événements.

Dès lors, les atteintes à la linéarité sont rares ou, plus justement, prennent la forme d'analepses³ (A) répondant à cette exigence d'enchaînement des causes et des conséquences. Il s'agit le plus souvent d'analepses externes puisqu'elles rapportent des événements qui se situent à l'extérieur du récit premier⁴. Il serait aisé de montrer que, dans « Un philhellène ignoré », il y a des analepses successives qui, loin de perturber la lisibilité du texte, permettent de mieux en saisir les enchaînements causaux :

(A1) *Le comité avait fait son travail d'une façon systématique. Opportunément, il avait envoyé les questions-réponses pour diffuser l'instruction dans les unités. Le questionnaire était simple et les réponses encore plus simples, la plupart du temps en un seul mot. Par exemple : chapitre*

et de façon efficace la nouvelle. Cette présence des articulations temporelles et des oppositions, inhérentes à l'anecdote et au fait divers dont il était question plus haut, contribuent à conférer lisibilité et dynamisme aux nouvelles-récits. Elles permettent de dessiner un temps linéaire, mais dramatisé.

¹ D.Grojnowski précise : « La relation d'une action linéaire est la forme canonique qu'empruntent la plupart des nouvelles (...) Outre l'avantage d'une parfaite lisibilité, elle dramatise l'événement par l'exposé d'un enchaînement irréversible (...) La linéarité transforme l'histoire en une destinée gouvernée par l'inéluctable. » (*op. cit.*, p. 115-116).

² Voici ce qu'écrit D. Grojnowski à ce sujet : « La relation d'une action linéaire est la forme canonique qu'empruntent la plupart des nouvelles (...) Outre l'avantage d'une parfaite lisibilité, elle dramatise l'événement par l'exposé d'un déroulement irréversible. Les épisodes s'enclenchent en une succession inéluctable » (*Id.*).

³ T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 18.

⁴ G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 90.

I : histoire de la Grèce antique. Question 1 : Alexandre le Grand était-il grec ou bulgare ? Et à côté, la réponse : grec.

(A2) *Un mois avant, toute la partie théorique (c'est quoi l'armée, c'est quoi la discipline, l'apprentissage du garde-à-vous, l'apprentissage de la prise de serment) s'était arrêtée et, à sa place, était arrivé le questionnaire d'éducation morale, visant à rafraîchir un peu les idées et à ce que chaque soldat puisse répondre comme il faut.*¹

Très brefs exposés de ce qui est à l'origine de l'action narrée dans le récit itératif, les analepses (en italique) sont ici au nombre de deux, relevant chacune de niveaux temporels différents. Dans les deux cas, on trouve à une analepse externe qui renvoie l'événement raconté à un moment extérieur au temps de l'histoire. Changements de temps (plus-que-parfait/imparfait) et utilisation de marqueurs (« Un mois avant ») permettent, qui plus est, de donner à ces courts segments un statut bien net. Loin de gêner la lecture, ces rapides retours en arrière, bien circonscrits, permettent d'apporter une justification aux événements qui vont avoir lieu dans la caserne. L'analepse apparaît comme le moyen d'apporter une information dont le narrateur a jugé utile d'informer le lecteur.

1.2. Le temps vécu ou le chaos des événements

Toutes les nouvelles ne répondent pas aux exigences d'une temporalité linéaire, rendant compte de manière limpide du référent. Thanasis Markopoulos précise que « dans seize des vingt-cinq nouvelles que compte *Tirailleur assassin* (1966), l'histoire se situe entièrement dans le passé »² : le temps est linéaire. Dans les autres nouvelles, en revanche, « le point de départ se place dans le présent »³ et entraîne des évocations rétrospectives. C'est ainsi que l'« organisation [linéaire] est radicalement remise en cause dans la nouvelle "Le cinéma ou l'art du mouvement", où les retours dans le passé se font d'une manière cinématographique et

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 42 : «*Η επιτροπή είχε κάνει συστηματικά τη δουλειά. Έγκαιρα είχε στείλει τις ερωταποκρίσεις για να γίνει διδασκαλία μες στις μονάδες. Το ερωτηματολόγιο ήταν απλό και οι απαντήσεις απλούστερες, τις περισσότερες φορές μόνο μια λέξη. Παραδείγματος χάριν: Κεφάλαιο πρώτο: Αρχαία Ελληνική Ιστορία. Ερώτηση πρώτη: Ήταν Έλληνας ή Βούλγαρος ο Μέγας Αλέξανδρος; Και δίπλα η απάντηση: Έλληνας.*

Ένα μήνα πιο πριν όλα τα θεωρητικά μαθήματα (τι είναι στρατός, τι πειθαρχία, εκμάθηση προσοχής, εκμάθηση όρκου) σταμάτησαν και στη θέση τους μπήκε το ερωτηματολόγιο ηθικής αγωγής, έτσι που να ξεσκονιστεί και να μπορεί ο κάθε στρατιώτης ν' απαντήσει σωστά.»

² T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*

de façon si inattendue que, très souvent, les niveaux spatio-temporels se confondent »¹. Le récit se plaît plus largement à brouiller les composantes du texte qui pouvaient assurer apparemment un confort de la lecture. L'attention du lecteur est dès lors davantage sollicitée. La représentation du temps est un élément essentiel de cette écriture moderniste chez les écrivains grecs depuis les années soixante puisque, explique Alexis Ziras, « la temporalité n'est plus celle des circonstances externes de la narration, mais celle, intérieure, des héros ou personnages confrontés au temps subjectif de l'enchaînement des souvenirs, des pensées et des rêves »². On retrouve donc la question de départ qui conduisait à s'intéresser à la configuration du temps dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas. Cette configuration paraît symptomatique d'un certain rapport au réel. Jusque-là, on a pu noter l'inscription des nouvelles-récits dans une tradition partant du postulat que la temporalité configurée mime les rapports de cause à effet dans un ordre évident et acquis : l'ordre chronologique devient dès lors un absolu et, corrélativement, le réel une donnée objective³, empirique, accessible aux sens, directement transposable par un système de conventions privilégiant le vraisemblable. Il existe en réalité une conception du temps que la critique qualifie parfois de « moderniste » : c'est alors du temps vécu de l'intérieur par les personnages qu'il s'agit.

1.2.1. Les analepses non marquées

Si la temporalité linéaire des nouvelles-récits de Marios Hakkas n'exclut nullement la présence d'analepses permettant, par un retour dans le passé, de mieux saisir l'action, il vaut mieux privilégier, ici, un autre type de retour en arrière. Le lecteur est en effet vite désarçonné à la lecture d'un certain nombre de nouvelles-récits : hormis « Le cinéma ou l'art du mouvement », « Brisé », mais surtout « Boubouka », « Les fourmis rouges » sont les exemples frappants d'une utilisation de l'analepse qu'on qualifiera de non marquée. Dans ces quelques récits, mais aussi, plus ponctuellement, dans beaucoup d'autres nouvelles-récits de Marios Hakkas, la ligne temporelle traditionnelle et objective est fortement perturbée. Le lecteur perd ses repères traditionnellement faits de linéarité et de chronologie.

¹ T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 18-19.

² A. Ziras, « Les métamorphoses de la prose grecque », art. cité, p. 26-27.

³ On peut lire sur ce point les conclusions de Georges Poulet dans ses *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950, p. XL-XLI.

Le passage du récit premier à un segment porteur d'anachronie est moins marqué dans ces nouvelles. C'est le cas dans « Postes & positions ». Voici les premières lignes de la nouvelle :

L'homme tout raide qui se trouvait devant lui était employé dans les bureaux du Parti. Même s'il n'avait pas été employé, il aurait quand même paru raide : son corps était conformé de la sorte, et c'est peut-être pour cela qu'il était devenu employé. Et puis cette expression figée, assortie à cet environnement métallique !

(A) Il ne se souvenait même pas comment il s'était retrouvé dans son bureau. Il avait dû ouvrir la porte et, dans sa course, couvrir la longueur du couloir en un temps proche de zéro alors que le temps d'un éclair l'ascenseur l'avait éjecté au quatrième étage. « Je vous écoute », dit l'employé vissé à son poste.¹

L'analepse (A), mise par nous en italique, correspond à un passage en psycho-récit et en monologue narrativisé (discours indirect libre). Le lecteur entre dans la pensée et les supputations du personnage. L'espace d'un court instant, il est transporté dans ce qu'on peut admettre ici comme étant le récit d'un souvenir. Un marqueur (« il ne se souvenait même pas », *ούτε θυμόταν*) permet certes d'assurer le passage du récit premier à l'analepse. Il est vrai, en revanche, que le passage de l'analepse au temps du récit n'est pas marqué nettement. Sans doute la présence de la figure du fonctionnaire dans les deux cas permet-elle d'assurer, pour le lecteur, ce lien entre les deux parties du récit premier, mais une impression de flou, une hésitation demeurent pour le lecteur. Il est remarquable toutefois que l'analepse restant réduite, la lisibilité du texte n'est pas menacée.

Il arrive que le fonctionnement des analepses soit nettement plus complexe et ces dernières deviennent alors un élément structurant de la nouvelle. L'utilisation du retour en arrière peut se combiner alors avec d'autres phénomènes liés aux choix narratifs tels que les focalisations ou le jeu sur les modes d'énonciation (récits d'événements ou récits de paroles). C'est ainsi que Stéphane Sawas explique, évoquant « Les fourmis rouges », que Marios

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 289 : «Ο άνθρωπος που βρισκότανε ντούρος μπροστά του, ήταν υπάλληλος στα γραφεία του κόμματος. Κι αν δεν ήταν υπάλληλος, πάλι εκείνος θα παρουσιαζότανε ντούρος: Η κατασκευή του σώματος ήτανε τέτοια, και ίσως γι' αυτό να έγινε υπάλληλος. Και κείνη η πηγμένη έκφραση, ασορτί με το μεταλλικό περιβάλλον!

Ούτε θυμόταν πώς βρέθηκε μες στο γραφείο του. Πρέπει να 'χε ανοίξει την πόρτα, να 'χε διατρέξει τη διαδρομή του διαδρόμου σε χρόνο μηδέν, αστραπή να τον είχε ξεράσει το ασανσέρ στον τέταρτο όροφο. "Λέγετε", είπε ο υπάλληλος βιδωμένος στη θέση του.»

Hakkas « propose (...) plusieurs récits enchâssés, exposés entre guillemets, qui viennent résonner dans le récit principal grâce à un jeu sur les temps utilisés, en particulier le présent et l'imparfait ». Et de souligner ensuite la « forme originale »¹ de cette nouvelle dont un large extrait doit être examiné. Le personnage principal, prisonnier communiste rejeté par le système oppressif du Parti qui s'est reconstitué au cœur de la prison, observe une fourmilière se trouvant dans un coin du préau de la prison et dans laquelle les fourmis rouges mettent en pièces les fourmis noires. Le spectateur est plongé dans ses pensées :

Les nids de fourmis se trouvaient dans un coin du préau (...) Il pouvait, lui, rester des heures tout seul et étudier les habitudes des fourmis et l'horrible abattage (...) Il philosophait et aboutissait à des conclusions arbitraires bien à lui (...) Il détestait le ramassis des fourmis rouges et haïssait de tout son être les massacreuses aux grandes pinces. Il s'était sentimentalement rangé du côté des fourmis noires qui ne faisaient pas de mal et ne nuisaient pas à leurs congénères.

Cette posture sentimentale provenait aussi de son cas personnel. Depuis un mois il était tenu à l'écart du groupe des détenus politiques. Sur l'ordre des chefs, il était isolé en tant que suspect et étranger aux conceptions du groupe. De petite fourmi rouge qu'il était au début, il s'était transformé en fourmi noire que l'on croisait sans lui adresser la parole. Mais il savait que les petites antennes l'espionnaient (...) Il se sentait de plus en plus fourmi noire (...)

Dans l'espace du préau les détenus se promenaient par deux, par trois, discutant à voix basse et jetant des regards farouches en direction du coin (...) Les chefs du groupe manquaient comme dans la vie des fourmis, ils tenaient séance dans la cinquième cellule, et il avait la certitude qu'au bon moment ils feraient irruption pour donner le signal de sa mise à mort. Pour les meneurs qui tenaient séance dans la cinquième cellule (...) celui qui était mis à mort était plus qu'un ennemi adversaire. C'était l'ennemi de l'intérieur (...)

« Dès qu'ils se rencontraient, le meneur se mettait à lui donner des nouvelles : "En Corée les nôtres, en Malaisie les nôtres, en France les nôtres." Tous ceux-là étaient des leurs. Lui aussi était des leurs. Une petite fourmi à son poste qui souffrait pour servir leur cause à eux (...) "Tu iras trouver untel et untel, ils sont des nôtres. Tu parleras à untel, il est des nôtres." Il n'était pas seul, il avait les siens, ils étaient tous des siens. » Non, ils n'étaient pas des siens, ils ne le voulaient pas des leurs. Il était seul. Il n'avait pas de siens. Il resta seul, tout seul dans ce coin du préau à nourrir les fourmis, les fourmis noires, ses seules amies (...)

¹ S. Sawas, *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques*, trad. S. Sawas, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2012, p. 174.

« Spyros Lambridis avec, en plein été, par-dessus tous ses vêtements, son manteau crasseux, et tous ses biens, sacs, bissacs, avança d'un pas lent et hésitant, sa gamelle à la main, vers la marmite sans faire la queue (...) Il redoutait qu'on ne mît du poison dans sa ration ». Il n'était pas facile de voir du jour au lendemain ses amis comme des ennemis. Il n'était pas facile d'ouvrir en soi en hâte un deuxième front. Comment changer aussi vite de sentiments ?

Tout était arrivé si rapidement. Sa prison intérieure s'installa sans prévenir. Sans même qu'il s'en rendît compte (...) Alors qu'il marchait dans le préau, il sentit les autres s'éloigner, ses amis prenaient leurs distances et il comprit vite que c'était ça, la vraie prison.¹

Les morceaux les plus significatifs qui ont été sélectionnés permettent de montrer de quelle manière le jeu sur les strates temporelles et sur les analepses structure l'ensemble de la nouvelle. Ce qui frappe le lecteur, c'est la succession des plans temporels. Il convient de

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 573-578 (trad. S. Sawas) : «Οι μερμηγκοφωλιές βρίσκονταν σε μια απάγγεια και ανήλιαγη γωνιά του προαυλίου (...) μπορούσε κι αυτός να κάθεται ώρες κατάμονος και να μελετάει τις συνήθειες των μερμηγκιών και τη φρικτή σφαγή (...) Ψευτοφιλοσοφούσε και κατέληγε σε κάτι δικά του αυθαίρετα συμπεράσματα (...) Σιχαίνονταν τον συρφετό των κόκκινων μερμηγκιών και μισούσε μ' όλη του την ψυχή τους μακελάρηδες με τις μεγάλες δαγκάνες. Συναισθηματικά είχε ταχθεί με το μέρος των μαύρων μερμηγκιών που δεν έβλαπταν και δεν αδικούσαν τους συμμέρμηγκές τους.

Αυτή η συναισθηματική του στάση προέρχονταν κι από την προσωπική του περίπτωση. Εδώ κι ένα μήνα ήταν απομονωμένος από την ομάδα συμβίωσης πολιτικών κρατουμένων. Με εντολή της καθοδήγησης απομονώθηκε σαν ύποπτος και ξένος προς τις αντιλήψεις της ομάδας. Από κόκκινο μερμηγκάκι που ήταν πρώτα μεταβλήθηκε σε μαύρο που το προσπέρναγαν χωρίς καμιά συζήτηση, αδιαφορώντας τάχα για την ύπαρξή του. Ήξερε όμως πως οι μικρές τους κεραίες κατασκόπευαν (...) Ένιωθε όλο και περισσότερο μαύρο μερμηγκάκι (...)

Στην άπλα του προαυλίου βόλταραν οι συγκρατούμενοι του δυο δυο, τρεις τρεις, συζητώντας χαμηλόφωνα και ρίχνοντας βλοσυρές ματιές προς τη γωνιά (...) Ακόμα και οι αρχηγοί της ομάδας έλειπαν όπως συνέβαινε και στη ζωή των μερμηγκιών, συνεδριάζοντας στο πέμπτο θάλαμο, κι είχε τη σιγουριά πως την κατάλληλη στιγμή θα ξεμπούκερναν δίνοντας το σύνθημα για το χαμό του. Για τους καθοδηγητές που συνεδριάζαν στον πέμπτο θάλαμο (...) ο απομονωμένος ήταν κάτι παραπάνω από αντίπαλος. Ήταν ο εσωτερικός εχθρός (...)

“Μόλις συναντιόνταν, ο καθοδηγητής άρχιζε να του λέει τις ειδήσεις: ‘Στην Κορέα οι δικοί μας, στην Μαλαισία οι δικοί μας, στη Γαλλία οι δικοί μας’. Όλοι αυτοί ήταν δικοί τους. Κι αυτός ήταν δικός τους. Ένα μερμηγκάκι στο πόστο του που πάσχιζε για το δικό τους σκοπό (...) ‘Θα πας να βρεις τον τάδε και τον τάδε, είναι δικοί μας. Θα μιλήσεις στον τάδε, είναι δικός μας’. Δεν ήτανε μόνος, είχε τους δικούς του, όλοι ήταν δικοί του’. Όχι δεν ήταν δικός τους, δεν τον θέλαν για δικό τους. Ήταν μόνος. Δεν είχε δικούς του. Έμεινε μόνος, μόνος κατάμονος σ’ αυτή τη γωνιά του προαυλίου να ταΐζει μερμηγκία, μαύρα μερμηγκάκια, οι μοναδικοί του φίλοι (...)

“Ο Σπύρος Λαμπίρης φορώντας κατακαλόκαιρο όλα τα ρούχα του κι από πάνω το λιγδιασμένο παλτό του, φορτωμένος όλα τα υπάρχοντά του, σακούλια, παρασακούλια, προχώρησε με αργό διστακτικό βήμα με την караβάνα στο χέρι για το καζάνι χωρίς να περιμένει σειρά (...) Φοβόταν ότι οι σύντροφοί του θα ρίχναν στο φαΐ του φαρμάκι”. Δεν ήταν εύκολο να δεις από τη μια μέρα στην άλλη τους φίλους για εχθρούς. Δεν ήταν εύκολο ν’ ανοίξεις μέσα σου στα γρήγορα ένα δεύτερο μέτωπο. Πώς να μεταστρέψεις τόσο ξαφνικά τα συναισθήματά σου;

Συνέβησαν όλα τόσο ξαφνικά. Η εσωτερική φυλακή του ήρθε απρόοπτα. Δεν πρόλαβε καν να το καταλάβει (...) Εκεί που περπατούσε στο προαύλιο ένιωσε τους άλλους ν’ απομακρύνονται, να ξεμακραίνουν οι φίλοι κι αμέσως κατάλαβε πως αυτή ήταν η πραγματική φυλακή.»

préciser qu'il existe un temps du récit premier, celui qui correspond au moment où a lieu le spectacle des fourmis (« Les nids de fourmis se trouvaient dans un coin du préau (...) Il philosophait et aboutissait à des conclusions arbitraires bien à lui ») ; on trouve aussi une analepse (« Cette posture sentimentale provenait aussi de son cas personnel. Depuis un mois il était tenu à l'écart du groupe des détenus politiques. Sur l'ordre des chefs, il était isolé, etc. »). Cette analepse est marquée et, de ce point de vue, on est renvoyé à ce qui a été dit précédemment sur la lisibilité du texte. En revanche, l'utilisation de l'imparfait dans le récit premier pose problème : est-ce un imparfait descriptif ou un imparfait d'habitude ? Le contexte ne permet pas de le déterminer. Cette indétermination est sans doute l'une des premières manifestations du traitement moderniste du temps. Les passages en monologue narrativisé (récit des pensées intimes du personnage au discours indirect libre) s'alignent sur le récit des événements ; le récit singulatif se fond dans le récit itératif au point de se confondre avec lui : voilà autant d'éléments contribuant à créer une temporalité unique, englobant tout, événements inscrits dans le récit premier, méditations du personnage, actions répétées dans le temps et actions n'ayant eu lieu qu'une seule fois, etc. Il existe pourtant, dans ce passage, d'autres indices de cet aplatissement de la temporalité tendant à niveler cette dernière. Le phénomène le plus significatif, en ce sens, est la présence de segments entre guillemets. Le premier évoque les injonctions des meneurs du Parti au cœur de la prison ; le second correspond au souvenir d'un codétenu. Ces éléments écrits à l'imparfait s'alignent sur le reste du récit sans que le lecteur puisse *a priori* déterminer la raison de la présence des guillemets. Ce qu'il peut constater, en revanche, c'est que, lorsque les guillemets se ferment, on trouve une réaction du personnage rendue par un monologue narrativisé (« Non, ils n'étaient pas des siens, ils ne le voulaient pas des leurs » et « Il n'était pas facile de voir du jour au lendemain ses amis comme des ennemis »). Les segments entre guillemets apparaissent dès lors comme des souvenirs surgissant dans la mémoire du personnage ; ces derniers forment des unités autonomes séparées du reste du récit par la typographie. Le lecteur est renvoyé sans s'en rendre compte à d'autres strates temporelles que celle du récit premier, car les passages restent écrits à l'imparfait. L'aplatissement de la temporalité, qui met sur un même plan récit premier, pensées du personnage, récit d'événements passés, de souvenirs, paraît relever de *traits modernistes*. L'imparfait nivelle, dans un continuum, le temps de la

conscience du personnage et celui des événements racontés. Le lecteur est confronté à une perte des repères traditionnels et à ce que Grojnowski nomme une « durée brouillée »¹.

1.2.2. La mise en place d'un temps vécu

Dès le premier recueil, le monde peut être envisagé à travers la conscience d'un personnage. Dans « Le téléphone », le présent de cette conscience semble placer à l'arrière-plan les événements et les lisser : le lecteur entre, par le biais du monologue narrativisé, dans l'intériorité du personnage. Le récit fait passer en permanence des *stimuli* extérieurs (« le téléphone sonnait », *το τηλέφωνο χτυπούσε* ; « le garçon du magasin d'à côté arriva », *ήρθε ο μικρός του διπλανού καταστήματος*, etc.) à la conscience du personnage à travers une sorte de monologue intérieur. La temporalité s'organise dès lors à partir de ces *stimuli* qui, gommant toute référence à un temps chronologique, engendrent une succession chaotique d'événements :

Le téléphone sonnait... C'était un client. Il protestait au sujet d'un effet de commerce donnant lieu à un protêt. On ne l'avait pas informé ou bien il n'avait pas eu le temps. À l'extérieur du bâtiment passait une marche de protestation contre les protêts d'effets de commerce. Mais est-il possible que tant de monde n'ait pas eu le temps de faire le nécessaire, n'ait pas été informé du délai ? Ils étaient tous arrivés à l'expiration du délai sans avoir été informés ? Ils ne savaient pas que parfois le temps accordé pour le paiement s'épuise ? (...)

Le téléphone sonnait en morcelant ses réflexions, en interrompant le cours de ses actions, la suite de ses pensées.

Arriva le petit employé du magasin d'à côté pour qu'il lui fasse de la monnaie².

Dans cet extrait, le lecteur pénètre, par le biais du monologue narrativisé, dans la conscience du personnage. Il explore les méandres de celle-ci dans un certain désordre. La seule logique paraît être celle d'une conscience éclatée en de nombreuses questions rapportées au discours indirect libre : l'organisation temporelle du récit est déterminée par cette seule mosaïque d'éléments. Eri Stavropoulou remarque que le thème du fonctionnement de la mémoire

¹ D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 91.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 125-26 : «*Το τηλέφωνο χτυπούσε... Ήταν ένας πελάτης. Διαμαρτύρονταν για κάποιο διαμαρτυρημένο γραμμάτιο. Δεν τον είχαν ειδοποιήσει ή δεν είχε προλάβει. Έξω από το κτίριο περνούσε μια πορεία διαμαρτυρίας για τα διαμαρτυρημένα γραμμάτια. Μα είναι δυνατόν τόσος κόσμος να μην είχε ειδοποιηθεί για τη λήξη; Φθάσαν όλοι στο τέρμα ανειδοποίητοι; Δε γνώριζαν ότι κάποτε εξαντλείται ο χρόνος που πρέπει να πληρώσουν; (...)*

Το τηλέφωνο χτυπούσε κομματιάζοντας τη σκέψη, σπάζοντας τον ειρμό των ενεργειών, τη συνέπεια των λογισμών.

Ήρθε ο μικρός του διπλανού καταστήματος να του κάνει ψιλά.»

« contribue à la synthèse et à l'unification par associations d'idées lorsque des images du passé et du présent alternent de façon désordonnée dans un même récit qui ne suit aucun ordre temporel »¹.

Dans « Le cinéma ou l'art du mouvement », dont il était question plus haut, Marios Hakkas s'inscrit dans un traitement du temps qui privilégie le travail sur les raccords. Les niveaux temporels se superposent sans que le lecteur puisse les distinguer. Le temps devient subjectif et l'interférence entre les strates temporelles rend le texte particulièrement obscur, dans la mesure où il accumule les incohérences :

Les autres avaient déjà fini de manger. Quelqu'un posa le journal. Ça devait être sa mère qui enlevait les assiettes en verre de la table. (...)

Il l'entendit parler tout en allant et venant entre la salle et la cuisine. (...)

Il la laissa poursuivre son monologue et lui-même jeta un dernier coup d'œil au journal, à la rubrique des spectacles, au mot « Nana », alors qu'au même moment il piquait le dernier morceau de viande. C'était un morceau de gras qu'il devait mettre des heures à mâcher. Le « Nana », comme chaque soir, l'avait bien récompensé.

Au moment où il repoussait la gamelle, le chef de chambrée cria :

— Qui a le journal ?²

Se trouve-t-on en famille, comme semble le laisser entendre le début de ce passage, ou bien se est-on en prison ? Phrase après phrase, mais aussi à l'intérieur de chacune d'entre elles, il existe une ambiguïté sans cesse entretenue. De fait, un trait sémantique³ de la /nourriture/ parcourt l'ensemble du passage. Il est relié à deux autres sèmes : celui de la /prison/ et celui

¹ E. Stavropoulou, art. cité, p. 31.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 62 : «Οι άλλοι είχανε κιόλας αποφάει. Κάποιος ακούμπησε την εφημερίδα. Θα 'ταν η μητέρα του που σήκωνε από το τραπέζι τα γυάλινα πιάτα. (...)

Την άκουσε να λέει καθώς πηγαινόρχονταν από το δωμάτιο στην κουζίνα. (...)

Την άφηνε να συνεχίσει το μονόλογό της, κι αυτός έριξε την τελευταία ματιά στην εφημερίδα, στη στήλη θεάματα, στη λέξη “Νανά”, ενώ ταυτόχρονα καμάκωνε το τελευταίο κομματάκι κρέας. Ήταν ένα κομμάτι ξύγκι που έπρεπε να το μασάει επί ώρες. Το “Νανά”, όπως κάθε βράδυ, τον είχε ανταμείψει.

Έσπρωξε την καραβάνα τη στιγμή που ο θαλαμάρχης φώναζε:

— Ποιος έχει την εφημερίδα;»

³ Ce trait sémantique est contenu par les lexèmes ou syntagmes suivants : *είχε αποφάει* (il avait fini de manger) ; *τραπέζι* (table) ; *γυάλινα πιάτα* (assiettes en verre) ; *κουζίνα* (cuisine) ; *κομματάκι κρέας* (petit morceau de viande) ; *κομμάτι ξύγκι* (morceau de gras) ; *μασάει* (il mâche).

de la /maisonnée/. Le premier relève de l'actualité (récit premier), le second du souvenir (analepse). Soudées par le fil conducteur de la nourriture, les deux temporalités et les deux espaces se superposent, voire s'entrelacent pour entretenir un doute chez le lecteur. Dans une nouvelle qui met le cinéma au cœur du dispositif discursif — titre compris —, il convient de se demander si ce traitement de la temporalité ne relève pas d'une technique cinématographique telle que le *montage parallèle*, associant deux plans sans rapport diégétique entre eux, mais entretenant un lien symbolique. Cette technique apparaît du reste un peu plus tard dans la nouvelle lorsque les souvenirs du moment de l'arrestation se superposent à la réalité carcérale. On se retrouve alors encore en présence d'une interférence entre le temps du récit premier et celui du souvenir.

Ce travail particulier sur la construction du temps, tel qu'il peut être rendu au cinéma, entraîne en tout cas une déstabilisation du lecteur dans la mesure où il perd les repères rassurants du récit traditionnel. Plus généralement, le choix d'un temps vécu modifie considérablement le rapport au référent qui n'est plus envisagé comme un donné indépendant de la mémoire et restituable selon des liens de causalité.

2. Représentation ou illustration : la question du figuratif

Si le traitement du temps relève de la syntaxe du discours réalisé, de l'organisation macrodiscursive, c'est l'acte communicationnel qui donne au langage une fonctionnalité particulière et aux mots un sens littéral ou non littéral. Encore est-il possible de considérer que la *représentation* du monde sensible est inscrite au cœur même du langage, ce dernier pouvant aussi tourner le dos au référent et s'orienter vers lui-même et son propre fonctionnement, comme l'ont enseigné Jakobson et Bühler. Ce qui est frappant en tout état de cause dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, c'est que certaines d'entre elles sont véritablement marquées par une forme de réalisme qu'il faudra définir alors que d'autres prennent une couleur plus poétique. Deux d'entre elles, très différentes, mais qui se jouxtent à la fin de la section « En prison » permettent de le constater : d'un côté « Les autres », témoignage sur la vie carcérale contenant des traits modernistes, mais marqué aussi par le réalisme d'une évocation de la prison ; de l'autre côté, on peut considérer la nouvelle intitulée « Levée d'écrou », qui clôt le recueil. Dans le premier de ces deux récits, il existe un personnage référent précis, doté d'un prénom (Moutafis), d'un passé (il a été transféré de la prison de Ioannina, a des frères et sœurs, etc.), d'une personnalité si particulière qu'il finit par s'attirer les foudres de l'ensemble de ses codétenus au point de redemander son transfèrement au bout d'une seule nuit passée dans la prison. Dans le second récit, le prisonnier se réduit à une

« silhouette » (σιλουέτα), est simplement désigné par le syntagme « cet homme » (αυτός ο άνθρωπος), est décrit lors de sa sortie d'une prison (laquelle ? ce n'est pas précisé). Aucune notation psychologique ne vient renseigner le lecteur ni particulariser le personnage. D'un côté, on se trouve devant une nouvelle singularisant et particularisant les éléments du récit (personnages, accessoires du décor comme la valise) ; de l'autre, c'est au contraire l'absence de singularisation qui est à retenir. Dans un cas, il y a effet de réel et illusion référentielle ; dans l'autre, on ne trouve qu'un récit mettant en place un décor, un scénario représentant n'importe quel prisonnier sortant de prison. Deux tendances émergent donc à travers la confrontation de ces deux nouvelles : l'une s'attache à dire les choses de façon *littérale* ; l'autre le fait de manière *non littérale*¹. Cette opposition se double d'une autre opposition : d'un côté le langage s'attache à la *représentation* (c'est ce que Greimas et Courtès appellent le « figuratif »²), de l'autre à l'*illustration*³ ; l'une tend vers l'effet de réel du discours, sa capacité à reproduire le sentiment de la réalité ; l'autre tend au contraire vers son abstraction par une sélection d'éléments orientée non vers une imitation du réel, mais vers un discours sur lui. L'enjeu devient dès lors celui de la nature du *figuratif*, si l'on donne à ce mot le sens de « représentation de la réalité extérieure » (Larousse) qu'il a dans les beaux-arts.

Pour examiner le texte de Marios Hakkas sous l'angle du figuratif, on privilégiera la construction du sens, que ce soit dans la capacité du langage à représenter ou à illustrer, que ce soit dans l'orientation communicationnelle.

2.1. Une structure sémantique sous tension : le cas du personnage

L'étude de l'espace dans les nouvelles-récits permettrait de constater assez aisément le rôle de l'allégorie dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas⁴. « L'allégorie, le symbolisme, les paraboles sont un procédé grâce auquel, par le truchement du connu, du familier, de l'accessible, nous faisons accéder à la conscience ce qui, jusque-là, était inconnu », écrit

¹ Martine Bracops, *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, Bruxelles, De Boeck, « Champs linguistiques. Manuels », 2005, p. 130-133.

² Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, « Hachette Supérieur », 1994, p. 146.

³ Robert Scholes, Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, Londres/New York, Oxford University Press, 1971, p. 84-89. Les deux auteurs résument d'une manière expressive l'opposition entre représentatif et illustratif : « *The illustrative is symbolic ; the representational is mimetic.* »

⁴ Sur la dimension symbolique de l'espace, on peut consulter G. Repousis, *Marios Hakkas et son époque...*, *op. cit.*, p. 99-109.

Manolis Lambridis¹. La référence à un univers familier au lecteur, dont la manifestation la plus évidente est celle de l'espace, décrit par le biais « des représentations du monde réel »², donne simultanément accès à un discours sur le monde qu'on qualifiera d'allégorique. Il serait aisé de montrer que l'univers carcéral de « Boubouka » s'oppose à l'extérieur de la prison et de cette opposition même naît un discours sur l'emprisonnement et la liberté. On s'intéressera ici à une autre composante essentielle du texte qui relève à la fois du représentatif et de l'illustratif : le personnage.

Le texte de Marios Hakkas propose un passage très souple du personnage identifié, caractérisé, en un mot *réaliste* au personnage allégorique. Le processus discursif de la constitution du personnage et l'allégorisation se succèdent ou se mêlent l'un à l'autre. C'est le cas de l'oiseau de Potis dans la nouvelle intitulée « Boubouka ». Même s'il ne prend pas une forme anthropomorphique, il joue un rôle majeur dans la nouvelle. Peut-on dire qu'il est acteur/actant ou symbole ? En fait, si l'on se situe dans une perspective structuraliste et fonctionnelle, l'oiseau s'inscrit bien, de toute évidence, dans un schéma narratif en tant qu'actant. Il est au centre d'une quête qui constitue tout le programme narratif de base de la nouvelle, dans des schémas de jonction. Potis, le héros de la nouvelle, a perdu Boubouka, l'oiseau qu'il a adopté, et est à sa recherche. La performance à laquelle appartient l'oiseau restera inaboutie et s'achèvera par une disjonction puisque le Sujet trouvera son oiseau mort dans une poubelle. Au niveau figuratif, l'oiseau développe les traits sémantiques que contient le sémème 'oiseau' : /voler/ vs /se poser/, /manger/, /retourner au nid/, etc. Ces sèmes, qui s'opposent parfois, permettent de créer un parcours figuratif suggéré par le texte. À côté de cela pourtant, la nouvelle invite à distinguer un parcours thématique³ et à voir dans l'oiseau une allégorie. Il renvoie à la confrontation de la victime au droit du plus fort :

Peu de temps auparavant était arrivé le printemps. Les signes en étaient clairs (...) Les hirondelles étaient arrivées, indéniables témoins, et elles avaient installé leur foyer sous les tuiles, dans les anciens nids. Et le printemps, qui apporte la confusion non seulement chez les humains, mais aussi chez les oiseaux, avait créé de petits œufs gris cendré qui ne tardèrent pas

¹ M. Lambridis, art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p. 92.

² *Ibid.*

³ Sur l'opposition entre *parcours figuratif* et *parcours thématique*, voir Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck Université, « Prisme-méthodes 8 », 1988, p. 65-81.

à éclore et, de l'intérieur, sortirent quelques oisillons chétifs, déplumés et laids, se réduisant à une bouche et au souffle haletant d'une poitrine.¹

Le proverbe « Une hirondelle ne fait pas le printemps » (*ένα χελιδόνι δεν φέρνει την άνοιξη*) est ici le prétexte à l'amorce d'un véritable petit programme narratif sous forme d'analepse. Ce qui est intéressant, c'est que dès le départ le proverbe sous-jacent confère au passage la portée d'une véritable fable qui sera développée dans les lignes qui suivent à travers la représentation des souris :

D'énormes souris, qui restaient à demeure dans le toit et pendant tout l'hiver, se baladaient la nuit au-dessus de leur tête, se livraient ces derniers temps à la chasse aux oiseaux, s'emparant des nouveau-nés dans les nids les plus proches du mur.²

Le spectacle, est-il immédiatement précisé au début du chapitre suivant, était « horrible à voir pour les détenus » (*ήταν φρικτό να βλέπουν οι κρατούμενοι*). Partant d'une situation initiale (l'arrivée du printemps et des oisillons) et débouchant sur la dévoration des oiseaux par les souris, ce petit passage narratif inséré dans le récit principal devient en réalité un véritable apologue en raccourci parlant de la loi du plus fort. De portée générale, il oppose fortement un espace euphorique et un espace dysphorique, les bons et les méchants. Ce spectacle, placé sous les yeux des prisonniers, fait sens et devient une véritable allégorie de leur propre sort. L'oiseau apparaît, dès lors, comme l'élément central d'un tableau où lui est associé un faisceau de significations (innocence persécutée, liberté, etc.). Il acquiert à cet instant une portée allégorique qui ne contredit en rien la dimension figurative. On ferait le même type d'analyse au sujet de la nouvelle « Les fourmis rouges » : le personnage principal y contemple, on s'en souvient, un combat de fourmis et donne à ce spectacle la portée de « symboles » (*σύμβολα*)³. Il en fait un apologue.

Les acteurs humains peuvent de leur côté prendre une dimension allégorique comme c'est le cas dans « Le Mutilé ». Les deux personnages principaux, le muletier et le mulet,

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 54-55 : «Λίγο καιρό πριν είχε έρθει η άνοιξη. Τα σημάδια ήταν καθαρά. (...) ήρθαν τα χελιδόνια, μάρτυρες αδιάψευστοι, και στήσανε νοικοκυριό κάτω από τα κεραμίδια στις παλιές φωλιές. Κι η άνοιξη, που μπερδεύει όχι μονάχα τους ανθρώπους, αλλά και τα πουλιά, σκάρωσε κάτι σταχτιά αυγουλάκια που σκάσανε σε λίγο και βγήκανε από μέσα κάμποσα μαδημένα, άσχημα τσιροπούλια, όλο στόμα και λαχανιασμένο στήθος.»

² *Ibid.*, p. 55 : «Κάτι τεράστια ποντίκια που είχανε μόνιμη διαμονή τη στέγη κι όλο το χειμώνα σουλάτσερναν τις νύχτες πάνω απ' τα κεφάλια τους, τώρα τελευταία επιδίδονταν στο κυνήγι των πουλιών, χάφτοντας τα νεογέννητα απ' τις φωλιές που ήταν πιο κοντά στον τοίχο.»

³ *Ibid.*, p. 575.

obligés par l'administration militaire à un périlleux exercice, sont préparés avant ce qui apparaît comme un véritable sacrifice. L'animal est orné à l'instar de celui qu'on emmène vers l'autel sur lequel il sera sacrifié. Le muletier devient quant à lui une figure christique :

Les muletiers décorèrent le Mutilé. Ils lui mirent son harnais, suspendirent des perles, peignèrent sa rare crinière toute hérissée. Un tel mulet, plein de bravoure, il fallait qu'il aille tout pimpant faire son dernier tour.

Le soldat se soucia peu de son apparence. Vêtu comme il était de ses vêtements de corvée, d'un pantalon ample, d'une vareuse crasseuse, d'un béret enfoncé jusqu'aux oreilles et d'une cocarde suspendue à un fil, il était fin prêt à aller sautiller pour le long voyage.

Il était chétif et avait une sale figure, le visage ridé, marqué par les épreuves et les privations. Bien que son matricule n'ait rien à envier en matière de vacherie au Mutilé, il n'avait pas du tout sa bravoure et son courage. Un simple petit rictus éclairait sa frêle silhouette et deux petits yeux qui couillaient le destin.

Il fit un geste discret en saluant ses copains muletiers qui étaient debout, serrés les uns contre les autres, les officiers qui restaient sans voix et lui, d'un pas assuré, il s'avancait vers son Golgotha.¹

D'une façon différente de ce qui se passait dans « Boubouka », les personnages sont décrits de façon très réaliste (notamment s'agissant du muletier) ; le passage est en même temps travaillé d'un point de vue sémantique par un ensemble de décalages : le trait sémantique de la /victime innocente/ s'oppose à celui de la /violence injuste/. Les images christiques (les copains-apôtres entourant le muletier-Christ avant son départ, l'avancée du muletier vers le « Golgotha ») et sacrificielles (la *victime* qu'on orne avant de l'amener sous le couteau du sacrificateur) contrastent violemment avec celles, brutales, de la caserne.

¹ *Ibid.*, p. 23 : «Οι μουλαράδες στολίσανε τον Κολοβό. Του βάλανε τα χάμουρα, του κρέμασαν τις χάντρες, του χτένισαν τη λογιστή ορθωτή του χαίτη. Τέτοιο λεβέντικο μουλάρι έπρεπε να πάει σινιαρισμένο στον τελευταίο του περίπατο.»

Ο στρατιώτης δε νοιάστηκε για την εμφάνισή του. Με της αghαρείας τα ρούχα όπως ήτανε, φαρδιά περισκελίδα, επενδύτη λιγδιασμένο, μπερέ ως τ' αυτιά και το εθνόσημο να κρέμεται σε μια κλωστή, έτοιμος να σαλτάρει στο μακρινό ταξίδι.

Ήταν αχαμνός και κακομούτσουνος, ρυτιδιασμένο πρόσωπο αργασμένο απ' τις κακουχίες και τις στερήσεις. Αν και το μητρώο του συναγωνίζονταν σε τζαναμπειτιά του Κολοβού, δεν είχε τίποτα από τη λεβεντιά και τ' ασικλίκι του. Μόνο ένα μόνιμο γελάκι φώτιζε την ισχνή μορφή του και δυο ματάκια που κογιονάραν τη μοίρα.

Έκανε μια αόριστη χειρονομία αποχαιρετώντας τους συντρόφους μουλαράδες, που στέκαν μαγκωμένοι, τους αξιωματικούς που μέναν άναυδοι κι αυτός με βήμα σταθερό προχώρησε το Γολγοθά του.»

En fait c'est, au moins en partie, l'opposition entre dénotation et connotation qui permet d'expliquer la présence simultanée du littéral et de l'allégorique ici¹. Si l'on poursuit le raisonnement sur le personnage de Boubouka, on sera frappé par la présence de la tache rouge sur le ventre de l'oiseau évoquée au cours de la nouvelle. S'agit-il d'un élément purement descriptif, d'un prédicat caractérisant l'animal ? Il semble en réalité que la couleur rouge garde dans le même temps une valeur référentielle et une valeur allégorique. Le sens dénotatif reste actualisé en même temps que la connotation. L'observation du tableau suivant, s'inspirant de l'analyse bien connue que propose Roland Barthes de la connotation, permettra de se rendre compte de ce phénomène qui amène à faire coexister deux sens simultanément :

Sa ₂	Sé ₂ : sang/communisme/violence
Sa ₁ : rouge	Sé ₁ : particularisation, individualisation

En réalité, pour comprendre ce qui se passe dans le texte, il convient d'observer les deux passages dans lesquels apparaît l'adjectif « rouge » :

(1) Arriva le jour pour Boubouka de prendre son envol en toute liberté. Une tache rouge sur son ventre blanc la distinguait des autres hirondelles.²

et

(2) Son cou avait été tordu, ce qui donnait un étrange air de surprise à sa tête, ses yeux figés semblaient demander « pourquoi » et regardaient fixement la petite tache rouge décoloré sur son ventre.³

Il existe, dans les deux cas, une isotopie qu'on pourrait qualifier de *référentielle*, permettant d'asseoir la cohérence de l'énoncé. Dans (1), il s'agit d'une isotopie de l'animal ; dans l'énoncé (2), d'une isotopie de l'être vivant. À chaque fois, l'adjectif « rouge » (κόκκινη) paraît constituer un trait descriptif et particularisant. La présence de ces isotopies permet

¹ Voir les « Éléments de sémiologie » (R. Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1991, p. 76-80) ou *La Connotation* de Catherine Kerbrat-Orecchioni (*La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984 [1977], 256 p.).

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 56 : «Κι ήρθε η μέρα να πετάξει η Μπουμπούκα ελεύθερη. Μια κόκκινη βούλα πάνω στη λεύκη κοιλιά την ξεχώριζε από τ' άλλα χελιδόνια.»

³ *Ibid.*, p.60 : «Ο λαιμός του ήταν στραμπουλιγμένος, δίνοντας μια παράξενη στάση απορίας στο κεφάλι, τα παγωμένα μάτια λες και ρώταγαν “γιατί” κοιτώντας σταθερά στη μικρή ξεθωριασμένη κόκκινη βούλα στην κοιλιά.»

finalement de mettre en place un référent et d'assurer une lecture littérale du discours. La première connotation liée à la couleur rouge qui vient à l'esprit du lecteur est, sans aucun doute, celle du sang. Le contexte sémantique décrit plus haut contribue sans conteste à l'actualisation de ce sème connotatif contenu dans le sémème de l'adjectif *rouge*. Il reste pourtant un certain nombre d'éléments troublants dans ces énoncés qui orientent le lecteur vers d'autres possibilités de connotation. La tache rouge sur le plumage, dans l'énoncé (1), peut très bien ne pas être considérée comme du sang. Cela serait plus conforme à l'idée que se fait le lecteur puisque le texte n'évoque à aucun instant une quelconque blessure de l'animal. Il n'existe pas de motivation à l'apparition de cette marque sur l'oiseau. Quelle est donc cette caractéristique étrange ? Par ailleurs, dans l'énoncé (2), alors même qu'un trait sémantique de la mort parcourt la phrase (dans les sémèmes 'cou tordu', 'yeux figés'), l'oiseau paraît vivant (« air de surprise », *στάση απορίας* ; « demander », *ρώταγαν* ; « regardaient », *κοιτώντας*, etc.). Qui plus est, c'est le regard de l'oiseau lui-même qui invite le lecteur à considérer la tache en question. Ces éléments discordants ou troublants orientent donc le lecteur vers une autre lecture et le poussent à s'intéresser au sens connotatif, à voir dans la tache rouge, particularisante, un signe à part entière. Les phrases elles-mêmes amènent justement à formuler des hypothèses sur les autres possibilités de connotation : dans le présent contexte, il n'est pas interdit de penser que le rouge contienne ici le sème connotatif /communiste/. Ce serait le cas en particulier dans l'extrait (1) où la référence à la liberté donne une dimension politique à l'énoncé. Ou bien s'agit-il du trait /violence/, cette dernière s'opposant fortement au trait /innocence/ contenu dans la couleur blanche du plumage ? On ferait le même type de constat avec le rouge dont sont tachées les poches de Giannis. Dans « Giannis, le fauve-fourmi » en effet, ces traces rouges se révèlent, par le jeu des connotations, être l'indice de l'appartenance du personnage au parti communiste, malgré les dénégations du personnage. Le texte se charge, dans les deux cas, d'une double signification littérale et symbolique.

En réalité, les nouvelles-récits hakkiennes sont travaillées d'un point de vue sémantique par un double mouvement. Elles tendent tout à la fois, à des degrés divers, vers le littéral et l'allégorique, vers le représentatif et l'illustratif. D'un côté elles renvoient au *denotatum*, à travers un message informatif centré sur le référent, de l'autre elles invitent à voir un sens allégorique dans la nouvelle : elles méconnaissent alors relativement la particularisation et se centrent sur le message lui-même. Il convient bien évidemment de ne

pas forcer le trait, et de considérer qu'il existe d'une façon plus générale des degrés dans le figuratif.

2.2. *Les variations du figuratif*

Il peut être intéressant d'examiner, à présent, quelle forme prend cette variabilité du figuratif.

2.2.1. *L'illusion référentielle*

Il existe des récits dont le réalisme, en tout cas le souci de *faire* vrai, de *faire* réel, est particulièrement frappant. Plus généralement même, au détour d'un d'entre eux, on peut trouver des passages dont le pouvoir d'illusion (qu'on peut aussi nommer *iconicité*) est prononcé. Dans le récit enchâssé de la nouvelle intitulée « Les disparus », par exemple, c'est l'attrait d'un récit pittoresque qui l'emporte avec des effets de réel reposant sur la personnalité affirmée de l'héroïne et les évocations pittoresques de la Crète ou des camps de réfugiés d'Asie Mineure. La temporalité est linéaire et la nouvelle a une fonction représentative plus qu'illustrative, même si elle garde, par son enchâssement dans le récit principal, un caractère édifiant. La nouvelle-récit ramène ici au sensible, au perceptible, *in fine*, au *réel*, par l'individualisation et la particularisation dans un espace et, si possible, un espace pittoresque comme l'est par exemple celui de la Crète. On se trouve devant un « discours "réaliste" » faisant « appel aux cinq sens traditionnels »¹. Les exemples sont nombreux, dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, de cette référence au réel le plus concret et le plus particularisé. La précision des descriptions renforce en particulier le pouvoir d'iconicité de la nouvelle. Il existe pourtant d'autres sources de cette illusion référentielle. On peut en citer trois : l'existence de noms propres, d'un vocabulaire technique et d'une histoire parallèle.

La présence de noms propres désignant des lieux géographiques réels (la prison de « Genti Koule » à Thessalonique dans « Le Mutilé », le « vent du Vardar » (ou vardarec) soufflant dans le tribunal militaire d' « Un *philhellène* ignoré », la géographie athénienne dans « Le bidet » ou « Le petit poisson dans le bocal », celle des réfugiés d'Asie Mineure dans « Les disparus », etc.) permet d'ancrer l'univers de la diégèse dans le réel. Les noms propres des personnages (Giorgos, Potis, Eleni, etc.) sont des éléments particularisants contribuant, eux aussi, à l'illusion référentielle du texte. Par ailleurs, l'existence d'un référent technique est propre à créer cette iconicité du récit hakkien. En témoigne ce passage tiré de « Récit d'une mule » dans lequel les détails techniques évocateurs sur les équidés ne manquent pas :

¹ Joseph Courtès, *La Sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, « Linguistique 128 », 2005, p. 107.

Cette tristesse était exprimée parfois dans l'écurie par le mulet n° 37. Une mule à la belle stature, avec des chevilles fines, un poil brillant, une croupe bien proportionnée, une queue qui s'agitait jusqu'en bas, au niveau du canon.¹

On pourrait encore citer les détails relevant de l'univers administratif d'une mairie dans la nouvelle « Le conseil » ; le lexique technique et précis — « services de l'état civil » (*ληξιαρχείο*), « bureau des hypothèques » (*υποθηκοφυλακείο*), « bureau de l'Enregistrement » (*πρωτόκολλο*), « registre d'état-civil » (*δημοτολόγιο*) — a un pouvoir évocateur qui renforce l'effet de réel. Il est enfin un autre élément facteur d'iconicité : c'est la présence de ce que Hamon qualifie d'*histoire parallèle*². L'ancrage dans la grande Histoire est déterminant. Il contribue à susciter un effet de réel dans la nouvelle-récit hakkienne. Le cas des « Trois nouvelles » est particulièrement éclairant. Ces récits brefs s'inscrivent dans le contexte d'une dictature et font directement référence à l'histoire grecque contemporaine. La nouvelle intitulée « Giannis, le fauve-fourmi » est intéressante à cet égard, notamment parce qu'on peut y trouver l'évocation d'une époque donnée (la dictature des colonels, mais aussi, en arrière-plan, la guerre civile et la famine), un cadre (la banlieue d'Athènes et le poste de police de Pangrati), un personnage principal, nommé et caractérisé avec précision. Le texte s'enracine dans un arrière-plan historique contribuant à singulariser les éléments de la nouvelle et accentuant, ce faisant, la dimension figurative du texte.

2.2.2. La tendance à l'abstraction

Parfois la nouvelle-récit renonce malgré tout à l'individualisation et à la particularisation. Elle privilégie alors la généralisation. L'action elle-même reste en arrière-plan ; l'abstraction domine par de purs jeux d'oppositions accentuant ici le caractère *conceptuel* de la nouvelle. Ce phénomène peut apparaître dans des microstructures narratives ou descriptives incrustées dans la nouvelle, comme on a eu l'occasion de le constater dans la « fable des petits oiseaux et des rats » dans « Boubouka », mais comme on pourrait l'observer aussi dans l'image de « saint Georges vainqueur du dragon (communiste) » dans « Un *philhellène* ignoré ». Dans ce dernier cas, comme dans le précédent, il existe une forme d'insistance du texte qui souligne la position de spectateurs des soldats devant cette « peinture » (*ζωγραφιά*) mi-religieuse, mi-

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 35 : «Τούτο το παράπονο ξεστομίζονταν απ' ώρα μες στο στάβλο απ' το 37 μούλαρι. Μούλα ομορφοστημένη, με λεπτά σφυρά, τρίχα γυαλιστέρη, καλλίγραμμα καπούλια, ουρά που χτύπαγε ως κάτω στ' ακροτάρσια.»

² P. Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Points, 1982, p. 136.

idéologique. L'élément du décor se mue en discours allégorique incrusté dans la narration, un peu à la manière d'une *ekphrasis*. Dans d'autres cas, le processus d'abstraction prend tout l'espace de la nouvelle : c'est l'existence d'un espace peu figuré qui domine. C'est aussi l'abstraction des personnages qui l'emporte.

De fait, les acteurs perdent leurs contours au profit d'une opposition plus abstraite. Markopoulos ne s'y est pas trompé qui écrit que « les héros de cette œuvre sont soumis à des processus d'abstraction du fait de l'absence d'indices qui rendraient leur contour plus net »¹. L'intrigue elle-même s'efface et/ou tend à devenir secondaire. On peut dès lors s'appuyer sur l'opposition qui a été faite entre ce qui appartient au figuratif (formant l'identité concrète des personnages du récit) et ce qui relève du thématique (et constitue l'identité plus abstraite de ces derniers)². Voici ce qu'on observe dans la nouvelle « Trois roses rouges » : d'une part, personnages et choses se limitent à un contour, ce qui leur donne un caractère abstrait ; d'autre part l'intrigue est extrêmement réduite (un fleuriste et une femme en deuil se rencontrent dans une boutique). Les héros, peu individualisés, sont relégués au second plan et n'émergent que difficilement d'un premier paragraphe tout entier occupé par le trait sémantique du /vivant/. Ce sème apparaît sous la forme du végétal et ce n'est que progressivement et comme par accident qu'intervient le trait /humain/ :

C'était un bouquet aux couleurs funèbres : des jasmins mauves, des tulipes blanches et des glaïeuls noirs. Leurs tiges produisaient en frottant un bruit sec au moment où elles étaient solidement nouées avec une ficelle ! Et comme elle les tenait dans un sens oblique avec, en fond, sa robe noire, sans le moindre soupçon d'une courbure un peu en dessous des fleurs, là où habituellement leur poids esquisse à peine, imperceptiblement, une tristesse humaine.³

Les personnages de ce récit n'apparaissent donc que tardivement, comme difficilement, et, dans la suite de la nouvelle, ne portent pas de nom. Elle, est simplement désignée par les syntagmes « la femme vêtue de noir » (*η μαυροντυμένη γυναίκα*) ou « la femme » (*η γυναίκα*) ; lui, est simplement « l'employé » (*ο υπάλληλος*). Quelques éléments les

¹ T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 26.

² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, p. 150-153.

³ Marios Hakkas, *op. cit.*, p. 271 : «*Ήταν ένα μπουκέτο με πένθιμα χρώματα: Μωβ γιασεμιά, λευκές τουλίπες και μαύρα γαρύφαλα. Τα κοτσάνια τους τρίζανε έναν κρότο ξηρό καθώς δενότανε σφιχτά με το σπάγγο! Κι όπως τα κράτησε σε μια έννοια λοζή, με το μαύρο φουστάνι της φόντο, χωρίς μια κάποια ιδέα κάμψης λίγο πιο κάτω από τ' άνθη, εκεί που συνήθως το βάρος τους ζωγραφίζει μόλις, ανεπαίσθητα, μιαν ανθρώπινη θλίψη.*»

caractérisent tous deux (sa tristesse à elle, sa fragilité à lui), mais l'impression d'ensemble est celle d'un refus du réalisme dans le sens où l'on entend ce mot habituellement : effet de réel, psychologie approfondie des personnages. Il n'y a de ces derniers qu'une simple esquisse. En fait, ils semblent *représenter* quelque chose, comme on l'a vu ci-dessus, mais leur effacement va de pair avec une forte structuration de la nouvelle reposant sur une opposition thématique plus que sur une opposition figurative.

En effet, ici, les objets eux-mêmes et les couleurs, entre le début et la fin de la nouvelle, s'opposent fortement, contribuant ainsi à l'émergence d'un sens plus profond à donner au récit. Si l'on compare les deux extrémités de la nouvelle, l'on constate des inversions et des renversements :

DÉBUT	CLÔTURE
un bouquet aux couleurs funèbres : des jasmins mauves, des tulipes blanches et des glaïeuls noirs (ένα μπουκέτο με πένθιμα χρώματα: Μωβ γιασεμιά, λευκές τουλίπες και μαύρα γαρίφαλα)	il nouait ces trois roses (έδενε αυτά τα τρία τριαντάφυλλα)
leurs tiges produisaient en frottant un bruit sec au moment où elles étaient solidement nouées avec une ficelle (τα κοτσάνια τους τρίζανε έναν κρότο ξηρό καθώς δενότανε σφιχτά με το σπάγγο)	il sentit la ficelle entailler les tendres tiges (ένιωσε το σπάγγο να χαράζει τα τρυφερά τους κοτσάνια)
elle les tenait dans un sens oblique avec, en fond, sa robe noire, sans le moindre soupçon d'une courbure un peu en dessous des fleurs (τα κράτησε σε μια έννοια λοξή με το μαύρο φουστάνι της φόντο, χωρίς μια κάποια ιδέα κάμψης λίγο πιο κάτω από τ' άνθη)	il vit encore ces trois roses en plastique pencher un instant, là, un soupçon, tout au sommet du bouquet, se courber un peu en dessous des fleurs (είδε ακόμα αυτά τα τρία πλαστικά τριαντάφυλλα να γέρνουν για μια στιγμή εκεί στην κορφή μια ιδέα, να κάμπτονται λίγο κάτω από τ' άνθη)
	en acquérant une grâce étrange, en esquisant imperceptiblement une continuité pour la vie. (αποκτώντας μια παράξενη χάρη, ανεπαίσθητα ζωγραφίζοντας στη ζωή μια συνέχεια)

Comme on peut le constater à la lecture du tableau, la nouvelle intitulée « Trois roses rouges » se fonde sur un système d'oppositions qui ne doit pas tant aux personnages, peu caractérisés au fond, qu'aux discordances qui existent entre des objets ne jouant pas de rôle proprement actantiel dans le récit, mais ayant une fonction allégorique. Ainsi, on constate que, entre l'ouverture et la fin de la nouvelle, les fleurs changent de nature, de couleur ; la ficelle permettant de les attacher finit par les « entailler » et entrer dans leur chair vivante ; surtout, alors que les fleurs artificielles ne connaissaient pas « le moindre soupçon d'une courbure » au départ, elles finissent par prendre vie, par « se courber un peu en dessous des fleurs ». De fait, la nouvelle s'ouvre sur la description d'un bouquet de fleurs funèbres et se ferme sur la

description d'un bouquet de fleurs artificielles prenant vie. Ici, ce qui est en jeu à travers les bouquets de fleurs, c'est l'opposition entre la vie et la mort, doublée de celle qui existe entre le naturel et l'artificiel. L'histoire d'un amour naissant passe au second plan en quelque sorte.

Un exemple peut-être plus édifiant encore de la place prise par le niveau thématique aux dépens du niveau figuratif est la nouvelle « Levée d'écrou », dont il était déjà question plus haut. Dans ce récit, on se rappelle, un homme sort de prison « une valise à la main » (*με τη βαλίτσα στο χέρι*), « l'autorisation de sortie en poche » (*με το αποφυλακιστήριο στην τσέπη*). La narration, simultanée, ne place pas le lecteur dans une configuration de récit traditionnel au passé. Le temps s'est comme arrêté avec, comme principal temps verbal, un présent d'actualisation faisant de cette nouvelle un véritable petit instantané. Le personnage lui-même paraît presque figé puisqu'« il a un peu hésité, son genou a tremblé » (*ταλαντεύτηκε λίγο, το γόνατό του τρεμούλιασε*) dans l'embrasement de la porte alors que la prison paraît s'animer :

La barre de la cellule est tombée verticalement, la grille de l'aile est ouverte si bien que cet homme peut passer avec sa valise à la main, la dernière porte de la prison s'est ouverte pour l'homme qui sortait en dessinant un instant sa silhouette dans l'embrasement de la porte.¹

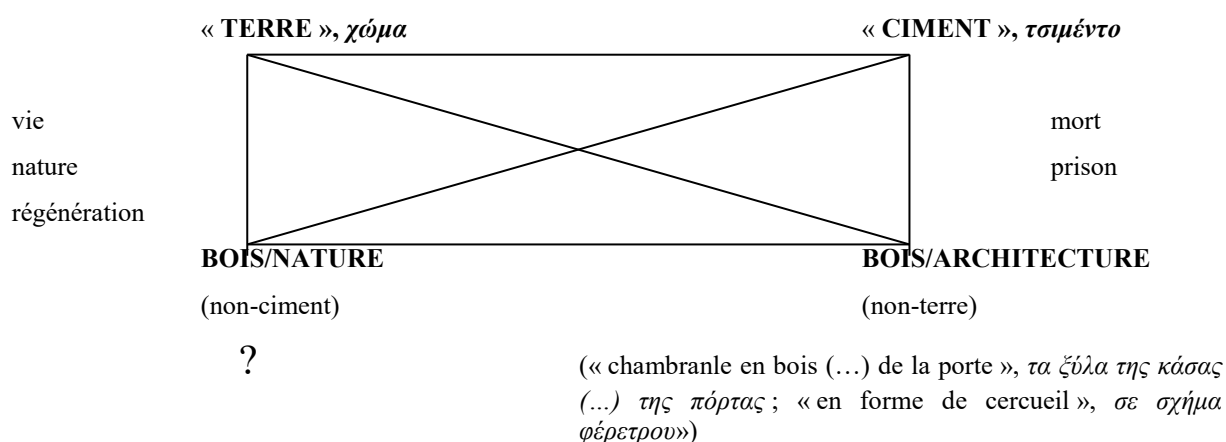
Ici encore, comme dans l'exemple précédent, l'action se résume à peu de chose : un « petit pas faisant passer du ciment à la terre qui sentait l'humidité après la pluie » (*ένα μικρό βήμα από το τσιμέντο στο χώμα που μύριζε απόβροχο*). On aura à l'esprit que le titre initial de la nouvelle, lorsqu'elle est parue dans la *Revue d'art*², était : « Un incomparable pas » (« *Ένα ανεπανάληπτο βήμα* »). Le tableau s'anime donc autour de ce pas, mais à l'instar de ce qui se passait ci-dessus, l'action se rétrécissant considérablement d'un point de vue temporel, c'est le décor qui joue le premier rôle. Le personnage reste en quelque sorte passivement en retrait.

C'est en réalité à un niveau plus allégorique que la nouvelle prend sens. Un carré sémiotique peut permettre de rendre compte de la manière dont la nouvelle fonctionne à un niveau profond. Une forte opposition existe entre les éléments figuratifs qui ne paraissent pas jouer *a priori* de rôle majeur. Le sémème de la 'terre' (*χώμα*) s'oppose très nettement à celui du 'ciment' (*τσιμέντο*). Ils contiennent les traits connotatifs l'un de la /vie/, l'autre de la

¹ *Ibid.*, p. 87 : « Τώρα η αμπάρα του θαλάμου έπεσε κάθετα, το κιγκλίδωμα της ακτίνας είναι ξεκλείδωτο όσο να περάσει αυτός ο άνθρωπος με τη βαλίτσα στο χέρι, η τελευταία πόρτα της φυλακής άνοιξε για τον άνθρωπο που έβγαине ζωγραφίζοντας για μια στιγμή τη σιλουέτα του στην κάσα της πόρτας. »

² Marios Hakkas, « Ένα ανεπανάληπτο βήμα » [« Un incomparable pas »], *Epitheorisi technis*, 137-138, mai-juin 1966, p. 523-524.

/mort/. Ils ont tous les deux un contradictoire ‘bois’ et contribuent, au niveau figuratif, à la définition de deux espaces de référence placés à gauche et à droite du carré sémiotique suivant :



À partir de ces trois éléments « terre », « ciment » et « bois », le parcours figuratif (l’homme doit basculer du « ciment » de la prison à la « terre » humide de l’extérieur en passant par le chambranle en « bois » de la porte) devient très vite un parcours thématique en raison de l’opposition entre les sèmes connotatifs (/nature/ vs /architecture/) contenus dans ‘bois’, ‘terre’ et ‘ciment’. Ces deux derniers sémèmes s’opposent sur l’axe des contraires, mais trouvent un contradictoire commun : le ‘bois’, aussi bien lié à la ‘nature’¹ qu’à l’‘architecture’ (« le chambranle en bois », *τα ξύλα της κάσας*) et à la ‘mort’ (le terme « *φέρετρο* » désignant le cercueil). Le parcours figuratif extrêmement simple, comme on l’a vu, devient un parcours thématique faisant passer d’un espace de référence à l’autre au moyen d’une porte dont le rôle reste double par le fait non seulement qu’elle soit un lieu de passage, mais surtout qu’elle soit construite dans un matériau qui fait d’elle une passerelle permettant l’accès de la prison (synonyme d’enfermement et de mort) à la nature (synonyme de liberté et de vie).

Cet exemple est sans doute l’un des plus abstraits qui soit parmi les nouvelles-récits de Marios Hakkas. Il permet en tout cas de mettre en évidence le fait que ces dernières font passer, à des degrés divers, du parcours figuratif au parcours thématique, de la fonction référentielle à la fonction poétique, du concret à l’abstrait, du représentatif à l’illustratif. Si le

¹ Ce lexème n’apparaît pas en tant que tel dans la nouvelle, mais le trait sémantique est contenu dans « *χώρα* » [terre] fortement opposé à « *τσιμέντο* » [ciment]. De fait, le texte parle de « la terre qui sentait l’humidité après la pluie, une odeur d’automne » (*το χώμα που μύριζε απόβροχο, χινοπωρινό απόβροχο*). On peut donc sans doute mettre ici en évidence un sème virtuel du bois apparaissant dans le contexte d’une nature automnale.

discours allégorique s'articule avec le discours figuratif dans bon nombre de nouvelles, il n'est au cœur du fonctionnement que de quelques rares nouvelles-récits.

En réalité, on doit plutôt parler de degrés du figuratif. Celui-ci oscille d'une nouvelle à l'autre entre l'illusion référentielle et l'abstraction d'un discours peu particularisant privilégiant l'illustration¹. Entre deux extrêmes représentés l'un par le pur effet de réel, l'autre par l'allégorique pur, il existe en réalité une grande variété de nouvelles : toutes véhiculent une part de figuratif et une part de symbolique ou d'allégorique, mais à des degrés divers.

3. Fonctions de la parole

Si les distinctions entre représentatif et illustratif, entre littéral et allégorique sont un élément permettant de mieux appréhender la diversité des nouvelles-récits de Marios Hakkas, c'est parce qu'elles relèvent soit du fonctionnement sémantique, soit d'un acte communicationnel impliquant l'énonciateur et le lecteur. En effet, dans ce dernier cas, la parole du narrateur doit être envisagée dans son orientation ou son intentionnalité. De ce point de vue, on peut se demander s'il s'agit de *dire* le réel ou bien simplement de le *montrer*. L'intention est-elle simplement d'affirmer quelque chose ou bien d'orienter le message pour faire réagir le lecteur ? Il semble que plusieurs possibilités s'offrent à la nouvelle hakkienne.

3.1. Raconter les événements ou rapporter les paroles ? Entre récit et théâtre

On a rapidement conclu, plus haut, à la narrativité des nouvelles-récits de Marios Hakkas. Il faut nuancer ici ce point. Il n'y a bien sûr pas lieu de s'étonner de la présence, dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, de parties strictement narratives et de parties dialoguées. C'est là une des caractéristiques de la nouvelle et de tout récit traditionnel, même si bien sûr ce n'est pas sans poser des questions théoriques². On trouve maintes fois chez l'écrivain des alternances entre les parties en récit pur et les parties dialoguées. On reviendra sur ce point lorsque sera abordée la question du narrateur et de ses personnages. Ce qui doit attirer l'attention pour l'instant, et c'est le plus étonnant sans doute, c'est qu'il existe, chez Marios Hakkas, non seulement une alternative entre le récit d'événements et le récit de paroles³, mais

¹ Voir Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Londres/New York, Routledge, 2009, p. 76-77 : Fludernik explique de quelle manière le texte narratif, dans des jeux de réseaux conceptuels (*conceptual networks*), privilégie les idées (« *a sequence of key ideas is associated with particular characters and situations* »).

² G. Genette, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 49-69.

³ O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 717.

encore une alternative entre récit et théâtre. L'un des exemples les plus frappants de ce constat, et il y était fait allusion plus haut, est sans conteste la nouvelle « Coupable de culpabilité ». Ce récit voit se succéder des passages strictement narratifs écrits à la première personne du singulier et des segments se présentant comme des bouts de dialogues dramatiques. Les critiques se sont efforcés de trouver une explication à cette étrange mise en forme. Certains ont même pu penser que la seule explication possible était liée à l'inachèvement de la nouvelle. Marios Hakkas, expliquent-ils, n'aurait pas eu le temps de *lisser* sa nouvelle en quelque sorte¹. Il est vrai que celle-ci est l'un des derniers textes écrits par l'auteur avant sa mort (elle a été composée entre février et juin 1972, selon Zannas²) ; pourquoi l'auteur serait-il passé pourtant par une mise en forme — celle du texte de théâtre — pour lui en substituer une autre — et ce alors même qu'il manquait de temps ? L'hypothèse reste peu convaincante. Il semble plus satisfaisant de penser que la nouvelle est parue achevée et qu'il convient de la traiter comme telle. Comment dès lors expliquer cette opposition entre l'écriture narrative et l'écriture théâtrale qui n'est pas sans rappeler la fameuse distinction d'Aristote entre les deux modes de l'imitation : l'imitation indirecte par le récit (*diégésis*) et l'imitation directe des paroles et des gestes (la *mimésis* de Platon)³ ? Voici un passage :

« Je prends toujours mes responsabilités », dis-je, et je fis comme si j'allais descendre, mais la femme m'en dissuada en tendant le doigt, je soupçonnai même un petit rire, ou plutôt je le devinai à partir des rides qu'elle avait autour de la bouche, et je pensai que les choses allaient sans doute s'arranger, mais instantanément, je m'en voulus, son regard était dur, fixé sur moi, pénétrant et insistant, il me mettait mal à l'aise et j'avais l'impression que si quelqu'un se trouvait à mes côtés, cela me ferait du bien. J'aurais voulu avoir près de moi quelqu'un comme un frère jumeau, comme un camarade d'école qui aurait de plus mauvaises notes que moi, un collègue avec lequel nous aurions commis une erreur lors d'un travail à faire et, alors qu'on nous invitait à nous défendre, il prendrait sur lui plus de la moitié des responsabilités, un coaccusé ayant commis des fautes plus graves, peut-être le principal responsable.

LA FEMME, brusquement : Vous êtes né ?

H., distraitement : Seul. (C'était peut-être quelque chose comme la conclusion de mes réflexions précédentes).

¹ P. Zannas, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 123. Al. Kotzias, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 32.

² P. Zannas, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 123

³ G. Genette, « *Frontières du récit* », *op. cit.*, p. 50-56.

Cet extrait, qui se situe au début de la nouvelle, paraît instructif : il témoigne du fait que le passage de l'un à l'autre genre (texte narratif/texte théâtral) peut se définir comme un saut effectué entre un acte visant à *dire* (indirectement) le réel et un autre visant à le *montrer* (directement). La lecture toute subjective des événements, sorte de monologue auto-narrativisé (pour reprendre la terminologie de Cohn²), faite à partir de la conscience du futur condamné, est remplacée brutalement par la mise en place du texte théâtral, brusque retour à la réalité empirique, d'une certaine manière. Ce soudain passage de l'espace subjectif, représenté indirectement, à l'espace objectif, rendu sans l'intermédiaire d'un récit, ne se fait pas sans ajustements. À la question « Vous êtes né ? » (*γεννηθήκατε;*) pour laquelle la femme menant pour l'instant l'interrogatoire attend sans doute une date de naissance, H., perdu dans ses pensées, répond de façon intempestive. Cela ne fait que souligner le décalage entre les deux approches : celle qui privilégie la subjectivité et tient du récit mêlant narration et discours intérieur, et celle qui prend l'apparence de l'objectivité en adoptant la forme théâtrale. Il n'y a du reste pas à s'étonner de cette alternance entre *récit* et *théâtre*. On peut assurément tenter d'expliquer ici pour quelle raison Marios Hakkas a pu proposer parfois deux versions d'un même argument, l'une narrative, l'autre théâtrale. On le sait, l'écrivain a écrit et fait jouer, entre 1970 et 1971, trois pièces de théâtre : deux « drames en un acte » intitulés *Culpabilité* (*Ενοχή*) et *Recherche* (*Αναζήτηση*) et une « tragi-comédie » intitulée *Les Clés* (*Τα Κλειδιά*). Comme le précise Repousis, « la pièce en un acte "Culpabilité" explore le même thème que celui dont traite "Coupable de culpabilité" dans *La Communauté*. Ici, le

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 382-383 : « "Πάντα αναλαμβάνω τις ευθύνες μου", είπα κι έκανα σα να πατήσω κάτω το πόδι μου, αλλά η γυναίκα με απότρεπε με τεντωμένο το δάχτυλο, έπιασα μάλιστα κι ένα γελάκι, περισσότερο μάντεψα από τις ρυτίδες γύρω στο στόμα και σκέφτηκα πως μάλλον θα σιάζουν τα πράγματα αλλά αμέσως μετάνοιωσα, το βλέμμα της σκληρό, στραμμένο επάνω μου διεισδυτικό και επίμονο με ανακάτωνε κι είχα την εντύπωση πως αν μου παραστεκότανε κάποιος θα με ανακούφιζε. Ήθελα να 'χα δίπλα μου κάποιον σα δίδυμο αδερφό, σα συμμαθητή που είχε χειρότερους βαθμούς από μένα, ένα συνάδελφο που είχαμε φταίξει μαζί σε κάποια δουλειά και καλώντας μας σε απολογία θα έπαιρνε τις μισές ευθύνες και παραπάνω επάνω του, ένα συγκατηγορούμενο με βαρύτερα σφάλματα, πρωταίτιο ίσως.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ, απότομα: *Γεννηθήκατε;*

Ο Χ., αφηρημένα: *Μόνος. (Ίσως να ήταν κάτι σα συμπέρασμα από τις προηγούμενες σκέψεις μου).*

Η ΓΥΝΑΙΚΑ: *Δυστυχώς, αυτή είναι η πιο διαδεδομένη περίπτωση.*»

² D. C. Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. A. Bony, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1981, 305 p. [*Transparent Minds : narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton University Press, 1978], p. 190-197.

problème qui est examiné est la culpabilité de l'individu qui n'avait jamais pensé ne rien faire d'autre dans sa vie que d'exécuter des ordres »¹. Mieux : au début de la pièce intitulée *Recherche*, l'homme qui parle reprend mot pour mot, on le verra plus bas, le début de la nouvelle « Le photographe ». Il existe ici une tendance forte de Marios Hakkas qui consiste à utiliser successivement deux modes du *dire* ou, pour formuler les choses autrement, à osciller entre les deux².

Cela permet incontestablement d'expliquer la configuration de certaines autres nouvelles de Marios Hakkas. Sans atteindre bien sûr cette mise en forme très particulière de « Coupable de culpabilité », des récits comme « L'anniversaire », « Un tramway nommé des gens », « Une fille », « Giannis, le fauve-fourmi » et quelques autres ne sont pas sans rappeler cette forme théâtrale dans certains de leurs passages dialogués. L'existence d'un cadre pouvant servir de toile de fond ainsi que le resserrement temporel de l'action permettent de penser que le dialogue relève jusqu'à un certain point du genre théâtral. C'est notamment le cas dans « Giannis, le fauve-fourmi » qui propose à la fois un dialogue et un jeu d'acteurs sous la forme de didascalies. La présence d'un décor pouvant servir de toile de fond (une cellule, dans un poste de police) et le resserrement temporel de l'action (une nuit) suggèrent que la forme dialoguée, dans cette nouvelle, relève dans une certaine mesure du genre théâtral. On peut examiner simplement l'extrait suivant, situé à la toute fin de la nouvelle. Giannis pense pouvoir être libéré :

— D'accord, tu vas sortir.

J'allai au judas et je criai :

— Officier de service !

— Qu'est-ce qui se passe ?

— Giannis va bien.

— Bien, j'arrive.

¹ G. Repousis, *Marios Hakkas, Approches...*, *op. cit.*, p. 143-144.

² Sur la proximité qui existe entre la nouvelle et le théâtre, on peut lire l'article d'A.-M. Harmat intitulé « La nouvelle entre narrativité et théâtralité », dans *La Nouvelle en Europe...*, *op. cit.*, p. 189-198).

Sur le visage de Giannis, on pouvait voir peinte la stupide reconnaissance du peuple pour son bienfaiteur. Il me serra vigoureusement la main.

— Merci. Viens me retrouver le soir pour boire un verre chez Kollimenos.

— Laisse tomber ! dis-je sans conviction.

— C'est moi qui paye. Donne-moi ton nom.

— Je m'appelle Giannis, moi aussi.

— On a le même prénom, dit-il tout joyeux.

Dans le couloir, on entendit des pas. On entendit la clé et la porte s'ouvrit.

— Salut ! qu'il me fait.¹

Même si l'on trouve bien sûr des segments narratifs, il n'en demeure pas moins que le dialogue proposé présente la tension d'un texte théâtral avec une parole distribuée inégalement entre les deux personnages, du point de vue quantitatif, mais surtout qualitatif : le

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 175-176 :

« — *Εντάξει θα βρεις.*

Πήγα στο φινιστρίνι και φώναξα:

— *Αξιωματικός υπηρεσίας!*

— *Τι συμβαίνει;*

— *Ο Γιάννης είναι εντάξει.*

— *Καλά. Έρχομαι.*

Στο πρόσωπο του Γιάννη ήταν ζωγραφισμένη η ηλίθια ευγνωμοσύνη του λαού προς ευεργέτη. Μού έσφιξε δυνατά το χέρι.

— *Σ' ευχαριστώ. Έλα να με βρεις το βράδυ για κανένα κρασί στον Κολημένον.*

— *Δε βαριέσαι, τού έκανα ανόρεχτα.*

— *Δικά μου τα έξοδα. Χάρισέ μου και τ' όνομά σου.*

— *Γιάννης κι εγώ.*

— *Συνονόματος, είπε ευχαριστημένος.*

Στο διάδρομο ακούστηκαν βήματα. Ξεκλείδωσαν κι άνοιξε η πόρτα.

— *Γεια σου, μού κάνει.»*

narrateur-personnage paraît nettement moins loquace, parle en tout cas avec nettement moins de bonne volonté que son interlocuteur.

Ces différentes observations confirment l'existence, dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, d'une alternative ou d'une porosité entre récit et théâtre. La question du langage ne se limite pourtant pas au seul fait de savoir s'il *dit* ou *montre* le réel. Le langage doit aussi être considéré en tant qu'acte.

3.2. La nature de l'acte de langage des nouvelles-récits hakkiennes : fiction, feintise et force illocutoire

S'interroger sur l'acte de langage dans le récit hakkien, c'est poser la question de la fictionnalité, mais aussi de la diversité de l'acte illocutoire¹.

3.2.1. Fiction et feintise

Au départ, l'objectif de cette étude a été de montrer que l'acte communicationnel des nouvelles-récits inscrivait ces dernières dans la fiction et que des marqueurs de fictionnalité y sont toujours plus ou moins repérables. En fait, c'est moins la présence de la fiction que le degré et le lieu de la feintise qui vont faire l'objet d'une étude ici. Si, avec les nouvelles-récits, on trouve assurément des énoncés narratifs fictionnels, il n'en existe pas moins une volonté plus ou moins affirmée d'y faire croire que l'énoncé rapporte des événements réels. C'est ce qu'on pourrait appeler le *degré de feintise* : jusqu'où va la tentative de *faire croire* à la réalité, au « comme si », mis en évidence par Käte Hamburger² ? Peut-on croire de la même manière à l'action de « Boubouka » racontant la triste histoire d'un prisonnier qui s'est attaché à un oiseau, avant que celui-ci soit tué par l'administration de la prison, et à celle de « Postes & positions » : deux personnages qui se retrouvent dans le bureau d'un cadre du Parti brisent la gangue de plâtre qui enfermait ce dernier pour libérer son esprit étrié ? De toute évidence, les conditions de succès de la feintise ne sont pas les mêmes : dans « Boubouka », le lecteur a l'impression d'avoir affaire à une histoire réelle ; ce n'est pas le cas dans « Postes & positions ». Le problème de la fictionnalité restera à traiter en son temps, car il ne serait pas de bonne méthode de tirer dès maintenant des conclusions. On retiendra pour l'instant que les

¹ D. Bergez *et al.*, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2016 [1994], p. 146 : « Tout discours n'est pas seulement la transmission d'une information, mais est aussi l'accomplissement d'actes dont les visées sont à analyser. »

² Käte Hamburger, *La Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, préf. G. Genette, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 69-72.

récits de Marios Hakkas posent, plus que la question de la fictionnalité, celle de la feintise et d'une forme de brouillage : le lecteur est plus ou moins confronté à la porosité de la frontière ténue entre réalité et fiction. Cette frontière ne paraît pas aussi étanche qu'on pourrait le penser au premier abord puisqu'elle peut aller, on le verra, jusqu'à remettre en cause, dans les cas de « leurre »¹, la frontière entre réalité et fiction et contrevenir à « l'hypothèse aristotélicienne d'une stabilité (...) entre semblant mimétique et réalité »². Elle n'est, semble-t-il, pas sans rapport avec la figurativité du texte. Plus ce dernier paraît dire le réel de manière littérale, en feignant d'être un énoncé de réalité, plus la feintise est réussie et plus le lecteur est victime de l'illusion d'être en présence d'un énoncé factuel. En effet, tout récit de fiction peut « feindre au plus près des énoncés de réalité »³, comme le sont les témoignages ou les textes (auto)biographiques. Les récits rapportant des expériences carcérales ou de la vie quotidienne (« Formidable ! », par exemple) seront certes fictifs et fictionnels, mais fonctionneront sur une feintise faisant croire à une sorte de témoignage.

3.2.2. Diversité de l'acte illocutoire

Dans un récit de fiction, l'énonciation feint de produire une assertion sur un monde qui n'est pas le nôtre ni celui de l'auteur. C'est le cas au début du « Mutilé » lorsqu'on lit cet élément informatif concernant l'utilisation du mortier : « le chargement de mortier (embase — tube — bipied) »⁴). Sans pour autant être fondé dans une réalité de référence appartenant au monde de l'auteur, l'énoncé de fiction véhicule une information. Dans l'extrait suivant de « L'anniversaire », les choses sont pourtant un peu différentes de ce qu'on constate dans l'exemple précédent : « elle avait dû faire manger les enfants avant de les préparer pour aller dormir »⁵. Le contenu propositionnel, relevant de l'information pure, est chargé d'une arrière-pensée qui lui donne une force illocutoire particulière déterminée par l'environnement textuel. L'objectif est ici d'agir sur le lecteur pour susciter sa compassion sur le sort de cette femme qui a travaillé toute la journée et attend son mari alcoolique de retour du bistro. L'acte illocutoire n'est donc pas seulement *assertif*, mais aussi persuasif ou, pour Searle, *directif* (il

¹ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 133-145.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 266.

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 17 : « το φόρτωμα του όλμου (βάση — σωλήνας — δίποδας) ».

⁵ *Ibid.*, p. 113 : « να βάλει τα παιδιά για φαΐ, μετά να τους ετοιμάσει για ύπνο. »

est une « tentative[s] de la part du locuteur, selon Searle, de faire faire quelque chose par l'auditeur »¹). Peu importe du reste que cet acte passe ou non par la médiation d'un narrateur : la force illocutoire est présente dans l'énoncé. C'est la présence de cette force illocutoire² qui doit être abordée ici en se demandant sous quelle condition, à quel titre et en quelle proportion elle est présente dans les nouvelles-récits. C'est elle qui, en partie au moins, paraît déterminer la forme prise par les nouvelles-récits hakkienes.

Il arrive que l'énoncé laisse intervenir de manière tout à fait explicite le narrateur et que la force illocutoire prenne la forme d'un engagement de celui-ci. Cet engagement, au sens idéologique du terme, reste relativement rare dans les nouvelles-récits, mais n'en est pas moins présent. Voici un exemple. Le cas d'une intervention narrative est particulièrement flagrant dans « Le petit poisson dans le bocal ». Dans cette nouvelle, en effet, celui qui prend la parole développe un discours explicatif sur la société de son époque :

De tous les gens, et même des primitifs, la *valeur d'usage* des objets est connue. Dans les sociétés avancées qui se livrent au commerce, les choses ont bien sûr aussi une autre valeur, la *valeur d'échange*, comme on l'appelle habituellement. En Grèce, en dehors de ces deux valeurs bien connues et très recherchées, en a été découverte aussi une troisième : la *valeur de mimétisme* qui joue un rôle important dans les circonstances exceptionnelles que connaît si souvent ce pays. Et puis la *valeur de mimétisme* d'une chose est directement proportionnelle à l'inventivité du *miméte* et à la faculté de perception de l'agent de police que celui-ci tente de tromper. C'est-à-dire que plus le policier est finaud, plus convaincant doit être l'objet que tient l'individu entre ses mains pour que la loi de mimétisme s'applique.³

¹ John Rogers Searle, *Sens et expression*, trad. et préf. J. Fontaine, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1982, p. 53.

² On sait qu'il existe cinq actes illocutoires dans la théorie searlienne : *assertif*, *directif*, *promissif*, *expressif* et *déclaratif*.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 162 : « Σ' όλους τους ανθρώπους, ακόμα και στους πρωτόγονους, είναι γνωστή η αξία χρήσης των αντικειμένων. Στις προηγμένες εμπορευματικές κοινωνίες τα πράγματα φυσικά έχουν και μια άλλη αξία, την ανταλλακτική, όπως συνήθως τη λένε. Στην Ελλάδα εκτός απ' αυτές τις δυο γνωστές και πολυζητημένες αξίες έχει αποκαλυφθεί και μια τρίτη: Η παραλλακτική, που παίζει σημαντικό ρόλο στις έκτακτες περιστάσεις που ζει τόσο συχνά αυτός ο τόπος. Είναι δε η παραλλακτική αξία ενός πράγματος απευθείας ανάλογη της εφευρετικότητας του παραλλακτικού και της αντίληψης του αστυνομικού οργάνου που επιχειρεί να παραπλανήσει. Δηλαδή όσο πιο ασίδως είναι ο αστυνομικός, τόσο πιο πειστικό πρέπει να είναι το αντικείμενο που κρατάει ο παραλλάκτης στα χέρια του, για να λειτουργήσει ο νόμος της παραλλαγής.»

On a véritablement affaire ici à une fonction idéologique du narrateur¹ puisque celui-ci, sous les apparences d'un langage faussement scientifique, adopte un ton plein d'ironie et de sarcasme. Même si l'énoncé se veut assertif, l'allusion au contexte politique, à l'expérience du lecteur grec, mais aussi la référence iconoclaste à la doctrine marxiste (à travers l'utilisation de concepts comme « valeur d'usage », « valeur d'échange ») donnent à ce passage une portée polémique et parodique contribuant à la critique de la rhétorique communiste. L'acte de langage n'est donc pas neutre : il ne se contente pas de désigner le monde, mais il est orienté vers le lecteur d'une manière telle que ce dernier réagisse. Il serait possible de citer quelques autres exemples de ce type avec l'intervention d'énonciateurs *marxistes* dans « Les autres » ou « Le mouchoir, l'amour et le rhume ». Dans les lignes qui suivent, l'occasion se présentera d'analyser plus précisément la valeur de ces prises de parole.

La fonction de la parole est donc un élément essentiel dans la détermination de la forme prise par la nouvelle. Si elle est assurément fictionnelle — encore conviendra-t-il de s'interroger de manière plus systématique sur le problème de la fictionnalité —, elle peut avoir des objectifs très divers (raconter les événements ou les représenter, asserter ou persuader, etc.) : la fonction de la parole, inscrite dans la communication elle-même, doit contribuer à donner telle ou telle orientation à la nouvelle-récit.

Plusieurs paramètres permettent donc d'expliquer pourquoi, à partir d'une *base* (celle d'un énoncé narratif fictionnel) présentant quelques caractéristiques communes, il existe des différences profondes entre les nouvelles-récits de Marios Hakkas. On entend par là des différences qui ne sont pas uniquement thématiques, mais relèvent de la communication et touchent aux traits distinctifs sémantico-syntaxiques de la nouvelle. L'engagement illocutoire (degré de feintise, acte de langage assertif ou directif), le mode de représentation (récit de paroles ou récit d'événements) parfois, le statut sémantique de l'énoncé soit représentatif, soit illustratif, déterminé textuellement ou à la charge du lecteur, l'organisation de la temporalité, objective ou subjective : voilà autant de paramètres qui peuvent permettre de mieux saisir, si on les croise, la variété des nouvelles-récits de Marios Hakkas. C'est en particulier le statut communicationnel, à chaque fois renouvelé des nouvelles, qui peut aider à mieux appréhender ces dernières.

¹ G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 262-263.

C. Mutations et labilité d'un genre : la nouvelle-récit hakkienne, sape ou redéfinition ?

Parmi toutes ces variables qui ont été mises en évidence, il en est qui, plus que les autres, permettent de définir à chaque fois, dans sa diversité, la nouvelle hakkienne. Parmi ces variables, on trouve d'abord celle du figuratif. La mise en place des nouvelles-récits de Marios Hakkas s'effectue en fonction du degré de représentation du réel ou selon le niveau d'abstraction. D'un côté le texte feint d'asserter sur le monde à la faveur d'une approche faisant de la réalité un référent plus ou moins clair et évident ; la nouvelle tend à *rendre compte* d'un réel plus ou moins problématique ; d'un autre côté, le texte peut tendre à illustrer une idée. Deux pôles extrêmes peuvent être dégagés : la nouvelle réaliste (purement référentielle, à fort degré d'iconicité, à fonction purement informative) et la nouvelle allégorique (purement abstraite, purement persuasive). Aucun récit bref hakkien ne prend *a priori* la forme uniquement de l'un ou de l'autre de ces pôles. Il place plutôt ces derniers dans un rapport dialectique entraînant, dans les faits, l'apparition de nouvelles appartenant à des genres différents qui relèvent, dans des proportions et selon des modalités diverses, du « réalisme » et de l'« allégorie ». Un autre paramètre important est ensuite celui de la nature de l'acte illocutoire. Elle détermine notamment la visée argumentative (ou pas) des nouvelles de Marios Hakkas : le récit réaliste et/ou allégorique devient alors plus *politique*.

De ce point de vue, il paraît indispensable de replacer le problème de la représentation du réel dans le contexte littéraire de l'époque. Une lecture des revues littéraires ou artistiques de la fin des années soixante permet de se faire une idée de la manière dont les nouvelles-récits hakkiennes s'intègrent dans une création littéraire collective. Il est clair que Marios Hakkas doit être traité en tant que tel, mais un faisceau d'éléments indiquent qu'il n'est pas resté solitaire, enfermé dans une tour d'ivoire, pour écrire ses nouvelles. Il a été rappelé plus haut combien l'auteur faisait preuve d'un sens du collectif. Combien il s'engageait aussi : il n'est volontairement pas resté en marge de ce qui se passait autour de lui en matière de création. Marios Hakkas a rédigé plusieurs nouvelles dans la *Revue d'art* et dans d'autres périodiques se situant à gauche¹. On peut penser par conséquent qu'il s'inscrit dans une

¹ On relèvera la revue *Laïkos logos (Parole populaire)* de Vasilis Rotas dans laquelle Marios Hakkas fait paraître « Les sourds » en septembre 1965, *Diagonios (Diagonale)* de Dinos Christianopoulos où l'on trouve « La communauté » dans la livraison de janv.-avr. 1972, *Nea synora (Nouvelles frontières)* de Dimitris Valaskantzis où l'on peut lire en juil.-août 1972, dans le numéro 18, « Le cadavre » et « Brisé », etc.

esthétique particulière, un horizon d'attente propre à une époque marquée par les tensions idéologiques. On gardera bien à l'esprit néanmoins, comme cela a été dit plus haut, qu'il a pu faire *ce qu'il voulait* de cette esthétique constituant, en quelque sorte, un air du temps à la fin des années soixante.

On se référera à quelques nouvelles, particulièrement édifiantes, parues dans la *Revue d'art (Epitheorisi technis)* en 1966¹, année de publication du premier recueil de nouvelles de Marios Hakkas. Il est possible de définir quelques tendances de la nouvelle grecque dans ce périodique en partant des éléments d'analyse appliqués aux nouvelles de Marios Hakkas dans les lignes qui précèdent. On notera d'abord une dominante réaliste. Dans « Le repentir » (« *O αναήψας* ») de Giannis Goudelis (1919-1999), le déroulement chronologique assure la lisibilité de l'intrigue. Dans cette histoire de repentance d'un personnage de droite exilé par erreur à Makronisos, l'arrière-plan historique et la géographie athénienne, l'utilisation même du dialecte épirote, à certains moments, permettent de créer l'illusion du réel. Les choses sont moins linéaires dans « Victime de l'Occupation » (« *Θύμα της Κατοχής* ») de Dimitris Hatzis (1913-1981), où l'on trouve le même ancrage dans un cadre historique, l'Occupation et la lutte des maquisards communistes. Le traitement est réaliste avec une attention portée à la fois aux réalités du marché noir au moment de l'occupation allemande en Grèce et aux conditions de vie de l'EAM, le « Front de libération national ». La présence de dialogues est ici aussi à l'origine d'un effet de réel. Dans cette nouvelle de Dimitris Hatzis, la structure est marquée pourtant par une ambiguïté puisque certains personnages changent de milieu lorsqu'on bascule d'un volet à l'autre de la nouvelle, cette dernière opposant l'espace d'Athènes (et de son marché noir) et celui de la montagne, à proximité de Pharsale, dans un territoire occupé par les communistes.

Le réalisme de la nouvelle n'empêche nullement un traitement moderniste du temps et un déplacement vers la fonction poétique. C'est le cas de « La prison » de Iason Ioannidis (1928-2010). On trouve ici un certain nombre de traits modernistes : le lecteur passe en effet de l'univers carcéral (premier volet) au monde civil (deuxième volet) sans que rien permette de préciser l'articulation entre les deux. À la fin seulement de la nouvelle, des reprises

¹ Voici un certain nombre de ces récits brefs : « *H φυλακή* » (« La prison ») de Iason Ioannidis, 133-134, janv.-févr. 1966, p. 81-83 ; « *O αναήψας* » (« Le repentir ») de Giannis Goudelis, *ibid.*, p. 85-94 ; « *Ένα θύμα της Κατοχής* » (« Victime de l'Occupation ») de Dimitris Hatzis, 139-140, juil.-août 1966, p. 23-36 ; « *Η τελευταία των 6½* » (« L'express de 6h30 ») de Giannis Skarimbis, 141, sept. 1966, p. 142-152.

lexicales permettent d'établir un parallèle entre la torture vécue en prison et un monde civil déshumanisé. Un effet de réel est pourtant indéniable, même si les traits descriptifs, se rapportant à une séance de torture ou même à l'espace, restent assez peu prédiés¹.

Une autre nouvelle doit enfin attirer l'attention dans ces numéros de la *Revue d'art* livrés en 1966. Il s'agit d'un récit de Giannis Skarimbas intitulé « L'express de 6h30 » (« *Η τελευταία των 6½* »). Ce texte a été écrit en 1954, mais il fait partie des nombreux extraits de romans ou nouvelles de l'écrivain (1893-1984) » parus dans la *Revue d'art*². On peut estimer que cette présence est significative et qu'il n'est pas vain d'y voir une des manifestations de l'esthétique des nouvelles présentes dans ce périodique à la fin des années soixante. De fait, ce récit de quelques pages tranche radicalement avec les précédentes nouvelles. Ici, il existe vaguement un référent dans la réalité, mais celle-ci paraît déformée³ aussi bien par la caricature des personnages que par le langage à travers des sketches aussi grotesques les uns que les autres. La *fictionnalité* va de pair avec la *poéticité* du message. Et cela va naturellement dans le sens de la satire.

Ce qui se dégage à la lecture de ces nouvelles parues dans la même revue en 1966, c'est une approche problématique du réel. Si dans trois cas sur quatre, les récits brefs produisent un effet de réel, notamment par un ancrage dans l'histoire, mais aussi par la linéarité de la structure qu'ils proposent, il convient de fortement nuancer le propos. Parfois en effet l'opposition entre temporalité objective et temporalité vécue est manifeste et conditionne ainsi l'organisation de la nouvelle, comme on l'a constaté dans le récit de Iason Ioannidis. Surtout, l'on peut parler ici aussi de degré d'iconicité et de poéticité. Soit la nouvelle est centrée sur le spectacle et la représentation, l'information à faire passer, comme on le constate à travers la nouvelle de Hatzis ou même celle de Goudelis. La forte polarisation

¹ On peut lire de ce point de vue les premières lignes de la nouvelle : « L'étroite chambre où se déroulait l'interrogatoire était éclairée par une minuscule lampe, suspendue au bout d'un câble. Tout autour, accrochées à des clous : des menottes, des armes, des baïonnettes (...) La Prison était divisée en cellules et en chambrées. À chaque porte était posté un garde avec son fusil automatique » (Iason Ioannidis, « La prison », *op. cit.*, p. 81).

² Sur les deux années 1965 et 1966, on ne compte pas moins de cinq textes narratifs écrits par Giannis Skarimbas.

³ Le fonctionnement des personnages skarimbiens a notamment été étudié par Xenofon Kokolis, *Humains et non-humains : les limites de l'imagination chez Skarimbas, études et notes*, Thessalonique, University Studio Press, 2001 (en grec).

des axiologies (droite/gauche, bourreau/victime, occupant/résistants) donne indéniablement à ces nouvelles une dimension idéologique ou politique ; soit au contraire, le réel ne sert que de point de départ à un discours nettement plus poétique : la nouvelle est alors centrée sur le message comme cela a déjà été constaté chez Skarimbass.

Le détour par le contexte littéraire dans lequel se trouvait Marios Hakkas en 1966 apparaît éclairant, car il se dessine de toute évidence des lignes de force qu'il est possible de retrouver aussi chez l'écrivain. La question de l'approche du réel et celle de l'idéologisation du discours semblent être au cœur des nouvelles de l'époque. C'est le problème du genre qui se pose par voie de conséquence. Nouvelle réaliste, nouvelle à thèse, nouvelle satirique, récit allégorique, etc. : voilà autant de sous-genres dont on peut, semble-t-il, supposer l'existence à la fin des années soixante. À partir d'un noyau qui est celui du récit d'après-guerre, noyau dur d'un récit réaliste et politique à la fois, rendant compte d'une expérience collective, les écrivains suivants, à partir du milieu des années cinquante, se tournent vers des problématiques liées aux évolutions d'une époque : l'allégorie ou une écriture plus subjectiviste conviennent mieux à l'expression de l'absurde, des angoisses face au monde à venir. C'est ce qu'explique Eri Stavropoulou en faisant référence au cinq écrivains qui l'intéressent (dont fait partie Marios Hakkas) dans son étude intitulée *Propositions de lecture de l'écriture en prose d'une époque : Mitsos Alexandropoulos, Spyros Plaskovitis, Andreas Frangias, Marios Hakkas, Dimitris Hatzis* : « [c]es cinq écrivains (...) ont essayé de saisir et de rendre dans leur œuvre la réalité qu'ils avaient vécue, de témoigner d'une époque (...) Le cadre de leurs textes en prose est soit leur époque avec des retours jusqu'aux événements tragiques de la Seconde Guerre mondiale, soit une période indéterminée, avec cependant les caractéristiques de l'époque contemporaine »¹. Les écrivains ont donc tenté de rendre compte du réel, mais selon des perspectives différentes, parfois plus abstraites, si bien que, « en utilisant en premier lieu le réalisme, qui sert tout à fait aisément la formulation de la réalité historique, mais sans laisser de côté le monologue intérieur, l'expressivité des matériaux oniriques »², ils ont démultiplié les sous-genres de la nouvelle. On essaiera de montrer de quelle manière Marios Hakkas procède de la même manière et finit par donner à ses nouvelles

¹ E. Stavropoulou, *Propositions de lecture de l'écriture en prose d'une époque : Mitsos Alexandropoulos, Spyros Plaskovitis, Andreas Frangias, Marios Hakkas, Dimitris Hatzis*, Athènes, Sokolis/Kouledakis, 2001, p. 13-14. Voir aussi, dans le même ouvrage, les cas plus spécifiques d'Andreas Frangias et Spyros Plaskovitis (p. 18) (en grec).

² V. Hatzivasileiou, « La nouvelle néo-hellénique... », art. cité, p. 76.

le caractère polymorphe dont il était question plus haut. Les récits de cet écrivain ne relevant pas d'un seul et unique sous-genre monolithique, on parlera plutôt de tendances, réaliste ou allégorique, des nouvelles-récits. Il est certain que, pour des raisons de méthode, il est préférable de s'appuyer sur les cas les plus extrêmes de nouvelles à tendance réaliste et de nouvelles à tendance allégorique ; il n'en existe pas moins des cas intermédiaires qu'il conviendra sans doute de déterminer.

1. Le réalisme en question¹

Marios Hakkas reprend et adapte la nouvelle réaliste telle qu'elle se présente à son époque. On examinera donc dès à présent ce qu'on conviendra d'appeler la *nouvelle à tendance réaliste*. Le concept de lisibilité, utilisé plus haut à l'occasion de l'étude de l'intrigue et de l'agencement des événements dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, s'avère utile. Il doit être repris comme concept opératoire permettant de mettre en évidence le réalisme d'un récit. Si l'on parle de lisibilité de la nouvelle-récit hakkienne, ce ne peut être uniquement au sujet de la configuration du temps et de l'ordre des événements à travers l'intrigue. C'est le texte entier de la nouvelle qui doit avoir cette exigence de clarté et, parfois même, de transparence².

1.1. Les indices d'une orientation réaliste : lisibilité et redondances

Le récit hakkien devient, on le sait, plus représentatif et mimétique à mesure que la fonction référentielle du langage domine. L'histoire renvoie alors à un référent la plupart du temps familier à celui qui a le livre entre les mains, comme il va de soi dans une esthétique réaliste dont l'objectif est de « faire voir, de faire comprendre quelque chose au lecteur à propos de lui-même ou de la société ou du monde où il vit »³. Dès lors que l'accent est mis sur la communication d'une information plus que sur le message lui-même, on voit réapparaître

¹ Si la dénomination de nouvelle « réaliste » n'est bien évidemment pas inconnue depuis le XIX^e siècle (on l'oppose par exemple à la nouvelle fantastique), il conviendra de rester prudent s'agissant des nouvelles-récits de Marios Hakkas. C'est pourquoi il sera question ici de nouvelles à tendance réaliste. En réalité, il n'existe pas de nouvelles purement réalistes si l'on se fonde sur ce qui a été dit plus haut, mais aussi sur la définition qu'on peut donner du genre qui reste, quoi qu'on en dise, un concept très relatif (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2005 [1970], p. 26).

² Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 271 et suiv.

³ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 29.

d'une manière particulièrement forte l'exigence de lisibilité¹. Le rôle joué par les anachronies dans la lisibilité du récit est éloquent à cet égard. C'est que, en réalité, le souci d'apporter une information amène le narrateur/auteur à motiver le plus possible son récit en justifiant ce qui s'y produit par une référence au passé (par des analepses donc), mais aussi des origines familiales ou raciales (dans « Éveil racial », il existe un lien de causalité entre l'origine bohémienne du personnage principal et les railleries dont il est victime ; c'est encore plus le cas avec le mulot du « Mutilé » dont l'atavisme est évident au début de la nouvelle), un statut professionnel (le petit employé de « La loterie » rêve de sortir de la médiocrité de sa condition) ou social (les origines provinciales du personnage du « Bidet » sont là pour justifier son désir s'installer dans le confort athénien), une pathologie (l'alcoolisme du personnage masculin de « L'anniversaire » permet d'expliquer sa violence), etc.

Les redondances peuvent prendre d'autres formes. L'exemple d'une nouvelle, réaliste s'il en est puisqu'elle n'est qu'une résurgence de l'étude de mœurs sous la forme d'un « réalisme urbain »², est éclairant ici : « L'anniversaire ». Il y existe une forme d'insistance dans la caractérisation du personnage féminin dont la fatigue est largement soulignée. Les mêmes éléments sémantiques sont repris et répétés :

Cela avait été une journée harassante : la lessive toute la matinée, l'étendage le midi, le repassage l'après-midi. Ensuite, elle avait dû faire manger les enfants avant de les préparer pour aller dormir³.

Ce passage est marqué par un phénomène de redondance puisqu'il existe un ensemble d'éléments — les différentes activités de la journée — caractérisant indirectement l'état d'esprit du personnage⁴ et confirmés encore, plus bas dans la nouvelle, par le passage suivant :

¹ La lisibilité d'un texte passe par de nombreuses modalités, comme le montre P. Hamon dans « Un discours contraint » (art. cité, *passim*).

² R. Beaton, *op. cit.*, p. 140-145 et p. 245-246.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 113 : « *ΗΤΑΝ μια κουραστική μέρα. Μπουγάδα όλο το πρωί, το μεσημέρι άπλωμα, τ' απόγευμα σίδερο. Έπειτα να βάλει τα παιδιά για φαΐ, μετά να τους ετοιμάσει για ύπνο.* »

⁴ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6/6, 1972, p. 86-110.

Elle allongea ses membres fatigués sur le matelas. Elle avait mal au ventre. Elle était sortie trempée de la lessive et, maintenant, elle avait mal¹.

La même caractéristique du personnage est déclinée ici sur un autre mode avec, qui plus est, une nouvelle référence à la lessive qu'on trouvait évoquée dans le passage cité précédemment. Cet effet d'insistance, de redondance, produit la lisibilité indispensable à tout texte réaliste, mais oriente aussi la lecture dans le sens d'une dénonciation de la pauvreté. Un autre type de redondance existe lorsque les propos du personnage sont réitérés. Ainsi, dans « Le Mutilé », l'exigence de discipline du « principal lieutenant-général de l'unité » est exprimée aussi bien par le narrateur, dans un discours indirect libre, que par un discours direct quelques lignes plus bas :

Une insubordination, fût-ce celle d'un mulet, au début de sa carrière dans le bataillon, c'était un mauvais exemple à imiter. La discipline, ça fait tout. La discipline maintient l'armée. Si jamais il n'y avait pas de discipline, tout se disloquerait. L'ennemi de l'intérieur et celui de l'extérieur attendaient le relâchement de la discipline pour se précipiter (...) Le commandant prit rapidement le large en murmurant entre ses dents : « La discipline ...la discipline... ».²

Il y a de toute évidence, ici, un phénomène de redondance qui double l'intervention du personnage au discours direct : l'exigence de discipline apparaît en effet au discours indirect libre puis au discours direct.

La place prise par les redondances dans nombre de nouvelles-récits de Marios Hakkas ne fait que confirmer l'élément suivant : le texte hakkien privilégie parfois la lisibilité du message. Un grand nombre de récits mettent en avant le déroulement linéaire et transparent de l'intrigue ; ces observations permettent ici de se faire une idée plus précise de ce réalisme pressenti dès le départ dans les nouvelles de Marios Hakkas. En relèvent également la particularisation des personnages passant par l'utilisation d'anthroponymes, la description d'un espace créant l'illusion référentielle, les redondances diverses. Sont des nouvelles à tendance réaliste bon nombre de celles contenues dans le premier recueil (« Le Mutilé »,

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 114 : «Ξάπλωσε τα κουρασμένα μέλη της πάνω στο στρώμα. Πονούσε η κοιλιά της. Είχε μουνσκέψει από την πλύση και τώρα πόναγε.»

² *Ibid.*, p. 19-20 : «Μια απειθαρχία, έστω κι από μουλάρι ακόμα, στην έναρξη της σταδιοδρομίας του στο τάγμα, ήταν κακό παράδειγμα για μίμηση. Η πειθαρχία είναι το παν. Η πειθαρχία κρατάει το στρατό. Έτσι και δεν υπήρχε πειθαρχία τα πάντα διαλύονταν. Εσωτερικός και εξωτερικός εχθρός καταδοκούσαν τη χαλάρωση της πειθαρχίας να μπουκάρουν (...) Ο ταγματάρχης βιάστηκε ν' αλαργέψει μουρμουρίζοντας ανάμεσα στα δόντια του: "Η πειθαρχία... η πειθαρχία..."»

« Éveil racial », « Un *philhellène* ignoré », « Boubouka », « Brisé », « Les autres », mais aussi « Formidable ! », « Dans la salle du vaste monde », « Une fille », etc.) ou dans le deuxième recueil (« Le bidet », « La loterie », etc.). Même si de fortes nuances sont à apporter, comme on le verra bientôt, la conception globale de la nouvelle l'inscrit dans un type d'écriture cherchant à créer un effet de réel.

Ce corpus de nouvelles recouvre des genres aussi divers que, on l'a vu, le récit ethnographique et ses variantes (« L'anniversaire » ou le récit encadré des « Disparus »), le témoignage. De ce point de vue, il n'est pas inutile de rappeler que le *récit de témoignage* se répand largement après la guerre pour les raisons historiques et idéologiques¹. Or, sans entrer dans le détail des problèmes posés par ce type de récit (manipulation de la mémoire, place de la fiction, présence ou non d'un pacte autobiographique, etc.²), on peut penser que ce genre est, par essence, tourné vers le référent. C'est ainsi que les nouvelles des deux premières sections de *Tirailleur assassin* ont une base réaliste et testimoniale. Récits des conditions de vie dans les casernes³ et en prison, témoignages crus sur la violence des rapports humains,

¹ R. Beaton parle des « témoignages fictionnels » parus après la guerre et montre qu'il n'est pas jusqu'aux écrivains les plus modernistes de la génération des années trente (comme G. Beratis) qui ne se soient livrés à la rédaction de ce type de récits proches de la chronique. L'universitaire précise du reste que le « témoignage littéraire (...) a une longue histoire dans la littérature grecque » (*op. cit.*, p. 235). On peut consulter, sur la place du témoignage avant et après la Seconde Guerre mondiale dans la littérature grecque, le débat entre K. Kouloufakos et Al. Argyriou dans *Diavazo* (« «Le douloureux passage à la politisation»... », *Diavazo*, 5-6, *op.cit.*, p. 78) : le témoignage change de nature en Grèce après la guerre, car il émane d'écrivains qui ont participé aux événements et n'ont pas été de simples spectateurs.

² On peut consulter à ce sujet Madeleine Frédéric, « Genevoix, Cendrars, Barbusse : les discordances du récit de guerre », dans Madeleine Frédéric (dir.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle. Actes du séminaire de Bruxelles (16-17 mai 1991)*, Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, p. 217-227.

³ Il faut insister d'emblée sur la place tenue par la « littérature militaire » ou « littérature de caserne » dans la prose et la poésie grecques. Voici, parmi beaucoup d'autres, des titres comme *Ἡ Στρατιωτικὴ Ζωὴ ἐν Ἑλλάδι* [*La Vie militaire en Grèce*], roman écrit en 1870 par un militaire anonyme, *Ἡ Ζωὴ ἐν τάφῳ* [*La Vie au tombeau*], récit de Stratis Myrivilis sur la vie dans les tranchées, publié en 1924, *Οἱ Κεκαρμένοι* [*Les Tondus*], écrit en 1959 par Nikos Kasdaglis, «*Ο χιλιαστής*» [« Le témoin de Jéhovah »] de Dinos Christianopoulos, nouvelle parue dans le recueil *De mal en pis* [*Ἡ Κάτω Βόλτα*] en 1963. On notera au surplus que la poésie s'est, elle aussi, emparée de cette thématique militaire comme en témoignent, par exemple, les poèmes de Thomas Gorpas («*Περνάει ο στρατός*» [« L'armée est de passage »], 1980) ou même d'Odysseas Elytis («*Ἄσμα ἡρωϊκὸ καὶ πένθιμο γιὰ τὸ χαμένο ἀνθυπολοχαγὸ τῆς Ἀλβανίας*» [« Chant héroïque et funèbre pour le sous-lieutenant perdu dans la guerre d'Albanie »], 1946).

La critique s'était assez peu intéressée à la littérature militaire. Plusieurs études tentent de rattraper ce retard : Elena Houzouri, *La Vie militaire dans la littérature néo-hellénique*, Athènes, Metaichmio, 2001, 155 p. (en grec). De la même : «*L'armée était de passage...* » dans *la littérature néo-hellénique*, Athènes,

mais aussi sur les us et coutumes, sur l'univers de ces lieux d'enfermement, ces nouvelles se veulent sans conteste l'évocation d'un quotidien fait de brutalité à travers des situations précises. On peut songer aux bruits de la prison dans « Le cinéma ou l'art du mouvement » : les soldats qui urinent dans les seaux en métal galvanisé, la voix du haut-parleur qui hurle des slogans ; on peut évoquer aussi l'humiliation des soldats (« Éveil racial ») ou des détenus (« Le Mutilé »). Ces nouvelles constituent des témoignages réalistes de la vie des détenus et des conscrits en Grèce à l'époque. On peut les ranger dans les nouvelles à tendance réaliste, même si elles posent une question centrale : celle du narrateur-témoin. Le *récit sentimental* (« Formidable ! » ou « Dans la salle du vaste monde »), qu'on rencontre assez fréquemment dans les nouvelles publiées dans les revues de l'époque¹, n'est pas sans rapport avec une tendance réaliste du récit hakkien. Ancré dans un référent quotidien (la ville d'Athènes pour « Formidable ! » et un univers, urbain également, dans « Dans la salle du vaste monde »), il est lisible, fondé sur des poncifs. On trouve donc des récits construits sur des réminiscences littéraires, voire sur les souvenirs d'un cinéma populaire, marqués en tout cas par le réalisme.

Et de fait, plusieurs critiques ou écrivains ont parlé de réalisme au sujet des nouvelles de Marios Hakkas. Ce réalisme est évoqué au détour d'un entretien entre les écrivains Stratis Tsirkas et Alexandros Kotzias (1926-1992) paru dans la revue *Synecheia*. Les deux auteurs en évoquent l'existence en ces termes :

TSIRKAS : En Grèce (...), le rôle du romancier est de dire les choses par leur nom et de combattre, sans moraliser, afin de dénoncer les situations empêchant la société grecque de

Metaichmio/logotechnia, 2003, 424 p. (en grec). La revue *Diavazo*, elle-même, a consacré un numéro spécial à « l'armée et le livre » (*Diavazo*, 146, 18 juin 1986).

¹ Voici quelques exemples de nouvelles sentimentales extraites de la revue *Nea Estia* en 1956 et 1966 (vol. 59 et vol. 80) :

D. Giakos, « Les trois » (« Οι τρεις ») : amourette entre un personnage principal, Kostas, qui aime Georgia, la cadette des trois sœurs. Description un peu misérabiliste des trois sœurs, 685-686, févr. 1956, p. 109-110.

D. Oikonomidis, « L'émigré » (« Ο μετανάστης ») : Giannis s'apprête à émigrer ; le lecteur passe des services administratifs à une promenade nostalgique dans Athènes avant d'entrer chez le personnage avec sa mère. Rendez-vous amoureux avec Maro sur l'Acropole : le héros annonce son départ, 685-686, févr. 1956, p. 147-154.

I.-M. Panagiotopoulos, « Marine au crayon » (« Θαλασσογραφία με το μολύβι ») : dans une Grèce où l'on sent se développer le tourisme, une intrigue autour de touristes, 941, sept. 1966, p. 1267-1272.

—, « Rêve d'août » (« Όνειρο του Αυγούστου ») : un couple se retrouve sur la plage puis dans un lit, pour la dernière nuit ensemble. Inquiétude, car la fin de leur histoire arrivera fatalement, 946, déc. 1966, p. 1721-1723.

passer à une phase de progrès. C'est cela le réalisme critique (...) S'agissant de Hakkas, ce n'est pas la même chose [que Frangias] parce que Hakkas nomme le temps et le lieu, il est dans la réalité, il est même tout à fait à l'intérieur de celle-ci, si bien que cela peut en gêner quelques-uns.

KOTZIAS : Oui, Hakkas est dans la réalité, mais comme écrivain, ce n'est pas la nouvelle réaliste qu'il traite. Peut-être faut-il mieux préciser ce que tu entends par « réalisme critique ».¹

Les deux écrivains paraissent s'arrêter sur l'expression « réalisme critique » pour qualifier le traitement de la réalité dans les nouvelles de Marios Hakkas. Voici une paraphrase de leur pensée : sans chercher à donner de leçons, en particulier doctrinaires, l'auteur du *Bidet et autres histoires* parvient à rendre compte de la réalité telle qu'elle est et à démonter les mécanismes perniciose de la société grecque. Le réalisme de l'écrivain paraît pourtant être réfutable. C'est là un point essentiel. Il existe un réalisme hakkien, mais de deux choses l'une : soit il est tout à fait particulier à l'auteur, soit il doit être nuancé, voire carrément contesté. Il convient de s'arrêter ici quelques instants pour préciser dans quel sens on peut comprendre le mot *réalisme* en Grèce, à la fin des années cinquante ou dans les années soixante. La simple lecture de la *Revue d'art* permet de se faire une idée de l'ample débat qui s'étale sur les pages de ce périodique situé à gauche. Il se dessine sur un arrière-plan à la fois esthétique et politique.

1.2. Débats sur le réalisme en Grèce pendant les années soixante

Alexis Ziras rappelle qu'après la Seconde Guerre mondiale, et à l'inverse de ce qui se passait dans les années trente, « dans tous les genres de la littérature narrative, [on constate] un retour à un réalisme renouvelé, d'autant plus que les années qui suivirent immédiatement la guerre virent fleurir chroniques et témoignages personnels, politiquement marqués du fait des événements qui prolongèrent les épreuves de la guerre »². Ce qu'omet de signaler, faute de

¹ « La réalité néo-hellénique et notre prose : un débat », *Synecheia*, 4 juin 1973. Repris dans *La prose d'après-guerre...*, *op. cit.*, t. 8, p. 332-333 : « ΤΣΙΡΚΑΣ: Στην Ελλάδα, (...) ο ρόλος του μυθιστοριογράφου είναι να λέει τα πράγματα με τ' όνομά τους, και να πολεμάει δίχως ηθικολογίες να καντηριάσει τις καταστάσεις που εμποδίζουν την ελληνική κοινωνία να περάσει σε μια φάση πιο προοδευτική. Αυτός είναι ο κριτικός ρεαλισμός (...) Για τον Χάκκα δεν είναι το ίδιο, γιατί ο Χάκκας κατονομάζει χρόνο και χώρο, είναι μέσα στην πραγματικότητα, είναι μάλιστα πάρα πολύ μέσα, τόσο που ενοχλεί μερικούς. ΚΟΤΖΙΑΣ: Μα ο Χάκκας είναι μέσα στην πραγματικότητα, αλλά ως συγγραφέας δεν είναι ρεαλιστής, δεν δουλεύει το ρεαλιστικό διήγημα. Μήπως πρέπει να ορίσεις καλύτερα τι εννοείς κριτικό ρεαλισμό.»

² A. Ziras, « Les métamorphoses de la prose grecque », *art. cit.*, p. 21. Voir aussi R. Beaton, *op. cit.*, p. 226.

place, sans doute, Alexis Ziras, c'est que le débat portant sur un renouvellement du réalisme a eu bien plus singulièrement lieu à gauche avec des implications tant esthétiques que politiques.

Les écrivains communistes — et ils sont nombreux à l'époque en Grèce — sont confrontés au dogme du réalisme socialiste proclamé lors du I^{er} Congrès des écrivains soviétiques qui se déroule à Moscou en août 1934¹. Cette doctrine définit l'esthétique soviétique et « adopte pleinement le point de vue selon lequel l'œuvre d'art reflète passivement les données sociales, en ignorant même l'importance de la composante formelle »². Alors que le noyau dur stalinien constitué par Markos Avgeris (1884-1973) et Michalis Papaïoannou (né en 1912) continue, en 1955, à défendre le réalisme socialiste, qu'une majorité d'écrivains persiste à croire au matérialisme historique, des débats commencent à naître et à contester le bien-fondé de la doctrine. On trouvera plusieurs témoignages sur ce drame qui se joue en plusieurs actes, oppose l'ancienne et la nouvelle génération, désireuse de changement, et implique des personnalités telles que Dimitris Raftopoulos, les poètes Titos Patrikios, Vyron Leontaris (1932-2014) et Manolis Anagnostakis (1925-2005)³. Ces écrivains se livrent en réalité à un long détricotage du dogme réaliste socialiste. Elisavet Kotzia situe cette opération entre 1955 et 1964.

L'une des manifestations les plus tangibles de cet état d'esprit est la fondation de la *Revue d'art*. Ce périodique accueille en effet les débats autour du réalisme avec les contributions d'intellectuels grecs, mais aussi étrangers. On citera l'article que fait paraître, en mai 1957, Manolis Anagnostakis, intitulé « Problèmes du réalisme socialiste » (« Προβλήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού »)⁴. Dans cette contribution, le poète s'appuie sur un article soviétique pour dénoncer les erreurs du réalisme socialiste. Ce mouvement artistique et littéraire, à la différence du « réalisme critique », méconnaît une partie de la réalité, reste coupé de celle-ci étant donné qu'il choisit de n'être qu'« affirmatif » et refuse le monde en

¹ R. Robin, *op. cit.*, p. 38-65.

² Elisavet Kotzia, « La suppression progressive des principes du réalisme socialiste sur le terrain des idées dans la décennie 1955-1965 », *Nea Estia*, 1743, *op. cit.*, p. 404 (en grec).

³ On pourra lire à ce sujet D. Raftopoulos, *Art et pouvoir*, Athènes, Kastaniotis, 1985, p. 11-56 (en grec).

⁴ Manolis Anagnostakis, « Débats : problèmes du réalisme socialiste », *Epitheorisi technis*, 29, mai 1957, p. 440-444 (en grec).

devenir : le réalisme socialiste a figé le héros positif et il est temps de le redéfinir puisque « le héros “positif”, broyé sous le poids d’une condition faite de malheurs et de mensonges, d’injustice sociale, existe dans notre société, il vit et nous le rencontrons chaque jour »¹. Neuf ans après, le problème du réalisme socialiste est toujours d’actualité puisqu’en juillet-août 1966 Dimitris Raftopoulos écrit, toujours dans la même revue, une lettre ouverte intitulée « Du réalisme socialiste, de Jdanov et du péché originel » («Περί σοσιαλιστικού ρεαλισμού, Ζντάνωφ και προπατορικού αμαρτήματος»)². Raftopoulos s’en prend aux théories de Zachariadis quant au réalisme socialiste. Il développe l’idée selon laquelle, si la doctrine n’est pas condamnable en soi, elle ne doit pas être imposée aux écrivains par une direction du Parti qui *caporalise* de plus en plus la vie intellectuelle en Grèce.

Ce qui est le plus frappant, c’est que, dans cette contestation collective du dogme réaliste socialiste par l’équipe de la *Revue d’art*, paraissent, entre autres, des articles de Lukacs (1885-1971), Brecht (1898-1956), Garaudy (1913-2012) ou d’autres intellectuels marxistes de l’étranger (Althusser, par exemple). On peut s’attacher à résumer les termes du débat autour du réalisme à partir d’un corpus de textes extraits s’échelonnant de 1965 à février 1967, date à laquelle la *Revue d’art* cesse de paraître. En avr.-mai 1965 on trouve « L’art moderne et le grand art » («Η μοντέρνα τέχνη και η μεγάλη τέχνη»)³, entretien avec Lukacs ; en août 1965, c’est à un article intitulé « Art populaire et art réaliste » («Τέχνη λαϊκή και τέχνη ρεαλιστική»)⁴ qu’on a affaire. Ce texte est traduit en grec par G. Petris, mais, paru initialement en 1938 en allemand, il est présenté d’emblée comme s’opposant aux conceptions de Lukacs ; en octobre 1965 est publié l’extrait d’une intervention de Roger Garaudy lors d’une rencontre organisée par l’Union des écrivains tchécoslovaques en septembre de la même année ; l’extrait est traduit ici encore par Giorgos Petris et est intitulé « Le mois dernier à Marienbad... » («Τον περασμένο μήνα στο Μαριενμπάντ...»)⁵. Si Lukacs s’oppose à Garaudy

¹ *Ibid.*

² D. Raftopoulos, « Du réalisme socialiste, de Jdanov et du péché originel », *Epitheorisi technis*, 139-140, *op. cit.*, p. 88-89 (en grec).

³ « L’art moderne et le grand art : entretien avec G. Lukacs », *Epitheorisi technis*, 124-125, avr.-mai 1965, p. 317-321 (en grec).

⁴ Bertolt Brecht, « Art populaire et art réaliste », trad. G. Petris, *Epitheorisi technis*, 127, août 1965, p. 4-9 (en grec).

⁵ Roger Garaudy, « Le mois dernier à Marienbad... », trad. G. Petris, *Epitheorisi technis*, 129, oct. 1965, p. 236-242.

qu'il trouve trop « moderniste », c'est plus généralement qu'il dénonce l'art occidental imposant un « libéralisme culturel ». Certes, le Parti n'a pas à prendre position dans les questions d'esthétique ; pourtant, il doit « aider au développement d'une esthétique marxiste [car] l'art est une manière de corroborer la réalité ». Des écrivains comme Sartre perdent de vue le marxisme, selon Lukacs, alors même que le rôle de l'écrivain est de se confronter à la réalité d'une manière qui ne souffre aucune complaisance à l'égard du freudisme ou même de la psychologie. Il ne s'agit pas de fuir la réalité, mais de se confronter à elle. « Le réalisme socialiste (...) est en position d'exprimer une situation sociale », mais (sur ce point Lukacs s'écarte du dogme), « il peut prendre diverses formes, en fonction de la situation historique ». Et Lukacs de citer Soljenitsyne comme le début d'une nouvelle ère, celle d'un réalisme socialiste renouvelé. Dans l'introduction qui précède la traduction de son texte dans la *Revue d'art*, Brecht est, on l'a vu dit, cité contre Lukacs : il s'écarte résolument en effet du réalisme socialiste et rêve d'associer art populaire et art réaliste pour vraiment retrouver le contact avec les masses. À l'inverse de Lukacs qui dépasse l'opposition entre réalisme bourgeois et réalisme socialiste par la définition du réalisme critique, Brecht souhaite rompre avec toutes les traditions littéraires et placer le peuple au centre de l'art, ce que ne faisait pas Lukacs. Le réalisme a jusque-là été dominé par des règles bourgeoises. Il faut, selon le dramaturge est-allemand, briser ces règles et inventer un réalisme plus politique, libéré des conventions. Être réaliste signifie dès lors démystifier, mettre en mouvement les facteurs sociaux, mais veut aussi dire pour l'écrivain être libre d'utiliser les moyens les plus adéquats. Enfin, Garaudy est clairement désigné par Lukacs comme un adversaire : chez l'intellectuel français, la notion de réalisme est assez relative. On peut, selon lui, considérer Kafka (1883-1924) comme un réaliste (ce que ne fait pas Lukacs), car il a mis à nu les mécanismes de l'aliénation dans la société. Si Marx (1818-1883) a pu proposer les meilleures perspectives pour l'art et la littérature, le marxisme doit intégrer l'humanisme chrétien sous peine de donner naissance à une conception scientifique et glaciale de l'art.

Ce détour par les réflexions proposées dans la *Revue d'art* sur le problème du réalisme permettra peut-être de mieux saisir en quels termes se définit le débat sur le réalisme dans la seconde moitié des années soixante. Ce n'est bien sûr qu'un modeste aperçu, mais il semble indispensable de lire les nouvelles de Marios Hakkas (qui, on le sait, posent, au moins en partie, le problème de l'approche du réel) en ayant cette controverse à l'esprit. Celle-ci, pour

résumer les choses, tourne autour du rôle que doit jouer le Parti dans la définition du réalisme socialiste, sur le sort à réserver à ce dernier : doit-on l'adapter ? Doit-on tenir compte des approches capitalistes qui promeuvent l'individualité au cœur même du réalisme ? La discussion est donc ouverte à l'époque et la lecture des nouvelles écrites alors permet de se faire une idée assez juste de la place du réalisme et de l'écriture réaliste.

Or, cette dernière permet de conférer au récit une dimension didactique¹. Ce que Susan Rubin Suleiman analyse comme un « désir de faire voir »², intrinsèque au désir de représenter propre au réalisme, trouve son accomplissement le plus extrême dans ce qu'on conviendra d'appeler la *nouvelle à thèse*. C'est ce type de récit que Marios Hakkas propose au lecteur, notamment dans *Tirailleur assassin* ; il ne le fait pourtant pas sans contradictions.

1.3. Les contradictions du projet hakkien dans *Tirailleur assassin*

En effet, si le réalisme de Marios Hakkas n'échappe assurément pas à la politisation de la littérature grecque depuis la fin de la guerre civile³, si l'écrivain semble vouloir conserver ce qui ressemble bien à une nouvelle à thèse, il conteste dans le même temps le verbalisme et, plus généralement, les pratiques d'un discours autoritaire, de quelque camp qu'il provienne.

1.3.1. La persistance d'une écriture réaliste idéologiquement marquée dans la nouvelle à thèse

Le *message* des nouvelles-récits hakkienne n'a guère échappé aux critiques grecs qui, on l'a vu dans l'introduction à ce travail, pendant deux décennies au moins, ont focalisé leurs jugements sur ce point lorsqu'ils se sont intéressés à l'œuvre de Marios Hakkas⁴. Les

¹ S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 29 : « Une étude systématique du roman à thèse touche nécessairement à des problèmes relatifs au fonctionnement de tout roman réaliste — le roman à thèse étant une version extrême de la tendance didactique originelle du roman. »

² *Ibid.*

³ L'exemple de *La Grille* d'Andreas Frangias, parue en 1962, est éclairant. Dans ce roman, on note un discours violemment anticapitaliste dans certaines pages. C'est le cas lorsque le héros Antonis découvre une Athènes devenue le monde des trafics en tout genre, où règnent désormais la finance et les capitaux à travers la figure d'un « collabo » (δοσίλογος), Thodoros (*La Grille*, Athènes, Kedros, 2002 [1962], p. 48-53).

⁴ Dans son étude sur les personnages chez Marios Hakkas, T. Markopoulos note « l'intérêt de l'écrivain pour l'idéologie politique » (*op. cit.*, p. 9). Il précise plus loin que « Marios Hakkas est du petit nombre de prosateurs de la deuxième génération d'après-guerre qui ont des préoccupations socio-politiques » (*ibid.*, p. 13). On peut songer aussi à ce qu'écrit C. Milionis, qui a été cité en introduction : cela permettra de comprendre les raisons de la présence non seulement d'un intérêt pour les questions idéologiques, mais aussi de récits marqués par ces débats. On ne reviendra pas sur ce point évoqué plus haut, mais on insistera sur le fait que Marios Hakkas se

structures antithétiques propres à la nouvelle, la netteté de ses contours, mais aussi la clarté de son information redondante lui permettent de devenir le vecteur d'un enseignement, d'un message¹ et paraissent devoir faire de plusieurs récits hakkiens, dans *Tirailleur assassin* surtout, des nouvelles à thèse.

De fait, ce qui est remarquable à la lecture d'un grand nombre de nouvelles-récits réalistes — notamment celles situées dans les sections « À l'armée » (« Le Mutilé », « Éveil racial », « Un *philhellène* ignoré ») et « En prison » (« Boubouka », « Le cinéma ou l'art du mouvement », « Brisé », « Les autres »), mais aussi une nouvelle comme « Les sourds » —, c'est qu'elles paraissent porteuses, de toute évidence, d'un message idéologique parfois manichéen. Le lecteur peut, dans un premier temps, aisément les qualifier d'antimilitaristes, y distinguer un discours dénonçant les conditions de vie carcérales ou la bureaucratie du parti communiste. Le simple examen des intrigues et de certaines thématiques de *Tirailleur assassin* permet d'ailleurs de constater qu'il existe des nouvelles fortement *politisées* (marquées par une double opposition droite/gauche ou gauche/gauche). Bref, ces nouvelles développent une doctrine et leur contenu propositionnel s'accompagne indéniablement d'une force illocutoire proche de la persuasion : le lecteur impliqué est supposé réagir de telle ou telle façon et doit s'indigner.

Pourtant se pose d'emblée la question des autres nouvelles : un texte très *réaliste* comme l'est « L'anniversaire » ne véhicule-t-il pas lui aussi une certaine doctrine ? Et « Formidable ! » ou « Le bidet » ne constituent-ils pas un véritable réquisitoire contre le monde moderne ? En réalité, semble-t-il, la grande différence est que ces récits, par rapport aux récits à thèse, à proprement parler, ne s'inscrivent pas dans une esthétique stéréotypée, singulièrement marquée par un discours politique. Il est plutôt question dans ces nouvelles d'un positionnement plus général par rapport à la société moderne, aliénante puisqu'elle détruit l'individu dans ses idéaux (« Formidable ! », « Dans la salle du vaste monde ») : les

situe ici dans la continuité de ce qui se pratiquait à son époque. De fait, l'engagement à gauche de la littérature est une réalité en Grèce sous la forme de ce qu'H. Tonnet qualifie de « réalisme poétique » (*Histoire du roman grec...*, *op. cit.*, p. 244). Disparu depuis les années 1910, il réapparaît dans la littérature d'après-guerre. Marqué par son non-alignement sur l'« internationalisme marxiste », il se limite au domaine grec, mais promeut une littérature qui s'adresse au peuple.

¹ Selon Hamon, cité par Suleiman, « le projet réaliste s'identifie avec le désir pédagogique de transmettre une information, donc d'éviter au maximum tout "bruit" qui viendrait perturber la communication de cette information et la transitivity du message » (S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 193).

héros sont douloureusement amenés à évoluer à cause du cynisme du monde moderne ou bien sont atteints dans leur intégrité (dans « Le téléphone », « Le cadavre », par exemple). Ces nouvelles développent une vision du monde non une doctrine toute faite. Tout texte peut être à thèse, comme le montre Susan Rubin Suleiman, mais si l'on veut parler de *nouvelle à thèse*, on entend par là une nouvelle porteuse d'un « enseignement doctrinaire »¹, notamment politique, parfois scientifique (dans « Boubouka », il s'agit du débat entre détenus sur les réflexes pavloviens des animaux et des prisonniers ; dans la nouvelle-récit *scientifique* qu'est « Le mouchoir, l'amour et le rhume », le narrateur prend la posture d'un scientifique marxiste) : tel est le cas dans plusieurs nouvelles-récits de Marios Hakkas situées pour beaucoup dans les premières sections du premier recueil. Il paraît légitime dès lors de se demander dans quelle mesure elles sont façonnées comme des « nouvelles à thèse », de la même manière que Suleiman parle de « roman à thèse »².

En réalité, ce sont surtout les *dialogues à visée idéologique* qui donnent l'occasion, dans plusieurs nouvelles, de mettre en évidence un discours doctrinaire. Dans certains récits brefs, un ou des personnages sont présentés en train de débattre sur des points d'ordre idéologique ou politique. Ils peuvent par exemple formuler dans le dialogue des analyses pseudo-scientifiques visant à expliquer le fonctionnement de la société. C'est le cas dans « Boubouka » où l'« association des amis des animaux » entame une conversation, vite avortée, il est vrai, sur les « instincts réflexes » des animaux³ : cette discussion sur le réflexe conditionnel prend bien sûr ici une résonance idéologique puisqu'elle s'applique au sort des

¹ S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 15. Il est vrai que Suleiman apporte une définition plus large de la nouvelle à thèse en parlant d'une nouvelle « "réaliste" (...) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse » (*op. cit.*, p. 14). Seules les doctrines politique et, plus ponctuellement, scientifique, sont représentées, sur le mode de la dérision, bien souvent, dans les nouvelles-récits dont il est question ici.

² On reste bien conscient qu'une nouvelle n'est pas un roman et a ses spécificités, comme on tente de le montrer ici — resserrement et économie de moyens. Il est toutefois possible d'estimer que les propos de S. R. Suleiman s'appliquent aussi à des genres brefs : ne va-t-elle pas explorer elle-même des paraboles ou des fables pour montrer de quelle manière un récit bref est porteur d'un message ? Il y a plus : la forme de la nouvelle, qui se prête à des effets de sens, est souvent propice à l'émergence d'une signification. On peut formuler l'hypothèse que la nouvelle ne fonctionnera certes pas de la même façon que le roman, mais qu'elle tirera justement ses effets de la sobriété de ses moyens et ira dans le sens de la limpidité d'un message. Ce sont ces mécanismes propres à la nouvelle débouchant sur un *message* limpide, éventuellement politique, qui paraissent devoir être explorés ici. Des faits de structure propres à la nouvelle-récit hakkienne doivent permettre de guider le lecteur dans l'identification d'une thèse.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 55-56.

prisonniers qui, une fois libérés, restent aux abords de la prison, comme l'explique un peu plus bas le narrateur¹. On trouve par ailleurs des dialogues dénonçant le système oppressif de l'État au cœur de l'armée comme on le voit avec Polychronis dans « Un *philhellène* ignoré ». Dans le discours relativement peu articulé du héros transparaît, à la fin de la nouvelle, une prise de position hostile aux conceptions nationalistes et *collaborationnistes* de l'adversaire.

— Est-ce que tu ne voudrais pas dire « *philhellène* », mon garçon ? demanda aimablement le commandant.

— Grec, grec, disait Polychronis avec insistance et un peu au hasard.

— Mais Hitler n'était pas grec, dit le commandant en pontifiant. Bien sûr, il a rendu hommage à l'armée grecque dans la personne de ses officiers, en les laissant revenir du front avec leur équipement personnel. Mais ça ne signifie pas qu'il était grec ; peut-être *philhellène*.

— Grec, se remit à crier Polychronis avec entêtement. GRE–EEEEEC, en se déchaînant, avec un rire irréprensible, alors que dans le bâtiment de tôle s'installa un silence glacial (...)

— Grec ! hurla-t-il une nouvelle fois. J'étais petit alors. Je me rappelle mon frère tout enflé.

— Arrêtez-le, ordonna le commandant.

— On mangeait chaque soir une tasse de raisin sec et on dormait.

— Arrêtez-le, fichez-le dehors, rugit le commandant.²

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 46-47 : « — Μήπως θέλεις να πεις φιλέλληνας, παιδί μου; ρώτησε καλοσυνάτα ο ταγματάρχης.

— Έλληνας, Έλληνας, επέμενε ο Πολυχρόνης στην τύχη.

— Μα ο Χίτλερ δεν ήταν Έλληνας, είπε διδακτικά ο ταγματάρχης. Ετίμησε βέβαια τον Ελληνικό στρατό στο πρόσωπο των αξιωματικών του, αφήνοντάς τους να κατέβουν από το μέτωπο στα σπίτια τους με τον ατομικό οπλισμό τους. Αλλά αυτό δε σημαίνει πως ήτανε Έλληνας, ίσως φιλέλληνας.

— Έλληνας, ξαναφώναζε ο Πολυχρόνης με πείσμα. ΕΛ-ΛΗ-ΝΑΣ, ξεσπώντας, μ' ένα γέλιο ακράτητο, ενώ στο τωλ απλωνόταν τώρα παγερή σιωπή (...)

— Έλληνας! ξαναούρλιαξε. Ήμουν παιδί τότε. Θυμάμαι τον αδερφό μου πρησμένο.

— Σταματείστε τον, διέταξε ο ταγματάρχης.

— Τρώγαμε κάθε βράδυ ένα φλυτζάνι σταφίδα και κοιμόμασταν.

— Σταματείστε τον, βγάλτε τον έξω, βρυχήθηκε ο ταγματάρχης.»

Il s'agit, pour les personnages, de débattre ici autour des mots « grec » et « *philhellène* ». Ce dernier terme est mis par nous en italique parce qu'il est chargé de connotations et relève d'une terminologie nationaliste ayant des accointances, comme on peut le constater, avec la collaboration¹. Cette controverse sur les mots s'inscrit dans les innombrables débats terminologiques ayant cours en Grèce après la Seconde Guerre mondiale, débats qui ne font que correspondre aux oppositions idéologiques. Ici, une opposition s'est déjà mise en place dans l'ensemble de la nouvelle avec l'antithèse caricaturale entre « grec » et « bulgare », autrement dit nationalistes et communistes. Polychronis rétablit simplement ici un sens désidéologisé du mot « grec ». Il existe un autre type de débat idéologique mis en évidence par les héros eux-mêmes : c'est celui qui concerne la position du Parti au cœur des prisons. Si, dans « Les fourmis rouges », la controverse reste intérieure, un personnage débattant avec lui-même, dans « Le cinéma ou l'art du mouvement », il existe une véritable confrontation entre le héros de la nouvelle et les cadres du Parti dans l'enceinte de la prison sous la forme d'un dialogue à visée idéologique.

1.3.2. La contestation des discours idéologiques

Si certaines nouvelles sont indéniablement marquées par une prise de position politique et idéologique, il existe dans le même temps — et il faut voir là, indubitablement, une forme de contradiction de *Tirailleur assassin* — une contestation des discours doctrinaires, même dans les récits les plus orientés politiquement. Sans qu'on anticipe ici sur la suite de l'analyse, un certain nombre de remarques peuvent être formulées concernant les personnages et le narrateur. En effet, si la figure du héros positif, dans le roman réaliste socialiste, est centrale et non problématique, car chargée dès le départ des valeurs socialistes², on peut voir, dans le vieillard sourd de la nouvelle « Les sourds », l'image dégradée d'un ouvrier qui, « impliqué dans le Parti, [a] beaucoup entendu parler de morale et de justice. Ensuite [est] arriv[é] l'accident qui l'[a] amen[é] à ne plus pouvoir entendre et il [est] rest[é] prostré. Il [a] gard[é]

¹ On peut lire, sur le sens très polémique du mot *philhellène*, un article de Vangelis Kakatsakis, « *Εὐφρημες μνείας* » [« Mentions honorables »], *Chaniotika nea*, 18 mai 2015 (<http://www.haniotika-nea.gr/evfimes-mnies-19/>, consulté le 23 mars 2017). Voir aussi, sur le « philhellénisme nazi », M. Mazower, *op. cit.*, p. 172-175.

² Hélène Méla, « Ilya Ehrenbourg ou la griserie de l'écriture performative », *Études littéraires*, 36/1, 2004, p. 84 : « Le héros positif (...) devient un véritable personnage épique, avec la platitude caractéristique des héros épiques. En quittant le statut de héros problématique, le personnage s'appauvrit, se simplifie. Il n'est pas fortuit que se soit développé dans la littérature soviétique le roman-épopée, genre improbable, aux personnages stéréotypés, tout en surface et sans aucune part de mystère. »

pourtant au fond de lui les principes du Parti sur ce qui est correct et sur ce qui est juste pour les transmettre à ses fils et à ses petits-enfants »¹. Ce qui se dessine derrière ce passage, c'est l'image d'un héros travailleur acquis aux idéaux du Parti et se faisant un devoir de travailler pour placer les nouvelles générations dans la perspective d'un avenir glorieux. Pourtant, l'ensemble de la nouvelle présente un individu déclassé, qu'on a laissé « planté dans un coin » (*απαγμένος στη γωνιά*)². Les rêves du vieux héros positif finissent même par se briser lorsqu'il apprend que les générations suivantes, frappées d'une surdité morale, ne peuvent permettre de fonder des espoirs. Le vieillard décide de rester emmuré vivant dans sa propre surdité physique. On voit ici comment la figure du héros socialiste, considérablement affaiblie, et comme inversée, permet de subvertir le récit réaliste socialiste et, au-delà sans doute, le récit à thèse.

La remise en cause de ce dernier passe aussi par la dissonance³. Le système des valeurs (à tonalité marxiste) portées par la voix narrative peut être en contradiction avec l'action et le discours des personnages. Certains d'entre ces personnages, axiologiquement valorisés, débattent parfois avec d'autres de points de doctrine et le narrateur prend position contre eux. C'est ainsi que Moutafis, dans « Les autres », s'oppose au point de vue d'un cacique du Parti dans l'enceinte de la prison. Le débat entraîne la confrontation de deux points de vue sur l'organisation de la vie entre détenus politiques :

— Pardon, mon ami, ton nom ?

— Moutafis.

— Pardon, mais je suis le chef de chambrée et ici, c'est moi qui m'occupe de l'organisation.

— Toute cette nourriture, dit Moutafis, tu ne la partages pas avec les copains ?

— Toute ?

— Mais oui, évidemment ! J'ai même mille drachmes. Prends-en neuf cents.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 142 : «Είχε μπλεχτεί με το κίνημα κι είχε ακούσει πολλά για την ηθική και το δίκιο. Μετά συνέβη το ατύχημα να μην ακούει και άραζε. Όμως κράτησε μέσα του τις αρχές του κινήματος για το σωστό και το δίκιο να τις μεταδώσει σε γιους και σ' εγγόνια.»

² *Ibid.*, p. 142.

³ Sur ce concept de « dissonance » et de l'ironie qui peut lui être associée, voir D. C. Cohn, *La Transparence intérieure...*, *op. cit.*, p. 42-51 et p. 140-150.

— Non, ça ne va pas ça, répondit le chef de chambrée. Tu vas juste m'en donner cinquante pour cent.

— C'est n'importe quoi, dit Moutafis. Moi, je n'en ai pas besoin. Juste de quoi me payer une cigarette.¹

Alors que le chef de chambrée prône une justice distributive dévoyée, Moutafis est, lui, le promoteur d'une généreuse justice commutative. Si le premier apparaît en quelque sorte comme un héros socialiste formulant, par la voix du narrateur, une doctrine proposant la mise en place d'une espèce de « N.E.P. de transition » (*μεταβατική Ν.Ε.Π.*)², le second devient un véritable saint, se dépouillant de tout ce qu'il possède : il est écrit quelques lignes plus bas, au sujet de Moutafis, qu'il agissait « en ignorant ses besoins personnels » (*αγνοώντας τις προσωπικές του ανάγκες*). Deux points de vue s'opposent : celui du héros Moutafis est, il sera question plus bas de ce point, à la fois axiologiquement privilégié par rapport au système de valeurs du lecteur (générosité sans limite, don de soi) et narrativement dégradé au fil de la nouvelle ; celui du héros socialiste, fondamentalement idéologique, est au contraire dégradé axiologiquement, mais valorisé par la narration. La prise de position du narrateur, affirmant que « le chef de chambrée avait raison » (*ο θαλαμάρχης είχε δίκιο*), est remarquable : elle va dans un sens qui n'est pas celui du lecteur. Deux positions se dessinent très nettement : l'une, relevant d'un marxisme puriste, reçoit l'approbation du narrateur, mais est axiologiquement dégradée ; l'autre, participant d'un discours de charité, est celle du lecteur et est moralement valorisée. Les oppositions tant axiologiques que narratives permettent donc de mettre en valeur les thèses des personnages à travers des dialogues qui placent les nouvelles dans de véritables débats idéologiques. Les nouvelles-récits font ressortir ces derniers à travers la

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 81 : « — Με συγχωρείς, φίλε, τ' όνομά σου;

— Μουτάφης.

— Με συγχωρείς. Είμαι ο θαλαμάρχης και νοιάζομαι για την τάξη εδώ πέρα.

— Αυτά τα τρόφιμα, είπε ο Μουτάφης, δεν τα μοιράζεις στις παρέες;

— Όλα;

— Βέβαια όλα. Έχω κι ένα χιλιάρικο. Κράτα τις εννιακόσιες.

— Αυτό δεν είναι σωστό, είπε ο θαλαμάρχης. Μόνο το πενήντα τοις εκατό θα μου δώσεις εμένα.

— Κουραφέξαλα, είπε ο Μουτάφης. Εμένα δε μου χρειάζονται. Ίσα ίσα για κανένα τσιγάρο.»

² *Ibid.*, p. 82.

confrontation des héros ou des personnages avec des points de vue adverses. La forme privilégiée est celle du dialogue au discours direct, mais une intervention du narrateur peut venir orienter le débat. Plus largement, si cette exhibition de la thèse idéologique apparaît clairement en surface, des discordances peuvent orienter le lecteur dans des sens divers. L'exemple de la nouvelle intitulée « Les autres » a paru en ce sens particulièrement instructif.

Le premier recueil de Marios Hakkas présente indubitablement une contradiction : l'écrivain y fait sienne la pratique d'une écriture réaliste, marquée par la politique et l'idéologie, de sorte qu'on puisse en venir à considérer les nouvelles de ce recueil comme des nouvelles à thèse. Pourtant, dans le même temps, ce discours idéologiquement marqué, sans aller jusqu'à se contester lui-même, dénonce les rigidités d'un discours doctrinaire et d'une esthétique marquée par l'idéologie. Comment comprendre cette contradiction ? En réalité, la surface lisse et univoque du récit à thèse, avec ses phénomènes de redondance et de répétition, sa lisibilité et l'accent mis sur l'information, se craquelle, se déforme pour plusieurs raisons.

1.3.3. Quelques menaces sur le récit à thèse : la veine satirique et le choix de la temporalité vécue

Un premier élément vient rompre la linéarité du récit à thèse en portant atteinte à la qualité référentielle de ce dernier. En effet, même dans les nouvelles apparemment les plus réalistes, l'illustration tend à prendre le pas sur la représentation. Dans nombre de nouvelles, les traits descriptifs physiques ou psychologiques des personnages sont grossis et le texte réaliste tire alors vers la satire¹. C'est le cas dans « Formidable ! ». Bien que, dès l'ouverture, on se trouve face à une description réaliste de l'Athènes des années soixante, avec son bruit et sa fureur, sa modernisation forcenée, l'évolution de ses mœurs, la description tourne à la farce : absurdité des situations (construction et déconstruction des routes pour installer successivement le téléphone, le gaz, pour bitumer les rues, modification ininterrompue des têtes de lignes pour les bus), caricature du petit-bourgeois. Plus généralement, un discours plein d'un sarcasme qui a frappé les contemporains, comme on a eu l'occasion de le voir dans l'introduction,

¹ Robert Scholes et Robert Kellogg rangent la satire dans le « didactique ». Ce dernier correspond aux formes les plus abouties de la fiction « intellectuellement contrôlée », plus ou moins en relation avec la réalité empirique, l'histoire (*The Nature of Narrative*, *op. cit.*, p. 105-108). Roger Zuber insiste, quant à lui, sur le fait que la satire est avant tout le résultat d'un « esprit », d'une « humeur », d'une « indignation » (s. v. « Satire », *Dictionnaire des genres...*, *op. cit.*, p. 772-776). Dans tous les cas, il existe un appui sur une réalité sociale, politique, etc., qui est, par divers procédés, tournée en ridicule, raillée. Sur la satire chez Marios Hakkas, voir G. Repousis, *Marios Hakkas et son époque...*, *op. cit.*, p. 110-114.

accompagne le plus souvent, dans les nouvelles-récits hakkiennes, l'évocation réaliste. L'armée n'est bien sûr pas épargnée dans la section « À l'armée ». En témoigne l'extrait suivant tiré du « Mutilé » :

La société militaire avait, elle aussi, ses élus, son commandement au sein du bataillon, avec un lieutenant-général d'excellence, imperturbable, portant la couronne de lauriers et l'étoile, acquises tout récemment.

Dès qu'il eut mis la couronne de lauriers, ils l'envoyèrent dans ce bataillon de défense afin de l'éprouver un peu. Devant sa couronne et l'étoile qui resplendissaient, les autres étoiles se décoloraient, la fourragère des réservistes s'effilochoit, les galons des sous-officiers étaient piétinés par terre.¹

Le sarcasme est ici évident. Si la référence parfois assez technique à l'armée constitue le fond de l'évocation, les multiples effets, liés à la présence d'hyperboles et de métaphores contribuent à la dimension satirique du passage et ne sont pas sans rappeler, parfois, l'écriture de Giannis Skarimbas². De tels passages sont fort nombreux à travers les nouvelles-récits à tendance réaliste dont il était question plus haut. Dans les premières nouvelles de *Tirailleur assassin*, la satire de l'armée est sans cesse présente. Dans « Équipée en mule », les références au récit burlesque et facétieux placent d'emblée la nouvelle dans une tonalité satirique et font exploser la prétention réaliste du récit. Que ce soit pour mettre en évidence la rigidité des instances du parti communiste, rigidité qui se manifeste chez le moindre de ses cadres dans « Les sourds », que ce soit l'embourgeoisement des anciens héros dans « Le petit poisson dans le bocal », dans « Le bidet » ou dans « La loterie » : dans ces récits, le texte vire à la satire par la déformation des traits, l'exagération, le caractère mécanique de certains comportements des personnages.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 18-19 : « Η στρατιωτική κοινωνία είχε κι αυτή τους εκλεκτούς της, την ηγεσία της στο τάγμα, με πρώτο και καλύτερο τον ατσάλάκωτο διοικητή με την καινούρια κορώνα και τ' αστέρι.

Μόλις είχε φορέσει την κορώνα και τον στείλανε σ' αυτό το τάγμα της προκάλυψης για να το δοκιμάσει. Μπροστά στην αστραφτερή κορώνα με τ' αστέρι, τ' άλλα αστεράκια ξεθωριάζανε, τα κορδόνια των εφέδρων ζέφταγαν, οι σαρδέλες των υπαξιωματικών σερνόντανε στο χώμα.»

² E. Stavropoulou, *art. cité*, p. 32.

Si le récit réaliste admet, bien entendu, l'exploration des consciences¹, il n'en reste pas moins, et c'est le deuxième élément, un point d'équilibre à trouver entre l'élément narrativo-descriptif objectif et celui qui relève de la conscience des personnages. On retrouve bien là le problème de la temporalité, de la linéarité et donc de la lisibilité du récit. Comme cela a été dit plus haut, dans « Le cinéma ou l'art du mouvement », le temps vécu à travers la conscience du personnage principal de la nouvelle brouille les repères du lecteur. Il est indéniable qu'il y a là quelques atteintes à la clarté et à la limpidité du texte réaliste. S'agissant de cette nouvelle et d'autres récits de *Tirailleur assassin* (« Le téléphone », « La question » et même « Les sourds ») ou du *Bidet et autres histoires* (« *Non solam faciem* », par exemple), le temps vécu envahit à des degrés divers l'espace de la nouvelle au point parfois de la faire éclater.

Mais il existe aussi et surtout une menace plus importante pour le discours réaliste : c'est la place que prend l'allégorique.

2. Le « récit allégorique »

En partant d'une approche définitoire de l'allégorie impliquant « l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots »², l'un littéral, l'autre allégorique, on peut essayer de cerner de quelle manière fonctionne cette coexistence des deux sens dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas.

En fait, si l'on suit l'analyse de Todorov, on peut dégager différents degrés dans la présence et la manifestation de l'allégorique. Or, la place de ce dernier a pu en partie être envisagée à travers le cas de quelques nouvelles — « Trois roses rouges », « Levée d'écrou ». Au sujet de ces récits, on a constaté la moindre place prise par le figuratif sous sa forme de l'iconicité. Les personnages restent peu caractérisés, l'intrigue est réduite au minimum (une trop banale rencontre amoureuse, par exemple) et, ce qui compte, c'est le jeu des oppositions, les systèmes d'échos que la structure même de la nouvelle permet de renforcer.

S'agissant de la composante sémantique cette fois, on constate que les mots sont à prendre au sens figuré : tout y pousse le lecteur. L'invraisemblance de la situation décrite : un homme pétrifié sur sa chaise, dans « Postes & positions », des fleurs artificielles qui jouent un

¹ Et Dorrit Cohn soutient même que c'est le propre même et l'intérêt du réalisme que d'explorer le monde intérieur des personnages (*La Transparence intérieure...*, op. cit., p. 18).

² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 68-69.

rôle de premier plan (dans tous les sens du terme) et qui finissent par prendre vie, un homme invisible qui revient parmi les vivants (dans « Le retour de l'homme invisible »), etc. Le lecteur est invité à aller au-delà du sens littéral et à interpréter la nouvelle en s'appuyant également sur la répétition d'un certain nombre de lexèmes ou de syntagmes : « poste(s) » (θέση / θέσεις) dans « Postes & positions », « la vie continue » / « continuité » (η ζωή συνεχίζεται / συνέχεια) dans « Trois roses rouges ». Le récit allégorique amène donc, à travers un récit qui n'a guère de prétention au réalisme, à dégager un sens figuré ou allégorique. Ce dernier est privilégié.

Le récit allégorique reste somme toute relativement peu représenté dans le corpus défini précédemment. L'allégorique, on l'aura compris, est plutôt une tendance.

3. « Récit fantaisiste », « récit fantastique » et « récit allégorique » ? Un réalisme tempéré

Il existe en effet des cas beaucoup plus incertains que les récits *purement* allégoriques. Il en va ainsi de plusieurs récits de facture réaliste qui basculent à un moment donné dans la fantaisie ou dans le fantastique. Todorov distingue, on le sait, différents degrés dans la manifestation de l'allégorique et, notamment, « entre le fantastique (lequel appartient à ce type de textes qui doivent être lus au sens littéral) et l'allégorie pure qui ne garde que le sens second, allégorique »¹. S'il existe des possibilités d'*allégories pures*, dans lesquelles le sens littéral est quasiment négligeable, il y a des cas, les plus nombreux sans doute, où prévaut une plus ou moins grande incertitude. Doit-on accepter l'élément donné en le prenant au sens littéral (et l'on tombe dès lors dans une alternative de l'étrange et du merveilleux avec, comme moyen terme, l'hésitation du personnage et du lecteur face au fantastique) ou doit-on le lire au sens allégorique ? Il conviendra de partir des situations les plus proches de l'allégorie pour aller vers le fantastique le plus troublant.

On peut prendre donc, pour commencer, le cas de récits qui se rapprochent le plus de la lecture allégorique sans rompre totalement le lien avec une lecture au moins partiellement littérale. Le lecteur accepte ici l'irruption d'une lecture non littérale au cœur même d'une description pittoresque. À s'en tenir à la définition que *Le Petit Robert* propose à l'entrée « fantaisiste » du dictionnaire (« qui n'est pas sérieux [peu orthodoxe ou sans fondement

¹ *Ibid.*, p. 69.

réel] »)¹, on peut considérer que, à l'instar de ce qui se passe dans la fable ou dans certains contes modernes², le rapport au réel dans le récit fantaisiste ne joue qu'un rôle secondaire³. Un exemple significatif suffira à faire sentir ce qu'il convient d'entendre par « fantaisiste » : le « Récit d'une mule ». La structure de la nouvelle est assez complexe ; on se limitera donc à l'analyse du récit proprement dit de la mule, dont il est question dans le titre, et à ce qui l'encadre immédiatement. Aux extrémités du récit-enchâssé (de la mule) qui constitue l'essentiel de la nouvelle, on trouve un récit-cadre des plus réalistes avec la description d'une écurie et des mules qui s'y trouvent :

Une mule à la belle stature, avec des chevilles fines, un poil brillant, une croupe bien proportionnée, une queue qui s'agitait jusqu'en bas, au niveau du canon. Ces paroles n'avaient aucun écho, parce que, jusqu'en bas, au n° 68, il n'y avait personne pour s'arrêter de mâchouiller de l'orge (toutes choses qu'on sait trop bien). Au-delà, sur les côtés, continuait le vacarme des mules — les ruades, les coups de sabot, la cohue — pour une ration qu'on se disputait.⁴

et

À ce moment, les gardiens d'écurie commencèrent à distribuer la ration d'herbe du soir. Un hennissement se fit entendre dans l'écurie qui recouvrit les dernières paroles du n° 37. Commencèrent les piétinements sur la dalle, les bourrades, une violente mastication et l'écurie, à l'approche de l'obscurité, retournait dans sa routine habituelle.⁵

¹ Dans son *Guide des idées littéraires*, voici comment Henri Bénac définit la fantaisie : « Le mot fantaisie désigne toute œuvre de l'imagination qui tourne le dos au réel et même au vraisemblable, qui échappe aux règles, en particulier à celles de la logique, en se livrant aux associations les plus attendues. Elle donne une impression de spontanéité, de liberté, d'originalité et de gaieté. Elle est également une composante essentielle de la comédie et du conte. » (*Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988 [1974], 559 p.).

² *Ibid.*, p. 69-72.

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 35 : « Μούλα ομορφοστημένη, με λεπτά σφυρά, τρίχα γυαλιστερή, καλλίγραμμα καπούλια, ουρά που χτύπαγε ως κάτω στ' ακροτάρσια. Η κουβέντα τούτη δεν έκανε αίσθηση καθόλου, γιατί ως κάτω στο 68 καμένα δεν έπαψε να μασουλάει το κριθάρι. (Πράγματα γνωστά και χλιοειπωμένα). Πέρα στην άκρα συνεχίζονταν ο μουλαροκαβγάς — τσινιές, δαγκιές, στριμώγματα — για αμφισβητούμενη μερίδα.»

⁵ *Ibid.*, p. 40 : « Εκείνη τη στιγμή οι σταβλοφύλακες αρχίσαν να μοιράζουν τη βραδινή μερίδα τι χορτάρι. Ένα χλιμίντρισμα ακούστηκε στο στάβλο, που σκέπασε τα τελευταία λόγια του 37. Αρχίσαν τα ποδοβολητά πάνω στις πλάκες, οι σκουντιές, το βιαστικό μασούλισμα κι ο στάβλος, με το σκοτάδι που αργόπεφτε, ξαναγύριζε στη συνηθισμένη του ρουτίνα.»

À la fin du premier extrait, la mule n° 37 prend la parole (« — Et pourtant moi, mes frères en écurie, je l'ai ressenti l'amour »¹) et s'adresse à ses congénères : elle leur raconte comment, pendant six mois, elle a été amoureuse d'un garçon d'écurie et a cru qu'il avait, lui aussi, des sentiments pour elle. Il est vrai qu'il est assez aisé de faire la part entre le littéral et le non littéral. Le premier relève de la description de l'écurie, des éléments de décor ; le second s'amorce avec la prise de parole de la mule qui constitue l'essentiel de la nouvelle. Ce discours est bien sûr tellement invraisemblable que le lecteur n'a pas de mal à distinguer littéral et allégorique. La longue prise de parole par la mule est fantaisiste : la non-littéralité de cette partie de l'énoncé ne fait pas problème et rappelle plutôt la fable ou le conte. La question est plutôt celle du sens à donner. Comment comprendre cette prise de parole invraisemblable ? En tout cas, le caractère fantaisiste du passage invite le lecteur à prendre ses distances par rapport à la littéralité de l'énoncé tout en gardant à l'esprit le pittoresque de la situation qu'il lit de façon littérale.

Il existe même une nouvelle qui présente, elle aussi, un affaiblissement du lien avec le sens littéral, mais se révèle pourtant moins fantaisiste que la première parce qu'elle amène le lecteur à ne se poser la question de la littéralité qu'au moment seulement où la nouvelle se clôt. Il s'agit de la nouvelle intitulée « Le photographe ». Ici, un photographe parle : sa profession est de reconstituer, pour les veuves, le visage de leur mari mort à partir d'une photographie abîmée. Pris au piège d'une de ses clientes qui prétend ne jamais obtenir satisfaction, il finit par vieillir et, au seuil de la mort, il devient lui-même un « cadre », à partir du moment où la femme lui dit en pleurant : « C'est toi, oui, c'est toi ! » (*Εσύ είσαι, εσύ είσαι*). Comment interpréter cette chute ? La métamorphose du photographe en cadre doit-elle être prise au sens littéral ? Un ensemble d'éléments invraisemblables tendent en fait, dès le départ, à atténuer la portée de l'événement et à lever le doute chez le lecteur. En effet, la métamorphose du photographe a lieu dès avant la transformation en cadre. Le travail de reconstitution pour la veuve va prendre tout ce qu'il reste à vivre au photographe :

¹ *Ibid.*, p. 35 : « — Κι όμως εγώ, εν στάβλω αδελφοί, τον ένιωσα τον έρωτα. »

Voilà le millième cadre et toujours sa voix à elle : « Ce n'est pas lui, ce n'est pas lui ». Je pense que je vais passer ma vie à faire cet agrandissement (...) Je suis vieux et je suis encore à la torture dans cette chambre obscure avec elle qui gémit à côté de moi.¹

L'in vraisemblance de la situation ne peut bien évidemment qu'amener le lecteur à douter de la vraisemblance de l'événement final. Une lecture allégorique s'avère dès lors nécessaire — elle sera menée, d'une certaine manière, par le lecteur qu'est Loukas Kousoulas qui voit dans le photographe la figure de l'écrivain². « Le photographe » est une nouvelle qui se trouve à la lisière entre la fantaisie et le fantastique.

Le fantastique amène en effet une réelle hésitation de la part de celui qui a le texte sous les yeux, à l'inverse de ce qui se passe avec le récit fantaisiste. Il caractérise certaines nouvelles dans lesquelles des événements surnaturels se produisent. Il va de soi que, pour aligner ce type de récit sur ceux à tendance réaliste, il convient de s'appuyer sur les critères déjà définis : une actorialisation avancée (avec une anthroponymie et/ou une caractérisation des personnages), un repérage spatio-temporel précis, des redondances, etc. Dans ce contexte surgira un élément surnaturel qui ne pourra être lu au (seul) sens allégorique puisqu'on est dans un texte à tendance réaliste. Il doit donc continuer à exister la possibilité d'un sens littéral auquel puisse adhérer le lecteur et qui « ne se perd[e] pas »³. L'« illusion fantastique » est dès lors ménagée par une réelle hésitation entre l'explication par le rationnel et l'explication par l'irrationnel.

C'est le cas d'un motif présent dans deux récits situés à la fin du recueil *Le Bidet et autres histoires*. Un double⁴ du personnage principal, prenant la forme d'un anti-sujet, apparaît à la fin de « La loterie », mais aussi dès le début de la nouvelle qui la suit et est intitulée « *Non solam faciem* ». Dans ces deux récits se jouxtant dans le recueil, un cadre est

¹ *Ibid.*, p. 276 : « Χίλιοστό κάδρο και πάντα η φωνή της: “Δεν είναι αυτός, δεν είναι αυτός”. Νομίζω πως θα σπαταλήσω τη ζωή μου σ’ αυτή τη μεγέθυνση (...) Είμαι γέρος κι ακόμη παιδεύομαι στο σκοτεινό θάλαμο με δίπλα μου αυτή να σπαράζει. »

² Loukas Kousoulas, « Marios Hakkas, Présentation – Anthologie », dans *La prose de l'entre-deux guerres, de la Première à la Seconde Guerre mondiale (1914-1939)*, Athènes, Sokolis, 1993, t. 8, p. 93 (en grec).

³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 73.

⁴ Un article d'Argyro Tsarna-Kochyla intitulé « Le double chez Yannis Skaribas » paraît éclairer cette thématique en la resituant dans le contexte grec (dans *Le double dans la littérature néo-hellénique. Actes du XIX^e colloque des néo-hellénistes des universités francophones (Nancy, 23-25 mai 2005)*, Besançon, Praxandre, « Lapithos », 2006, p. 485-501).

mis en place, mais reste relativement imprécis. C'est ainsi que les personnages n'ont pas de nom. Il n'existe pas non plus d'espace ni d'époque vraiment identifiables (même si certains ont pu voir, dans la seconde des deux nouvelles, une allusion à la guerre civile¹, rien de précis en fait, dans cette nouvelle, ne renvoie à un cadre spatio-temporel absolument déterminable). Pourtant, il y a un effet de réel. Pourquoi ? Dans « La loterie », le cadre social est nettement caractérisable. À la manière de ce qui se passe chez Samarakis (1919-2003) par exemple, c'est un univers familier qui est décrit, fait de petits employés placés dans un milieu donné (dans une entreprise, dans une routine quotidienne). Dans « *Non solam faciem* », si la guerre civile grecque n'est pas explicitement évoquée, la nouvelle s'inscrit, comme l'a bien montré Venetia Apostolidou², dans une mémoire de la guerre civile. Des scènes traumatiques resurgissent dans la mémoire du personnage principal qui rencontre, dans le bus, vingt ans après, un ennemi qu'il était chargé d'exécuter en lui tirant une balle dans le dos parce qu'il avait tué, dit un camarade, « l'un des nôtres »³. Un milieu nettement distinct est donc décrit, mais il pourrait tout aussi bien apparaître, semble-t-il, comme celui d'un roman ou d'un film noir américains. En témoigne, par exemple, la référence au « Smith and Wesson », accessoire contribuant indéniablement à un certain effet de réel, mais pouvant appartenir à des univers différents étant donné le caractère assez vague du cadre descriptif. L'iconicité est donc atténuée et ce dans les deux nouvelles analysées. Cela favorise l'irruption du surnaturel.

C'est dans ce cadre plus ou moins précis que surgit l'élément invraisemblable. Dans « *Non solam faciem* », si l'on peut relever des distorsions d'ordre temporel, comme celles notées plus haut dans cette étude, il en existe qui sont plus particulières à cette nouvelle. C'est le cas de la distorsion du crâne de l'ancien ennemi qui s'effectue sous le regard du personnage principal selon le point de vue duquel est envisagée l'action. Un second visage, déformé, apparaît au début de la nouvelle. La figure du double devient pourtant, dans les deux nouvelles en question, un élément essentiel à la narration. Il est au cœur des interrogations et de l'action, faisant glisser les récits dans une *inquiétante étrangeté*. Dans « La loterie », notamment, il constitue de façon très visible l'indice d'un passage du réalisme, même relativement atténué, au fantastique. Voici un extrait de cette nouvelle :

¹ V. Apostolidou, *op. cit.*, p. 145. C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 206. M. Lambridis, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 80.

² V. Apostolidou, *op. cit.*, p. 145-146.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 303.

Il portait un pantalon usé, une veste un peu étriquée et des chaussures esquinées. Il eut envie de lui crier quelque chose ! « Intéresse-toi à ton travail ! Ménage ton avenir ! Sinon tu vivras comme moi. C'est un peu comme ça que j'ai débuté il y a vingt ans et me voilà maintenant à quarante ans à dépendre d'un billet de loterie. Ne te donne pas autant, ne te sacrifie pas autant pour les autres » : voilà ce qu'il s'apprêtait à gueuler lorsqu'il vit les yeux du jeune homme étinceler étrangement et, sur ses lèvres, là où s'esquissait fixement un sourire, il y avait à présent une petite moue prête à montrer tout le dégoût pour celui qui avait débuté vingt ans auparavant avec un tel entrain, épuisé à présent à force d'échafauder en lui, pendant des années, des châteaux en Espagne d'intérêt social et autres balivernes. Il ne supporta pas le regard de ce gosse. (...)

Il vit une silhouette disparaître dans l'obscurité : c'était bien lui, vingt ans auparavant. C'était son veston étriqué à lui qu'il portait, ses chaussures esquinées, son pantalon élimé et usé à lui. Il se rappela la petite étincelle dans ses yeux, son large sourire, la confiance qui nichait en lui, en lui-même, non pas en sa chance ou en un billet de loterie.¹

La nouvelle donne à lire, au fur et à mesure, le portrait assez réaliste d'un personnage, mais des éléments discordants comme le sourire ou le regard de ce dernier, la ressemblance troublante avec le personnage principal vingt ans auparavant, finissent par donner à ce passage une portée fantastique, si l'on s'en tient à la définition que Freud donne de ce dernier terme. Le double apparaît à la fois comme le moi antérieur et le moi opposé du personnage principal².

¹ *Ibid.*, p. 298-300 : « Φορούσε ένα παντελόνι τριμμένο, σακάκι λίγο στενό και ξεχαρβαλωμένα παπούτσια. Τού 'ρθε να του φωνάξει! "Δεν κοιτάς την δουλειά σου; Δεν προσέχεις το μέλλον σου; Θα την πάθεις όπως κι εγώ. Κάπως έτσι ξεκίνησα πριν είκοσι χρόνια και να 'μαι στα σαράντα μου τώρα να κρέμομαι από ένα λαχείο. Μη δίνεσαι τόσο πολύ, μη θυσιάζεις τόσο πολύ για τους άλλους", τέτοια λόγια πήγε να ξεστομίσει, όταν είδε τα μάτια του νέου να σπιθίζουν παράξενα και στα χείλη του εκεί που ζωγραφίζονταν σταθερά το μειδίαμα, σουφρωμένα τώρα να δείχνουν όλη τη σιχασιά για τον άνθρωπο που ξεκίνησε πριν είκοσι χρόνια με τόσο μεράκι, κλαταρισμένος πια να σκαρώνει μέσα του αμπελοσοφίες για χρόνους με κοινωνική σημασία και άλλα ανόητα πράγματα. Δεν άντεξε το βλέμμα αυτού του παιδιού (...)

Είδε μια σιλουέτα να χάνεται μες στο σκοτάδι κι ήταν ακριβώς ο εαυτός του πριν είκοσι χρόνια. Φορούσε το δικό του στενό σουρτούκο, τα ξεχαρβαλωμένα παπούτσια του, το τριμμένο φτενό παντελόνι. Θυμήθηκε τη σπιθίτσα στα μάτια του, το πλατύ του χαμόγελο, την πίστη που φώλιαζε μέσα του, στον εαυτό του τον ίδιο, όχι στην τύχη και στα λαχεία.»

² Otto Rank, *Don Juan et le Double*, trad. S. Lautman, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1989, p. 73-74 (« En prenant la forme d'une angoisse, la croyance à l'âme ne subit pas seulement une transformation quant à sa signification, mais aussi un déplacement dans le temps. Au début, le Double est un *Moi identique* (ombre, reflet), comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le *futur*. Plus tard il représente aussi un *Moi antérieur* contenant avec le *passé* aussi la jeunesse de l'individu qu'il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un *Moi opposé* qui, tel qu'il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente *actuelle* qui la répudie. »)

L'hésitation du lecteur, suscitée par la présence de certains signes étranges dans des nouvelles en apparence réalistes, fait basculer la nouvelle dans le fantastique. Voilà pourquoi on peut parler ici d'un *réalisme tempéré*.

4. La nouvelle-récit hakkienne : un genre en quête de lui-même

Partant du constat selon lequel la nouvelle réaliste, à thèse, relativement bien représentée chez Marios Hakkas, comportait en elle-même une contradiction puisqu'elle rejetait les discours autoritaires et le verbalisme quels qu'ils fussent, on a eu l'occasion de remarquer que non seulement la fonction idéologique et politique du récit réaliste, tel qu'il a été promu par certains dans le grand débat qui a lieu sur le réalisme à partir de la fin des années cinquante en Grèce, est récusée, mais ce sont la lisibilité et la transparence du récit réaliste qui sont remises en question. La fonction illustrative du langage est promue à travers l'allégorie. Celle-ci, selon Anastasia Natsina, s'impose aux écrivains désormais — Marios Hakkas n'échappe pas à cette tendance — et son « développement dans [l]es années [soixante] a préparé le terrain de son utilisation sous la dictature ; elle a alors endossé bien plus encore le rôle qu'elle a dans de telles circonstances : la critique du régime de manière à éviter la censure »¹. C'est surtout un « réalisme critique » (pour reprendre l'expression très connotée, mais utilisée par Stratis Tsirkas dans le passage cité plus haut) ou « tempéré » qui définit la nouvelle-récit hakkienne. Encore doit-on préciser ici que ce concept de réalisme tempéré est très englobant et caractérise une grande variété de récits. Les paramètres définis plus haut correspondent à des prises de position par rapport au réel : soit le texte rend objectivement compte d'un réel limpide et transparent, soit il choisit de tenir compte de l'épaisseur d'un réel vécu de manière subjective ; soit il se concentre sur la transmission d'une représentation du réel, soit il tient un discours sur ce dernier ; soit enfin il valorise le sens littéral tout en maintenant, à un certain degré, le sens non littéral. Le réalisme tempéré prend donc des formes très diverses et répond à autant d'approches possibles de la réalité. Il conduit à faire de la nouvelle-récit de Marios Hakkas un genre polymorphe et en quête de lui-même.

Si l'on s'en tient donc à la combinatoire des paramètres mis plus haut en évidence, on constate qu'il existe un éclatement des genres représentés dans chaque nouvelle. On peut se contenter modestement d'en évoquer un petit nombre pour pouvoir se faire une idée de la diversité générique induite par le jeu des normes communicationnelles ou régulatrices,

¹ Anastasia Natsina, « Nouvelles allégoriques dans les années soixante : une première exploration », *Kondyloforos*, 10, 2011, p. 174.

inhérentes au genre de la nouvelle : qu'il s'agisse du rapport temporel (objectif/subjectif) à la réalité, de l'utilisation représentative ou illustrative du langage ou de la fonction donnée au langage. Il ne sera pas question bien sûr de reparler des genres évoqués précédemment (nouvelle allégorique, nouvelle à thèse, satirique, fantaisiste, fantastique, récit de témoignage ou récit sentimental, etc.). Une étude plus complète serait sans doute à mener ici qui, examinant l'ensemble des nouvelles de façon systématique, montrerait sans doute que la nouvelle hakkienne se recrée à chaque fois en combinant d'une nouvelle façon certains paramètres, en particulier ceux qui ont déjà été fixés : le genre de la nouvelle se redéfinit quasiment à chaque nouveau texte. Le caractère illustratif et persuasif de l'allégorie se mêle au caractère purement fantaisiste de la science-fiction dans le cas de la nouvelle « Le retour de l'homme invisible » ; le caractère persuasif (« directif », dirait Searle) et réaliste de la nouvelle engagée et la dimension satirique de la farce facétieuse se retrouvent dans « Le Mutilé ». L'objectif étant de montrer de quelle manière le positionnement par rapport au réel entraîne une combinaison de paramètres (représentatif/illustratif, objectif/subjectif), on examinera simplement quelques exemples en espérant rendre compte d'une instabilité et d'un positionnement à chaque fois renouvelé, face au réel, de la nouvelle-récit hakkienne.

4.1. Témoignage et autobiographie

On peut partir, pour ce faire, des genres dans lesquels la puissance de représentation domine : la chronique familiale et le récit autobiographique.

4.1.1. La chronique familiale

On est frappé, dans la production littéraire grecque, par la quantité de récits, fictifs ou simples témoignages, qui font la part belle aux souvenirs d'enfance et qui mettent l'accent sur la famille, souvent avec un arrière-plan historique. Le récit s'oriente ici vers la représentation et le témoignage. Sans doute peut-on distinguer plusieurs genres qui mettent l'accent sur tel ou tel de ces aspects : la chronique familiale¹ retrace l'histoire d'une famille sur plusieurs années voire plusieurs générations. Le récit d'enfance met l'accent quant à lui sur l'univers de

¹ C. Lucken souligne, dans le *Dictionnaire du littéraire*, le caractère imprécis du mot « chronique ». Il constate néanmoins qu'« il est utilisé à partir du XIX^e siècle pour qualifier un cycle de romans retraçant l'histoire d'une famille. » (*Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige – Dicos poche », 2004, p. 94). La place de ce genre dans la littérature néo-hellénique est importante. On peut citer quelques exemples : *Argo* (Αργώ) de Giorgos Theotokas (1933-1936), *Le Troisième Anneau* (Το Τρίτο Στεφάνι) de Kostas Tachtsis (1962), *Terre de sang* (Ματωμένα Χώματα) de Dido Sotiriou (1962).

l'enfance ou de l'adolescence¹. On constate que, chez Marios Hakkas, la nouvelle intitulée « Les disparus » n'est pas sans rapport avec ces genres. Elle se caractérise en effet par la présence d'un narrateur qui se place d'emblée, dès les premières lignes, au cœur d'un contexte relevant du poncif de la chronique familiale ou du récit d'enfance en Grèce :

J'avais un oncle, frère de mon père, qui a dû se faire tuer lors de la guerre d'Asie Mineure. Je dis « a dû », parce qu'officiellement il n'est jamais arrivé de message concernant sa disparition. Au fur et à mesure que les années ont passé, on a sorti ses papiers et on l'a déclaré disparu. Mon père ne le voulait pas et, encore aujourd'hui, il espère qu'il pourra revenir.²

Le contexte joue un rôle important dans ce passage et enracine le témoignage dans une réalité sociale et historique. En effet, ce dernier fait référence à un événement douloureux de l'histoire grecque qui sert de toile de fond au récit. Ici, il s'agit de l'expédition d'Asie Mineure de 1919 à 1922 qui, tournant au désastre pour les Grecs, signe la fin de la présence grecque dans cette région. L'expérience familiale (l'oncle, la tante, le père) est placée dramatiquement à la jointure de l'Histoire et de l'évocation d'une destinée personnelle. Le personnage souhaite éclaircir, ici, une réalité des faits qui le trouble et invite à un travail de mémoire. « Les villageois, écrit le narrateur, disaient » (*οι χωριανοί λέγανε*) que l'oncle avait disparu volontairement pour échapper à sa femme. Il existe donc une dimension mémorielle qui est assez caractéristique de ce type de récit tentant, souvent à travers la conscience d'un membre de la famille, de reconstituer les images du passé. On trouve pourtant, dans *La Communauté*, une autre nouvelle qui, relevant du genre de la chronique familiale, refuse la linéarité d'un texte réaliste et purement représentatif. Il s'agit d'« Un oncle »³. L'histoire a pour toile de fond la répression menée contre la gauche, mais devient parodique et grinçante. Le ton se fait satirique jusqu'à tourner à l'absurde avec la présence dérisoire de clones représentant la dégradation de l'héroïsme. Le récit tend ici vers le sens allégorique. Il n'en relève pas moins d'une forme de chronique familiale : l'évocation d'un épisode tragique de

¹ Parmi les textes liés à l'enfance, on trouve *Le Pêché de ma mère* (*Το Αμάρτημα της μητρός μου*) de Giorgos Vizyinos (1883), *Leonis* (*Λεωνής*) de Giorgos Theotokas (1940), *Avril* (*Απρίλης*) d'Angelos Terzakis (1946), *La Monnaie* (*Τα Πέστα*) de Kostas Tachtsis, mais aussi, plus récemment, *Oncle Petros et la conjecture de Goldbach* (*Ο Θείος Πέτρος και η εικασία του Γκόλντμπαχ*) d'Apostolos Doxiadis (1992).

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 265 : «ΕΙΧΑ ΕΝΑ ΘΕΙΟ, αδερφό του πατέρα μου, που πρέπει να σκοτώθηκε στο μικρασιατικό πόλεμο. Λέω «πρέπει», γιατί επίσημα ποτέ δεν έφτασε μήνυμα για το χαμό του. Αφού περάσαν τα χρόνια, βγάλαν τα χαρτιά του και τον κηρύζανε άφαντο. Ο πατέρας μου δεν ήθελε, ακόμα και τώρα, ελπίζει πως μπορεί να γυρίσει.»

³ *Ibid.*, p. 433-435.

l'histoire grecque, la présence d'un récit familial permettent de rattacher ce texte à cette dernière.

La chronique familiale et le récit d'enfance placent donc certaines nouvelles de Marios Hakkas dans une tradition assez répandue en Grèce. Non sans affinités avec le genre qu'on vient d'examiner, on trouve le texte autobiographique.

4.1.2. *L'autobiographie*

Philippe Lejeune décrit, comme on le sait, l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹. En somme, l'auteur de l'autobiographie fait le bilan de sa propre vie par un récit détaillé de cette dernière. Or, dans la nouvelle intitulée « Le bidet »², un personnage raconte sa propre vie de provincial arrivé, jeune homme encore, à Athènes : « Je me rappelle quand je suis arrivé de province pour la première fois à Athènes et que j'ai loué une chambre sans cabinet »³. Écrit à la première personne, le texte propose une mise en perspective de la vie que le narrateur a menée jusque-là : au rappel de souvenirs relégués dans le temps révolu d'une époque sans WC, répond l'évocation d'une existence confortable et embourgeoisée, « à l'âge, écrit l'écrivain, où nous nous trouvons maintenant » (« στην ηλικία που βρισκόμαστε τώρα »)⁴. Vingt années séparent le début de la fin de l'histoire : « Vingt ans, écrit le narrateur, que son cloaque m'a englouti, et me voilà maintenant comme un citron pressé (...) pour un bidet »⁵. Le récit est donc rétrospectif, mais surtout orienté vers un point de référence qui est le présent. Le narrateur-personnage se tourne vers son passé pour prendre conscience du caractère dérisoire d'une existence consacrée à l'amélioration des conditions de vie qui ne sont que la manifestation d'un avachissement de l'esprit.

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 1996 [1975], p. 14.

² M. Hakkas, *op.cit.*, p.259-263.

³ *Ibid.*, p. 259 : « Θυμάμαι όταν ήρθα από την επαρχία για πρώτη φορά στην Αθήνα και νοίκιασα ένα δωμάτιο χωρίς καμινέ. »

⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁵ *Ibid.*, p. 262 : « Είκοσι χρόνια μού κατάπιε η καταβόθρα του, κι εγώ τώρα έχω μείνει στιμμένο λεμόνι (...) για ένα μπιντέ. »

4.2. *Le récit kafkaïen*

Dans la nouvelle-récit hakkienne, on l'a vu, le réalisme tend vers le discours engagé. Il peut prendre la forme d'un discours assumé par les personnages, mais plus souvent celui de la satire. L'absurde paraît devoir être rattaché à une manifestation du discours idéologique ou politique placée entre réalisme et allégorie. Partant d'un fond réaliste, fait de quotidienneté et de banalité, la nouvelle-récit hakkienne peut très vite virer à l'absurde¹. Ce type de récit peut être qualifié de « kafkaïen »².

L'espace propre à ce dernier est celui des dédales d'une administration étouffante. Dans la nouvelle intitulée « Le conseil », c'est une atmosphère oppressante, marquée par l'absurde, qui domine. Marios Hakkas fait assister son lecteur à la réunion d'un conseil municipal et, à travers la satire, c'est une série de *topoi* de la littérature kafkaïenne qu'on rencontre :

Cette sonnette, cinq doigts nerveux s'agitaient pour en trouver la poignée ; ensuite, elle laissa échapper quelques bruits désarticulés, quelques sons mourants dans les pièces vides, dans les antichambres toujours pleines, aux services de l'état civil, dans le bureau des hypothèques, jusqu'en bas dans le sous-sol obscur des archives, elles-mêmes patiemment rongées par les souris.

Personne ne paraissait troublé par le son de la sonnette. L'Enregistrement s'agita bien un peu, mais comme le registre d'état-civil qui le gérait était endormi, il retomba dans sa torpeur. Pourtant, il y avait bien un Conseil. Le rédacteur enregistrait les différents sentiments, attermoissements, pressentiments.³

¹ Voici la définition que donne Henri Tonnet de l'absurde dans les récits d'Antonis Samarakis : « [s]es personnages sont souvent des gens ordinaires, des soldats ou de timides employés “englués” dans le système qui, à un moment, avec un héroïsme qu'on n'attendrait pas d'eux, posent un acte libre, disent “non”. Cet acte libre, dont les conséquences sont souvent funestes pour le héros, change le diagnostic que l'on peut faire sur le monde moderne où malgré la mécanisation et la robotisation, la liberté humaine a encore sa place » (H. Tonnet, *Histoire du roman grec...*, op. cit., p. 261)

² Sur l'influence de Kafka dans la littérature grecque d'après-guerre, voir S. Filippidis, art. cité, p. 268-273.

³ M. Hakkas, op. cit., p. 129 : «*Ήταν ένα κουδούνι που πέντε νευρικά δάχτυλα ψαχουλεύαν να βρουν τη λαβή του, μετά εξαπέλυε κάτι ξεχαρβαλωμένους θορύβους, κάτι ξεψυχισμένους ήχους στους κενούς θαλάμους, στους πάντα γεμάτους προθαλάμους, στο ληξιαρχείο, στο υποθηκοφυλακείο ως κάτω στο κατασκότεινο υπόγειο αρχείο που το ροκάνιζαν υπομονετικά τα ποντίκια.*

Κανείς δε φαινόταν να ταραίζεται από τον ήχο του κώδωνος. Για λίγο αναδέυτηκε το πρωτόκολλο, μα καθώς το σκέπαζε το κοιμισμένο δημοτολόγιο, ξανάπεσε στο λήθαργό του. Κι όμως γινόταν Συμβούλιο. Ο πρακτικογράφος κατέγραφε διάφορες αντιλήψεις, διαλείψεις, προλήψεις.»

Un univers inhumain et mécanique s'offre au lecteur. La disparition de la figure humaine, la création d'un espace labyrinthique et angoissant, doté d'une vie propre qui n'est que l'autre face d'un monde mort, avec ses dédales de bureaux et d'antichambres situés en sous-sol, tout cela renvoie à une thématique répandue durant l'après-guerre, notamment en Grèce¹. L'espace de la nouvelle absurde hakkienne est marqué également par cette inquiétante étrangeté caractéristique du récit kafkaïen. Celle-ci est la manifestation d'une incapacité à lire le monde au-delà de la surface apparemment rassurante des choses. C'est le cas dans la nouvelle « Coupable de culpabilité » : le personnage principal H. est entraîné dans une sorte de salle d'interrogatoire. Ce qui étonne, dans cette nouvelle, c'est la présence successive d'une part de notations réalistes, d'autre part d'éléments soumis à une distorsion. Dans le premier cas, on trouve des segments narratifs ou descriptifs incrustés dans le dialogue, renvoyant à un univers dépeint avec réalisme (l'univers et la maison de l'enfance, l'Occupation et ses morts, l'histoire du mari suicidé, etc.) ; dans le second cas, les éléments animés ou inanimés du décor sont soumis à une distorsion. On peut observer le passage suivant dans lequel le narrateur-personnage décrit la pièce où il a été entraîné pour subir l'interrogatoire :

Je me retournai pour voir en haut. La fente paraissait être un trait de lumière, pourtant bien plus éloigné que ce que j'avais escompté au départ. J'essayai de regarder vers en bas. Il n'y avait pas de lumière centrale au plafond, je ne sais même pas s'il y avait un plafond. Ce n'est qu'avec la lumière du bureau, orientée plus particulièrement sur moi, que la pièce en pente se laissait éclairer, et ce jusqu'à un certain point seulement, parce que plus bas, de vieux meubles étaient entassés, des servantes, des armoires, des lits en fer ; tout cela obstruait le mur, si naturellement il existait bien un mur derrière tout ce bric-à-brac.²

S'il existe une référence aux éléments constitutifs de l'espace familial d'une pièce (un plafond, un sol, des accessoires divers), ils sont affectés d'une bizarrerie et d'une étrangeté

¹ On peut consulter, sur ce développement de la thématique de l'absurde, l'article d'Henri Tonnet intitulé « Absurde et politique dans deux romans grecs de l'après-guerre : *Les Coexistants* d'Aristote Nikolaïdis et *La Caisse* d'Aris Alexandrou » (dans Asterios Argyriou (dir.), *La Littérature grecque de l'après-guerre : thématique et formes d'écriture. XI^e Colloque international des néo-hellénistes des universités francophones (Strasbourg, 3-5 mai 1990)*, Paris, Inalco, « Colloques langues O », 1992, p. 125-137).

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 385 : « Γύρισα να κοιτάζω επάνω. Φαινόταν η σχισμή σα ράβδος φωτός, όμως πολύ πιο μακριά απ' ό,τι αρχικά υπολόγιζα. Προσπάθησα να δω προς τα κάτω. Δεν υπήρχε κανένα κεντρικό φως στην οροφή, δεν ξέρω αν υπήρχε καν οροφή. Μόνο από το φως του γραφείου, στραμμένο κυρίως επάνω μου, όσο άφηνε να φωτιστεί το επικλινές δωμάτιο, κι αυτό μέχρι κάποιο σημείο, γιατί ήταν στοιβαγμένα προς τα κάτω παλιά έπιπλα, σερβάν, ντουλάπες, σιδερένια κρεβάτια, κι όλ' αυτά φράζαν τον τοίχο, αν φυσικά υπήρχε και τοίχος πίσω από τούτα τα πράγματα.»

créant une véritable béance, inquiétante, dans la surface des choses. L'espace devient donc, dans la nouvelle kafkaïenne, l'épiphanie d'un système défiant la logique humaine.

Un autre élément évidemment essentiel de l'absurde dans le récit kafkaïen est l'oppression contre l'individu, victime des systèmes. Fréquemment abordée par certains auteurs comme Antonis Samarakis¹, cette thématique implique un scénario souvent semblable : un héros sans identité particulière se retrouve pris, malgré lui, dans les rets d'une administration contre laquelle il ne peut rien. Un personnage quotidien et banal, victime des rouages du système et se révoltant contre lui jusqu'à une issue fatale, voilà qui n'est pas sans rappeler certaines figures dans plusieurs nouvelles-récits de Marios Hakkas. On peut donner quelques exemples. À plusieurs reprises, on voit affleurer cet absurde, à la lisière du discours idéologique et d'une interrogation plus globale sur les dysfonctionnements du monde. Dans « Le cadavre », il existe une tension entre le caractère illustratif du premier volet (celui des illusions du personnage) et celui, représentatif, du fait divers effroyable (réaliste) existant dans le second volet de la nouvelle. On peut voir dans cette nouvelle racontant le sort d'un personnage anonyme, pris dans les mailles de la bureaucratie à laquelle il fait don de son propre corps pour payer ses dettes, une mise à nu de l'absurdité qui se solde par une réaction nihiliste du personnage principal de la nouvelle. En réalité, ici, le processus de déshumanisation de l'individu est à ce point avancé que la question de la disparition même de l'humanité est abordée à travers la question de la bombe atomique ; le personnage n'aspire d'abord qu'à l'anéantissement de lui-même dans le feu nucléaire :

Dès que la première bombe à hydrogène tomberait, il ne devrait pas se contenter d'être dans le rayon d'action de celle-ci, mais bien dans l'épicentre de l'explosion, que la bombe tombe directement sur lui et le désintègre pour le transformer en énergie ; une fois qu'il serait réduit en miettes pour toujours, il faudrait qu'il ne reste de lui que des bouts d'idées décomposés à l'infini, un souffle de l'explosion et une lueur thermique.²

¹ La nouvelle d'Antonis Samarakis intitulée « Le passeport », dans le recueil du même nom publié en 1973, raconte l'histoire d'un écrivain qui, à l'instar de Joseph K., dans *Le Procès* de Kafka, est victime d'une administration qui lui reproche, sans que les fondements de l'accusation soient clairs, certains de ses poèmes et lui refuse, à cette occasion, l'obtention d'un passeport.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 130 : « Στην πρώτη υδρογονοβόμβα που θα 'πεφτε, να μη βρίσκονταν απλώς στην ακτίνα δράσης της, αλλά να ήταν στο κέντρο της, να έπεφτε κατευθείαν επάνω του, να τον διαλύσε σ' ενέργεια, διασπασμένος για πάντα, απειροελάχιστες έννοιες, ωστικό κύμα να γίνονταν και θερμική λάμψη. »

Il finit par adopter un type de disparition plus adapté à ses yeux : le four crématoire collectif, à chaleur rapide («σε ταχυθερμαινόμενο κλίβανο, σ' ένα ομαδικό κρεματόριο»¹). La réalité se chargera de donner au personnage la sordide occasion de périr (la nouvelle ne le dit pas clairement, en fait) avec un petit enfant qu'il refuse de sauver des flammes lors d'un incendie.

L'absurde peut enfin prendre une couleur nettement plus politique lorsque le personnage est confronté à la machine du Parti. C'est le cas, ici encore, dans la section « À l'envers », avec des nouvelles comme « Le congrès » ou « La question ». Dans ce dernier récit, un simple membre du Parti ose se révolter contre le verbalisme et la bureaucratie, car

c'est alors qu'il comprit, qu'il se rendit compte que la question allait et venait comme la navette du métier à tisser qui mêle le fil des situations, des décisions ; elle entraînait et sortait, avec ce « c'est comme ça », sorte de sauf-conduit. La question : un simple mode d'accès sans pour autant que, dans un cas sur mille, il y ait une sortie de secours.²

Cette révolte d'un simple membre se termine par son élimination et sa défenestration. Toute la nouvelle n'est que l'interprétation d'une réalité absurde obtenue par la mise en place d'un univers tout entier rempli de verbiages et d'incongruités. Dans le passage suivant, le personnage principal tente de définir la nature de la question donnant son titre à la nouvelle : « C'est uniquement que vous n'avez qu'un côté de la question. Parce que la question a plusieurs facettes et aucun homme n'a pu en saisir l'ensemble : de façon spatio-temporelle, socioéconomique, de tous les côtés possibles »³.

On peut donc établir une définition du récit kafkaïen chez Marios Hakkas : présentant partiellement un appui dans la réalité, il met en place un espace dont le fonctionnement reste opaque et inquiétant. Cet espace se définit alors essentiellement par l'étrangeté de son organisation plus que par son réalisme. C'est dans ces limites que le personnage, banal et anonyme, apparaît et peut tenter, dans un ultime sursaut, de saisir le monde, voire de s'insurger. À vrai dire, plusieurs nouvelles de Marios Hakkas sont marquées par l'absurde

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 138 : «Τότε κατάλαβε, τότε εννόησε ότι το ζήτημα πηγαινοερχόταν σαν τη σαίτα του αργαλειού που μπλέκει τα νήματα, των καταστάσεων, των αποφάσεων, μπαίνει και βγαίνει, μ' εκείνο το "έτσι", άδεια εισόδου, ένας απλός τρόπος εισόδου, χωρίς όμως έξοδο κινδύνου, μια για στις χίλιες περίπτωση.»

³ *Ibid.*, p. 139 : «Μόνο που έχετε δει τη μια πλευρά του ζητήματος. Γιατί το ζήτημα είναι πολυεδρικό και κανένας άνθρωπος δεν μπόρεσε να το πιάσει στο σύνολο: Χωροχρονικά, οικονομικοκοινωνικά, απ' όλες τις δυνατές μπάντες.»

(c'est ainsi que Lambridis parle d'une prise de conscience de l' « absence de sens » pour caractériser la nouvelle « Le bidet »¹) ; on préférera qualifier d'absurdes des nouvelles moins ancrées dans le réel, plus allégoriques sans doute, mais présentant effectivement cette prise de conscience d'un système oppressif dans un univers caractérisé à la fois par son dépouillement et son absurdité.

Les nouvelles-récits de Marios Hakkas ont toujours quelque chose à dire, un *message* à faire passer en définitive ; ce message peut être politique ou idéologique et semble alors s'appuyer sur l'esthétique stéréotypée d'une doctrine toute faite (c'est le cas, en particulier, dans les nouvelles à thèse des deux premières sections de *Tirailleur assassin*) ; il peut aussi tout simplement ressortir à une vision du monde ouvrant sur de nouvelles problématiques : celles de l'absurde, d'une inquiétude devant la société de consommation. Le message paraît donc évoluer, mais c'est pourtant à un niveau plus formel que les nouvelles-récits sont marquées par l'instabilité. La position par rapport au référent et par rapport au langage s'y révèle très variable. Elles s'ouvrent aux possibles d'un récit qui ne se veut pas seulement réaliste, mais puise dans toutes les ressources du langage (représentation ou illustration, etc.) ou les nécessités de la communication (fonction poétique ou fonction référentielle), etc. Le réalisme fait place à la satire, à l'allégorie, au fantastique, etc. C'est en tirant parti de nombreux paramètres sémantiques ou communicationnels que la nouvelle-récit hakkienne finit par apparaître comme le fruit d'une hybridation.

5. L'hybridation comme principe organisateur

À l'intérieur d'une même nouvelle, on voit même se croiser des approches tout à fait différentes du réel. Cette instabilité dans un même récit, un seul exemple peut permettre de la mettre en évidence. Il s'agit de la nouvelle « Le cinéma ou l'art du mouvement » qui est une sorte de compte rendu réaliste, de témoignage sur les conditions de vie des prisonniers politiques :

Il savait bien que, dans une chambrée de trente personnes, un seul et unique journal ne pouvait pas être lu séparément par chacun. Il savait même que la lecture du journal dans une chambrée de prisonniers politiques était un peu analogue à la nourriture, à l'eau, à l'appel. Il savait également que le seul et unique moment pour cette lecture était celui de la fermeture de la prison, tout de suite après le souper, de huit à dix heures.

¹ M. Lambridis, art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p. 79.

Ce qu'il ne comprenait pas, c'était que lui-même devait suivre cette lecture, écouter les informations, les événements et les commentaires.¹

On trouve aussi des décrochements brutaux dans la conscience du personnage principal avec l'irruption d'un flux de conscience qui peut prendre la forme d'un débat intérieur difficilement distinguable d'un dialogue en raison de la typographie :

— Bats-toi, bordel de merde, sans fourrer ton nez partout. Crois et bats-toi. Crois en la hiérarchie et tire. Cache-toi derrière l'arbre et tire. Aussi longtemps que tu fourres ton nez partout et que tu réfléchis, ta main se met à trembler. Pointe ton arme sans faiblir vers la cible, sans montrer de remords. Reste bien ici, au poste où tu t'es retrouvé. Dans ton intérêt, ne te fais pas de souci. Vise l'adversaire le directeur, le gardien.

— Mais qu'est-ce que tu fais, espèce d'idiot ? Ces gens-là sont de ton bord. Non, ne tire pas sur le chef de chambrée. Il ne t'a fait aucun mal. Sur des soupçons, c'est tout ? Ce n'est pas juste. Tu perds la raison. Tirer sur le chef de chambrée, le chef de chambrée auxiliaire, le chef de compagnie, celui qui lit le journal ? Pourquoi ?

— De toute façon, je suis certain qu'il ne sera trouvé aucune solution, aussi longtemps du moins que je suis en vie. Les premiers rôles dans cet instant critique que nous vivons resteront à leur poste. Et les immenses pertes de chaque bord sont inévitables. Sinon, prends la fuite, va-t'en sur une autre planète, avec un missile ou à la rigueur un film de science-fiction. Ou bien ouvre un souterrain et enfonce-toi sous terre...²

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 62-63 : «Αντιλαμβανόταν πλήρως πως σ' ένα θάλαμο τριάντα ατόμων η μοναδική εφημερίδα δε γινόταν να διαβαστεί από τον καθένα ξεχωρά. Αντιλαμβανότανε ακόμα πως ανάγνωση της εφημερίδας σ' ένα θάλαμο πολιτικών κρατουμένων, ήταν κάτι ανάλογο με την τροφή, το νερό, το προαύλισμα. Αντιλαμβανότανε επίσης ότι η μοναδική ώρα αυτής της ανάγνωσης ήταν στο κλείσιμο της φυλακής, αμέσως μετά το βραδινό φαγητό, από τις οκτώ ως τις δέκα.

Εκείνο που δεν καταλάβαινε, ήταν ότι ο ίδιος έπρεπε να παρακολουθεί αυτή την ανάγνωση, ν' ακούει ειδήσεις, γεγονότα και σχόλια.»

² *Ibid.*, p. 68-69 : « — Ασιχτίρ, πολέμα και μη σκαλίζεις. Πίστευε και πολέμα. Πίστευε στην ιεραρχία και ρίχνε, Καλύψου καλά πίσω από το δέντρο και ρίχνε, Όσο σκαλίζεις και σκέφτεσαι τρέμει το χέρι σου. Σημάδευε κατά του απέναντι στόχου σταθερά, χωρίς τύψεις. Κράτα τη θέση σου εδώ που βρέθηκες. Για τον εαυτό σου μη νοιάζεσαι πια. Σημάδευε τον αντίπαλο, τον διευθυντή, το φύλακα.

— *Μα τι κάνεις, ανόητε; Αυτοί είναι δικοί σου. Όχι το θαλαμάρχη. Δε σου έφταιζε τίποτα. Με τις υποψίες και μόνο. Δεν είναι σωστό. Είσαι παράλογος. Το θαλαμάρχη, το βοηθό θαλαμάρχη, τον παρεάρχη, αυτόν που διαβάζει την εφημερίδα; Γιατί;*

— *Έτσι κι αλλιώς, είμαι βέβαιος ότι δε θα εξευρεθεί καμιά λύση, όσο τουλάχιστον υπάρχω εγώ. Οι πρωταγωνιστάι της παρούσης κρίσεως θα παραμείνουν στις θέσεις τους. Κι οι μεγάλες απώλειες εκατέρωθεν είναι αναπόφευκτες. Αλλιώς δραπέτευσε, φύγε σ' άλλον πλανήτη, μ' έναν πύραυλο ή έστω μ' ένα επιστημονικό φιλμ. Ή άνοιξε ένα λαγούμι και χώσου μέσα στη γη...».*

Enfin, toujours dans la même nouvelle, on trouve un long passage proprement allégorique mettant en scène des oiseaux largement humanisés :

C'était un oiseau noir, une colombe noire, qui descendait comme une flèche du ciel. Au dernier moment, il a ralenti en déployant ses ailes et il est venu tout doucement se placer sur la racine de l'arbre. C'est là que lui-même se trouvait face contre terre. Il se cachait dans la racine de l'arbre et c'est tout juste si cet emplacement suffisait.

— Va-t'en, murmura-t-il. Va-t'en. Ils vont repérer leur cible. On ne peut pas être à deux là-dedans. Tu ne vois pas que je me cache derrière la racine de l'arbre ? Tu ne vois pas que j'essaie de repérer la cible d'en face.

— Va-t'en. Ils vont te voir et se mettre à tirer. Pars et arrête-toi sur la racine de l'autre arbre, là où se cache le tirailleur assassin.¹

Il semble donc qu'il existe une forme de labilité à l'intérieur même des nouvelles. Non seulement les nouvelles prennent une forme à chaque fois renouvelée, mais à l'intérieur de chacune d'entre elles, on constate la présence de genres différents.

Au terme de cette étude sur les genres subsumés sous la nouvelle-récit hakkienne, quel bilan tirer ? Alors que l'objectif était, initialement, de s'interroger sur la *nouvelle-récit* hakkienne comme genre, il semble qu'il soit bien hasardeux de tenter une approche sans nuances de ce problème. On doit bien plutôt parler de nouvelles-récits, au pluriel, encore que ce terme reste contestable puisque, on l'a constaté, on se trouve parfois à la limite même du texte narratif, les nouvelles prenant la forme, par exemple, du dialogue théâtral. En réalité, s'il existe quelques traits communs (la présence d'une narrativité fictionnelle plus ou moins orientée et d'une chute) permettant de rassembler sous la dénomination de *nouvelle* l'ensemble des récits de Marios Hakkas, ceux-ci se caractérisent surtout par ce qui les distingue. De la nouvelle lisible et traditionnelle à la nouvelle-récit innovante et moderniste, de la nouvelle réaliste ou à thèse à la nouvelle allégorique, de la nouvelle kafkaïenne au récit noir ou à la facétie satirique, du

¹ *Ibid.*, p. 66-67 : «*Ήταν ένα μαύρο πουλί, ένα μαύρο περιστέρι που κατέβαινε από τον ουρανό σφεντονά. Την τελευταία στιγμή έκοψε φόρα ανοίγοντας τα φτερά του κι ήρθε ήσυχα ήσυχα να σταθεί στη ρίζα του δέντρου. Εκεί βρίσκονταν κι αυτός πρηνηδόν. Καλύπτονταν στη ρίζα του δέντρου κι ίσα ίσα αυτόν χώραγε εκείνη η θέση.*

— Φύγε, είπε ψιθυριστά. Φύγε. Θα επισημάνουν το στόχο. Εδώ δε χωράμε κι οι δυο. Δε βλέπεις που καλύπτομαι πίσω από τη ρίζα του δέντρου; Δε βλέπεις που επιχειρώ να επισημάνω τον απέναντι στόχο;

— Φύγε. Θα σε δουν και θ' αρχίσουν να βάλλουν. Πέταξε και στάσου στη ρίζα του άλλου δέντρου, εκεί που κρύβεται ο τυφεκιοφόρος του εχθρού.»

récit fantaisiste au récit fantastique, il semble bien que ce soit une véritable mosaïque de récits brefs qui soit donnée à lire.

Cette multiplication des formes prises par la nouvelle-récit hakkienne n'est que le reflet de la crise traversée par la nouvelle grecque et, plus généralement, par le récit, depuis le milieu des années cinquante, crise que diagnostiquent certains critiques et spécialistes de la littérature néo-hellénique. Alors que s'éloigne la tragique période des années quarante et que le récit en prose, privilégiant tant un retour au réalisme qu'un discours politiquement marqué, finit par donner lieu à des débats sur le réalisme socialiste, débats qui s'intensifient et placent parfois les écrivains de gauche dans une forme de dissidence — le cas de Stratis Tsirkas est particulièrement éclairant à cet égard : cet écrivain partant de conceptions favorables au réalisme socialiste¹, finit par s'attirer les foudres de Markos Avgeris en septembre 1964, au moment de la parution de *Cités à la dérive* (*Ακυβέρνητες Πολιτείες*)² —, les écrivains et poètes de l'époque explorent d'autres voies et problématiques à partir de la seconde moitié des années cinquante : sans renoncer pour autant au réalisme et au discours politique, dans un contexte différent qui n'est plus forcément celui, très politisé, de l'aventure collective des années quarante, mais plutôt celui de la guerre froide et des craintes liées à cette dernière, elle privilégie l'allégorie et multiplie les incursions dans la conscience des personnages. Lorsque Spyros Plaskovitis fait paraître *Le Barrage* (*Το Φράγμα*), en 1961, il propose un roman de la collectivité qui garde un pied dans le réalisme, mais il « décrit (...) l'angoisse de l'homme d'aujourd'hui devant la menace de forces incontrôlables »³ et inscrit ainsi son roman dans le « symbolisme »⁴. À partir des années soixante, le récit passe le relais à une génération d'écrivains qui n'ont pas connu la décennie 1940.

Les nouvelles-récits de Marios Hakkas présentent donc les différentes facettes d'un questionnement sur le récit en prose et, plus précisément, sur le récit bref, en Grèce, à partir de 1955. C'est à ce niveau que se situe le caractère polymorphe de la nouvelle hakkienne constaté plus haut. C'est donc dans une approche communicationnelle, presque hésitante du

¹ V. Hatzivasileiou, art. cité, p. 74 ; E. Kotzia, art. cité, p. 412-413 ; *La prose d'après-guerre...*, op. cit., t. 1, p. 177-187.

² *La prose d'après-guerre...*, op. cit., t. 1, p. 184-187.

³ *Ibid.*, p. 205.

⁴ *Ibid.*

genre (déterminée par l'approche de la réalité, en particulier), qu'il faut comprendre la diversité des nouvelles de l'écrivain.

Il n'en reste pas moins une question qui peut permettre de mettre en perspective le constat de cette diversité des nouvelles-récits chez Marios Hakkas. L'irruption soudaine de la nouvelle-discours à partir des deux derniers recueils de nouvelles de l'écrivain doit aider, c'est à tout le moins une hypothèse, à saisir cette diversité comme l'expression d'un tâtonnement aboutissant à l'utilisation exclusive de la première personne dans le cadre d'un *discours*. Comment expliquer en effet que Marios Hakkas finisse par abandonner le *récit* au profit de ce dernier ? On peut supposer qu'il existe, dans la profondeur des recueils, une logique permettant de passer de la diversité du récit au discours. Le recentrage du questionnement sur le problème de l'énonciation, en définitive, doit inviter à s'interroger désormais sur la place des acteurs de la communication, mais aussi des personnages dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas.

SECOND CHAPITRE : LA MUTATION DES ACTEURS DU RÉCIT

L'approche définitoire de la nouvelle-récit proposée jusqu'à présent a pu sembler bien désincarnée. Un élément déterminant de la communication a été passé sous silence : l'énonciateur, « présence tutélaire et organisatrice »¹ de la nouvelle. C'est pourtant lui qui a la main sur le processus narratif dans les nouvelles-récits, c'est lui qui opère les choix, marque l'organisation narrative de son sceau, de ses désirs, etc. Plus généralement, il est un élément essentiel laissé pour l'instant dans l'ombre et qui, pourtant, peut permettre de comprendre non seulement la diversité, mais aussi le passage de la nouvelle-récit à la nouvelle-discours. Quelle est l'identité de cet énonciateur qui organise son discours sur les bases mouvantes d'un genre à chaque fois redéfini ?

Il est indiscutable qu'il est, avant tout autre chose, une réalité extralinguistique, à savoir l'auteur lui-même dans le rapport qu'il entretient avec son lecteur. De fait, il existe, incontestablement, à travers les nouvelles-récits, des manifestations de l'auteur². Cela pose

¹ Andrée-Marie Harmat, Nathalie Vincent-Arnaud, art. cité, p. 258.

² Qu'il soit question des expériences carcérales ou militaires, de l'installation dans un petit logement, des origines kaisarianiotes, il semble, et cela n'a bien sûr pas échappé à nombre de critiques, que c'est bien l'auteur qui soit présent dans son texte. Il existe même, au demeurant, une référence directe à des éléments autobiographiques : des noms propres, comme on peut le supposer à travers « Un crâne plein de fleurs » (les prénoms « Thanasis » et « Thomas » ne sont pas sans rappeler ceux des proches de l'écrivain, Thanasis Kostavaras ou Thomas Gorpas), une adresse, celle du domicile de Marios Hakkas et de son épouse dans « Postes & positions » (p. 292). Il n'est pas jusqu'aux nouvelles à la première personne intitulées « D'après Mike » et « Un oncle » qui ne présentent, de façon troublante, le prénom de l'auteur : le *je* désigne-t-il alors l'auteur ? Dans le premier cas, il s'agit plus d'une allusion à peine voilée puisque le prénom de l'énonciateur figure sous la forme raccourcie « Mar », l'énonciateur ayant un ami qui raccourcit le nom des morts et fait de Michalis Mike ou de Nikos Nick : « Je sais bien que c'est pour ça que je deviens méchant, mais je n'aime pas les demi-mesures et, d'ailleurs, c'est la seule façon, vu à quel point il m'aime, de ne voir dans aucun de ses écrits le prénom Mar. » (p. 220 : « *Το ξέρω πως έτσι γίνομαι κακός, αλλά δε μου αρέσουν τα ημίμετρα, κι άλλωστε είναι ο μόνος τρόπος, τόσο πολύ που μ' αγαπάει, να μη δω σε κανένα γραπτό του το όνομα Μαρ.* »). Dans le second cas, le prénom de l'auteur est donné dans sa forme pleine et à la clause, dans une adresse du personnage : « Et moi, Marios, je vais leur dire que je l'ai oublié ? » (*και να τους πω, Μάριε, πως εγώ το έχω ξεχάσει;*, p. 434-435). Les nouvelles-récits posent sans conteste, on l'a vu plus haut, le problème de leur degré de fictionnalité ou de factualité. Pour l'anecdote, lorsque nous avons parlé de « Formidable ! » avec Lazaros Kouzinopoulos, professeur de musique byzantine et beau-frère de Marios Hakkas, sa première réaction a été de se reconnaître personnellement dans le personnage du musicien fêru de musique classique et hostile au *rebetiko*. Cela montre que les nouvelles de Marios Hakkas, en particulier les nouvelles-récits, sont parfois perçues comme autant d'anecdotes autobiographiques. Plusieurs éléments incitent le lecteur naïf à voir dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas la référence à une réalité factuelle, en lien avec la vie de l'auteur.

une nouvelle fois le problème de la fictionnalité — provisoirement évacué en raison de l'absence, pour le moment, des éléments permettant de saisir pleinement sa place et, surtout, sa nature dans les nouvelles hakkienes. En réalité, on pressent qu'il existe un certain brouillage entre la fiction et la réalité, la frontière entre les deux paraissant s'estomper. L'écrivain paraît vouloir jouer de la porosité entre fictionnalité et factualité. Il faut être clair : les nouvelles-récits de Marios Hakkas sont bien des récits non référentiels, comme cela a été dit plus haut (et, bien souvent, il serait difficile de prétendre le contraire), mais il existe de la part de l'auteur une tentative, si l'on peut dire, de brouiller les pistes. Cette question devra assurément trouver une réponse au moment où sera évoqué le rapport entre le signe de fiction et le signe vivant, dans la troisième partie du présent travail.

Dès à présent pourtant, et dans ces conditions, est-il pertinent de poser l'auteur comme entité organisatrice des nouvelles-récits ou bien est-il préférable de s'en tenir à un narrateur, créature de papier, mais « actant[t] de l'énonciation énoncée (...) directement délégu[é] de l'énonciateur »¹ réel ? Le plus sage reste de partir de l'existence d'une entité narrante dans la mesure où elle est la seule assurément accessible à partir d'indices textuels. Encore faut-il rester vigilant : le *narrateur* n'est bien qu'un actant de la communication, un simple intermédiaire par lequel l'auteur organise son texte. Bien plus que celle de Genette qui juge nécessaire la présence d'un narrateur dans *tout* récit fictif², il vaut mieux préférer ici la position d'un Stanzel qui ne voit dans l'existence d'un narrateur personnalisé qu'une possibilité : autrement dit, si le narrateur peut se manifester de diverses manières (par une véritable présence de la première personne donnant à croire que c'est l'auteur lui-même qui s'exprime par feintise, comme on le verra ; par des intrusions plus ou moins fréquentes et fortes d'un narrateur extérieur à l'histoire), il peut tout aussi bien être *impersonnel* et se réduire, pour ainsi dire, à une simple fonctionnalité : le texte paraît alors fonctionner de lui-même ou à partir de la conscience d'un personnage-réflexeur.

Il résulte de ces réflexions que l'étude d'une *médiateté*³ dans le récit, qu'elle passe ou non par un narrateur, que ce dernier soit personnalisé ou effacé, conduit à dégager un actant¹,

¹ A. J. Greimas, J. Courtès, *Dictionnaire raisonné...*, *op. cit.*, p. 242.

² Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, « U Lettres », 2009, p. 33. Genette nuance bien sûr son propos dans son *Nouveau Discours du récit* (Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 64-73).

³ S. Patron, *op. cit.*, p. 79-81.

prenant la forme soit d'un narrateur, soit d'un personnage-réflexeur. Elle peut permettre d'appréhender peut-être la raison la plus profonde de l'instabilité du récit hakkien. Plus généralement, la forme prise par la médiation passe par des processus d'embrayage ou de débrayage par rapport à la position initiale de l'auteur². Cette médiation prend la forme du narrateur dit « à la troisième personne » (dans le cas d'une situation narrative auctoriale, où le narrateur ne fait pas partie du monde des personnages), des narrateurs-personnages (dans le récit « à la première personne ») ou des personnages devenant de simples réflexeurs (récit figural) ne se destinant pas à raconter à proprement parler. C'est là peut-être l'origine de la diversité des nouvelles-récits hakkien.

L'objectif initial étant de comprendre le passage de la nouvelle-récit à la nouvelle-discours, l'observation du tableau proposé en introduction à la présente étude est instructive : on peut nettement distinguer les *récits à la troisième personne*, très majoritaires dans le premier recueil, des *récits à la première personne*, de plus en plus fréquents dans les recueils suivants. L'objectif consistera à étudier de près de quelle manière on bascule de la nouvelle-récit à la troisième personne à la nouvelle-discours en passant par la nouvelle-récit à la première personne. C'est cette évolution qu'il convient de mettre en évidence en regardant de près ce qu'il en est du narrateur et des personnages dans les nouvelles-récits à la troisième personne et en tâchant de mettre en évidence le caractère *inévitabile* du passage du récit à la troisième personne à la nouvelle-discours.

A. La mutation du *narrateur* et des personnages

La diversité des nouvelles est la conséquence d'une transformation de la médiation. C'est cette mutation qu'il faut examiner ici sous l'angle de l'instance énonciative et sous celle des personnages : l'existence possible de *réflexeurs* incite à examiner de quelle manière se construisent les personnages dans les récits de Marios Hakkas.

1. Vers un désengagement du narrateur ?

On peut examiner de plus près comment se définit la médiation dans les nouvelles-récits.

¹ Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Londres/Lincoln, University of Nebraska Press, 2003, p. 2 : « Though the term actant is most often used with reference to the basic roles that are played by entities in the world of the situations and events recounted, it is also used sometimes to refer to the roles of NARRATOR and NARRATEE : these are actants of communication as opposed to actants of narration. »

² J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op.cit., p. 92-95.

1.1. Une tendance de fond : l'effacement du narrateur

Pour commencer, il existe régulièrement les marques d'une présence narratoriale dans l'ensemble des nouvelles-récits à la troisième personne, que ce soit dans les nouvelles à tendance réaliste des premières sections de *Tirailleur assassin* ou dans les nouvelles les plus allégoriques. Un narrateur est souvent identifiable à travers les marques les plus évidentes d'une manifestation indirecte (marqueurs affectifs ou axiologiques, modalisations...¹). On le constate à la lecture des différents types de nouvelles examinés plus haut, mais plus particulièrement des récits à tendance réaliste qui laissent entrevoir, en filigrane, un narrateur plus ou moins personnalisé², se manifestant par des intrusions. Dans « Le Mutilé », les premières lignes permettent de deviner la présence d'un narrateur formulant l'estimation suivante : « il semble (...) que c'est bien [l]a race [du Mutilé] qui donnait des bourriques avec des demi-queues »³. De la même manière, les jugements sur une « formidable époque (...) une époque incroyable » (*μια καταπληκτική εποχή (...) μια απίθανη εποχή*) qu'on trouve au début de « Formidable ! » émanent du narrateur de cette nouvelle. De manière plus frappante, on l'a vu dans « Le petit poisson dans le bocal », le narrateur peut même prendre une certaine épaisseur idéologique lorsqu'il expose certaines théories sur la « valeur de mimétisme ». Même dans les récits allégoriques, on fait le constat d'une certaine présence narratoriale. Dans « Levée d'écrou » par exemple, le narrateur manifeste sa présence à travers un nombre important d'intrusions prenant la forme d'effets oratoires (« ce n'était pas son dernier pas sur le ciment, ce n'était pas son premier pas sur la terre »⁴) ou d'adjectifs appréciatifs (« Il hésita avant de faire cet unique, cet incomparable pas »⁵). On trouve aussi des marqueurs appréciatifs divers dans « Trois roses rouges » lorsque le caractère vivant des fleurs artificielles y est défini à l'endroit « où *habituellement* leur poids dessinait à *peine*,

¹ Catherine Fromilhague, Anne Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 46.

² On peut reprendre certaines des caractéristiques que S. Patron donne du « narrateur personnalisé » selon Stanzel : « [Il est] affect[é] de caractéristiques personnelles (Stanzel donne très peu de précisions sur ces caractéristiques : éléments d'"histoire personnelle", éléments d'un portrait mental : "expériences, idées, jugements" » (*op. cit.*, p 91). Il faut bien reconnaître qu'il est difficile de parler de personnalisation du narrateur dans les nouvelles de Marios Hakkas tant les marques du narrateur restent ténues, hormis de rares fois. On ne peut pas non plus parler de « narrateur effacé » (*ibid.*, p. 81) dans la mesure où une *présence* se fait sentir : c'est pourquoi il est préférable d'évoquer un effacement progressif du narrateur.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 18 : « Φαίνεται όμως πως η ράτσα του έδινε μουλάρια με μισές ουρές. »

⁴ *Ibid.*, p. 87 : « Δεν ήταν το τελευταίο βήμα στο τσιμέντο, δεν ήταν το πρώτο βήμα στο χώμα. »

⁵ *Ibid.*, p. 88 : « δίστασε πριν κάνει εκείνο το μοναδικό, το ανεπανάληπτο βήμα. »

insensiblement, une tristesse humaine »¹ (c'est nous qui mettons la modalisation appréciative en italique). Dans un certain nombre de récits, qu'ils soient à tendance réaliste ou allégoriques, la situation narrative est auctoriale, avec les restes d'un narrateur personnalisé dont on sent la présence de façon encore tangible dans le texte.

Ce qui retiendra l'attention, finalement, c'est le caractère modeste et comme en retrait de la présence narratoriale. Il est en effet des cas où le narrateur disparaît quasiment, au point que les traces laissées par son existence dans le récit sont extrêmement minces. C'est le cas dans « Les sourds » qui, pour les raisons qu'on sait, par sa lisibilité et en raison du lien architextuel existant avec le récit réaliste socialiste, apparaît comme assez conventionnel à première lecture : la modalisation affective ou même appréciative y reste excessivement rare (on trouve quand même la référence au fait que le vieillard « ne parlait pas *beaucoup* »² ou à la « *grande* surprise [avec laquelle ce dernier] découvrit *une certaine* vérité »³ — c'est nous qui mettons en italique). La présence du narrateur est minime et la médieté du récit paraît presque se limiter à une fonctionnalité. On pourrait objecter, s'agissant de cette nouvelle, l'existence de marqueurs évaluatifs, comme dans le passage suivant où il est question du petit-fils cadet du vieil homme :

Alors qu'il entendait exceptionnellement bien les dirigeants, les instances supérieures, il était sourd comme un pot lorsqu'il s'agissait des instances inférieures, des cadres d'en bas.

Et le benjamin, le cadre inférieur ? Peut-être qu'il n'entendait pas ! Si, celui-là entendait. Malheureusement qu'il entendait !⁴

En fait, la voix du narrateur se superpose à celle du personnage et se confond avec elle dans une forme de discours indirect libre, de sorte qu'il n'est pas possible de distinguer l'une de l'autre. En tout cas, le narrateur est là, mais ne semble pas personnalisé. On ferait le même type de remarque au sujet de « La loterie ». Voici les premières lignes de la nouvelle :

¹ *Ibid.*, p. 271 : « Εκεί που συνήθως το βάρος τους ζωγραφίζει μόλις, ανεπαίσθητα, μιαν ανθρώπινη θλίψη. »

² *Ibid.*, p. 142 : « Δε μιλούσε πολύ. »

³ *Ibid.*, p. 143 : « Ανακάλυψε με μεγάλη έκπληξη κάποια αλήθεια. »

⁴ *Ibid.* : « Ενώ άκουγε εξαίρετα τους καθοδηγητές, τα ανώτερα όργανα, ήταν θεόκουφος στα κατώτερα έργα, στα πιο κάτω στελέχη. »

Κι ο μικρός, το κατώτατο στέλεχος; Έχει γούστο κι αυτός να μην άκουγε. Αυτός άκουγε. Δυστυχώς αυτός άκουγε. »

Il rendait responsable tout ce qui l'environnait, avant tout le fait qu'il n'était pas ce qu'il aurait voulu être : un homme libre qui n'aurait pas à se soucier de gagner quotidiennement sa vie (...) Et son anxiété grandissait sans cesse à mesure qu'il voyait qu'il était le seul à être agacé par ça, et de jour en jour il devenait quelqu'un d'aigri, qui insistait toujours pour disposer de son temps libre dans des activités associatives, pour organiser diverses manifestations dans des associations culturelles, des conférences, des représentations d'amateurs, etc.¹

On a l'impression d'entendre le personnage principal de la nouvelle au moins tout autant que le narrateur. L'énoncé contient la voix d'un narrateur non personnalisé et, simultanément, celle du personnage. Ici, la médieté narrative semble se réduire à une fonctionnalité privilégiant la voix des personnages au détriment de celle du narrateur.

Les échappées ponctuelles ou généralisées dans le regard ou les pensées des personnages ne sont pas sans lien, assurément, avec la présence d'une entité qui raconte et a une connaissance étendue, *omnisciente* : cette présence apparaît pourtant de plus en plus abstraite et désincarnée. Le phénomène correspond à un retrait du narrateur devenant de plus en plus « effacé », pour reprendre la terminologie Stanzel². La situation narrative est auctoriale avec perspective externe illimitée du narrateur³, mais ce dernier peut aussi s'effacer progressivement au point de laisser la place parfois, comme on le verra, à un réflecteur. En fait, et on le constate dès le premier recueil avec des nouvelles comme « Le Mutilé », « Un philhellène ignoré », « Formidable ! », « Dans la salle du vaste monde » ou « Les sourds », le récit à tendance réaliste correspond pour l'essentiel à une exploration de l'intériorité des personnages. Il n'est pourtant pas jusqu'au récit allégorique qui ne prenne cette voie. Dans « Trois roses rouges » par exemple, les pensées intimes des personnages sont restituées (il est dit du personnage principal de la nouvelle qu'il « songeait combien [la marchandise] était inadaptée, sans une goutte de rosée, combien elle était fausse comme symbole d'une continuité quelle qu'elle soit »⁴) ou le lecteur peut suivre le regard du personnage (« il vit

¹ *Ibid.*, p. 294 : «ΟΛΑ ΤΟΥ ΦΤΑΙΓΑΝΕ γύρω του, προπαντός το που δεν ήταν εκείνο που θα 'θελε να 'ταν: Ένας ελεύθερος άνθρωπος χωρίς τον καθημερινό βιοπορισμό (...) Κι η αγωνία του ολοένα μεγάλωνε όσο έβλεπε πως μόνον αυτόν κατείχε η τσαντίλα ετούτη, και μέρα τη μέρα γινόταν ένας δύστροπος άνθρωπος, επιμένοντας πάντα να διαθέτει τον ελεύθερο χρόνο του σε κοινωνικές ασχολίες, να διοργανώνει εκδηλώσεις διάφορες σε μορφωτικά σωματεία, διαλέξεις, ερασιτεχνικές παραστάσεις και τέτοια.»

² S. Patron, *op. cit.*, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 274 : «σκέφτηκε πόσο αταίριαστο ήταν αυτό το εμπόρευμα, χωρίς κόμπο δροσιάς, πόσο ψεύτικο ήταν σαν σύμβολο κάποιας συνέχειας.»

encore ces trois roses en plastique pencher un instant »¹)². Le psychisme des personnages est exploré et cela entraîne assurément la disparition du narrateur dans le récit à tendance réaliste, mais aussi dans le récit allégorique. Dans les deux cas, l'actorialisation du narrateur tend à s'évanouir alors même que le sarcasme grandit dans le texte. C'est donc un vrai processus qui caractérise les nouvelles à la troisième personne, en particulier les nouvelles à tendance réaliste : ce processus, c'est celui de l'évaporation de l'instance narrative. Deux procédés narratifs au moins paraissent jouer un rôle grandissant dans le texte hakkien : la focalisation et la transposition de la parole (sous la forme d'un psycho-récit ou d'un monologue narrativisé³).

1.2. Des récits pour lire dans la conscience des personnages : un processus de dilution de l'instance narrative

Si les passages en focalisation interne sont rares dans les premières nouvelles du premier recueil, ils se multiplient par la suite, même dans les récits allégoriques, on l'a dit, témoignant d'une pénétration dans la conscience du personnage⁴. Si c'est au détour du récit qu'on la

¹ *Ibid.* : «Κι είδε ακόμα αυτά τα τρία πλαστικά τριαντάφυλλα να γέρνουν για μια στιγμή.»

² L'utilisation du point de vue interne et du monologue narrativisé ou du psycho-récit dans les nouvelles allégoriques serait assurément à étudier de près, car elle est déroutante. Le jeu des rapports d'opposition, purement symbolique, qui régit ce type de récit, réduisant au minimum les caractéristiques des personnages, paraît peu compatible avec la lecture de l'intériorité de ces derniers. La nouvelle « Levée d'écrou », dans *Tirailleur assassin*, ne fonctionne d'ailleurs que sur ce type de rapports et ne laisse pas de place à la représentation de l'intériorité du personnage. S'agissant de « Trois roses rouges », dans *Le Bidet et autres histoires*, l'emploi du monologue narrativisé ou du psycho-récit peut encore se comprendre : elle correspond à une prise de conscience du personnage masculin, figé jusque-là, devant la présence de la vie. Dans « Postes & positions », les choses sont moins nettes sans doute : l'utilisation de ces formes de restitution de l'intériorité sont utilisées pour rendre compte du sentiment du personnage qui s'étonne de se retrouver dans un bureau du Parti (« Il ne se souvenait même pas comment il s'était retrouvé dans son bureau. Il avait dû ouvrir la porte. », *Ούτε θυμόταν πώς βρέθηκε μες στο γραφείο του. Πρέπει να 'χε ανοίξει την πόρτα, ibid.*, p. 289).

³ On peut adopter ici la terminologie de D. C. Cohn dans *La Transparence intérieure...* (*op. cit.*). Elle parle d'une part de « psycho-récit » (« discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage », p. 28-29), d'autre part de « monologue narrativisé » qu'elle définit de la manière suivante : « Il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration. » (p. 122). D. C. Cohn explique son choix terminologique en soulignant que l'expression « discours indirect libre » s'applique tant aux pensées muettes qu'aux paroles effectivement énoncées (p. 133). On parlera plutôt de « monologue » (pensées intérieures) et, parfois, de « discours » (oral), conformément à l'usage (voir O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 717-718). D. C. Cohn souligne, pour finir sur ce point, la proximité de ces deux modes de transcription du psychisme des personnages : « Le psycho-récit se transforme aisément en monologue narrativisé, ce dernier permettant, entre narrateur et personnage, l'association étroite que le psycho-récit ne fait qu'esquisser. » (D. C. Cohn, *La Transparence intérieure, op. cit.*, p. 126).

⁴ On peut consulter, sur ce point, C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 215-216.

trouve dans les premières nouvelles de *Tirailleur assassin*, il semble qu'ensuite le choix de cette approche réponde à un réel besoin stratégique. Ainsi, ce n'est qu'incidemment qu'on rencontre au départ, dans la section « À l'armée », un passage en focalisation interne au moment où les soldats, dans « Un *philhellène* ignoré », regardent une représentation de saint Georges s'animant sous leurs yeux. Plus porteur de sens encore : dans « Brisé », on voit à travers le regard de Stamatis, c'est-à-dire en champ restreint. Ces cas de *vision avec* deviennent plus fréquents ensuite et le choix de la focalisation interne, à certains moments du récit, se révèle narrativement déterminant : dans « L'anniversaire », le lecteur regarde, à travers les yeux de l'héroïne de la nouvelle, le mari qui arrive ivre à la maison ; dans « Les sourds », le vieillard « surpr[end] une conversation entre ses deux plus jeunes petits-fils »¹ et cette conversation est restituée par un segment de texte au discours direct. Le passage en focalisation interne est donc un fait notable qui intervient dès la première nouvelle de *Tirailleur assassin*.

Si cette tendance reste limitée dans plusieurs nouvelles, il n'est pas rare que le point de vue à partir d'une conscience prenne de plus en plus de place jusqu'à constituer la totalité de la nouvelle et jouer un rôle déterminant. Le cas de « Formidable ! » est éclairant. Dans cette nouvelle, les dernières pages décrivent l'errance hébétée, à la suite d'une rupture amoureuse, du personnage principal de la nouvelle, seul dans Athènes, puis son retour dans sa chambre :

Fourbu, c'est à minuit qu'il arriva dans sa misérable chambre. Sur la desserte, les partitions qui lui étaient familières et étaient restées vierges. Sans s'en rendre compte, il s'assit sur la seule et unique chaise et se mit à écrire : *le bruissement d'une fontaine et un ruisseau serpentant au milieu des coquelicots et de la camomille fut recouvert par le mugissement des voitures qui s'élançaient en vrombissant lors du passage au feu vert et chassaient la tendre image des coteaux verdoyants. Après apparurent ses lèvres qui s'arrondissaient et se transformèrent en feux rouges (...)*

Il s'apprêta à accentuer ses sourcils avec le frottement insistant de l'archet *et ce fut le pincement des notes les plus graves qui se fit entendre. A présent, un petit baglamas commença, avec des sanglots, à déplorer la séparation. Alors que la contrebasse rendait l'obscurité de la nuit, un bouzouki électrique, qui faisait des variations sur les notes les plus hautes, ouvrait une voie secrète, lune blême qui surgissait de la mer. (...)*

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 143 : «Ο γέρος τσάκωσε και μια συζήτηση των δυο μικρών εγγονών του.»

Le lendemain matin, en entrant, son ancien camarade le trouva dans un état d'extase en train de ramasser ses papiers. Il lui était venu là sur le front un énorme bouton, ses yeux étaient écarquillés, son index pointé et il vociférait en gesticulant.

— Elle me le paiera, la salope ! Tu me vois là écrire de la musique pour le *bouzouki* ! Cette monstruosité qui fait honte à la civilisation, je ne permettrai pas qu'on l'écoute.¹

La nouvelle donne lieu, à cet instant du récit, à un retour brutal à la réalité se traduisant par la description d'une chambre misérable, de la fatigue nerveuse du personnage et la présence d'un énoncé au discours direct. L'insertion, au cœur de ce segment, d'un passage en focalisation interne (mis par nous en italique dans la traduction française) expose le tout nouveau processus de création dans l'esprit du personnage. Le contraste entre cette vision fantasmée par le personnage et la réalité du monde est net et laisse entrevoir l'opposition entre l'idéalisme et le démenti que lui apporte le réel. La focalisation interne offre ainsi la possibilité de voir non seulement le monde à travers les yeux du personnage, mais aussi les images suscitées par son imaginaire. Elle donne donc accès aux mécanismes les plus intimes de son psychisme. Dans « *Non solam faciem* », le fait d'entrer dans la conscience du protagoniste permet de fusionner les strates temporelles, celle du présent de la scène et celle des souvenirs douloureux du passé. Dans cette nouvelle, dès l'ouverture, le lecteur est placé dans le regard du personnage principal de la nouvelle : la vision angoissante d'un visage déformé apparaît à la fois au lecteur et au personnage. En réalité, l'entrée dans la conscience de celui-ci permet d'entrevoir, en même temps que lui, non seulement les images du monde, mais aussi celles qui sont suscitées dans son univers intérieur. Images cauchemardesques,

¹ *Ibid.*, p. 98-99 : «Κατάκοπος, μεσάνυχτα έφτασε στη φτωχική του κάμαρα. Πάνω στο τραπέζακι τα γνωστά άγραφα πεντάγραμματα. Ασυναίσθητα κάθισε στη μοναδική καρέκλα κι άρχισε να γράφει: Το κελάρυσμα μιας πηγής κι ένα ρυάκι που φιδοσέρνονταν ανάμεσα σε παπαρούνες και χαμομηλάκια, σκεπάστηκε από το μουγκρητό των αυτοκινήτων που ορμούσαν μαρσάροντας τη στιγμή που ανοίγαν οι πράσινοι σηματοδότες, διώχνοντας την απαλή εικόνα των πράσινων λοφίσκων. Κι έπειτα φάνηκαν τα χείλη της να στρογγυλεύουν και μετατράπηκαν σε κόκκινους σηματοδότες (...)

Πήγε να τονίσει τα φρύδια της μ' εκείνες τις επίμονες καμπύλες δοξαριές κι ακούστηκαν πενιές στις κάτω νότες. Τώρα ένα μπαγλαμαδάκι άρχισε λυγμικά να κλαίει το χωρισμό. Ενώ το κοντραμπάσο έδινε της νύχτας το σκοτάδι, ένα μπουζούκι ηλεκτρικό κεντώντας στις απάνω νότες άνοιγε δρόμο μυστικό, ωχρό φεγγάρι που πρόβαλε απ' τη θάλασσα (...)

Το άλλο πρωί μπαίνοντας ο συμμαθητής του τον βρήκε σε έξαλλη κατάσταση να συμμαζεύει τα χαρτιά. Είχε πετάξει μια θεόρατη βουζούνα εκεί στο κούτελο, τα μάτια γκουρλωμένα, το δείχτη προτεταμένο κι εφώναζε χειρονομώντας.

— Θα μου το πληρώσει, η σκρόφα. Ακούς εκεί να γράφω μπουζουκομουσική! Αυτό το έκτρομα που ντροπιάζει τον πολιτισμό δε θα τ' αφήνω ν' ακουστεί.»

rêveries, ces représentations semblent passer telles quelles, sans intermédiaire, de la conscience du personnage à celle du lecteur.

La focalisation interne (« vision avec ») s'articule bien sûr avec les modes de restitution des différentes strates de la conscience, du discours silencieux, non verbalisé. C'est le cas dans « Les autres » où le lecteur entre longuement au cœur de la conscience de Moutafis et voit grandir le monstre fantasmé par ce dernier à l'intérieur de son propre corps :

Il ne put pas résister davantage. Il le sentait arriver des profondeurs, comme un courant d'air, et après comme une masse informe avec les mouvements d'une araignée. « Il arrive », pensa-t-il, et il se laissa plonger.¹

La focalisation interne (« il sentait », *ένιωσε*) recoupe ici l'utilisation du monologue rapporté (« “Il arrive”, pensa-t-il », « *Ερχεται* », *σκέφθηκε*) : dans un cas, on se trouve en présence de la vision du personnage (en l'occurrence, ici, c'est plutôt une sensation) ; dans l'autre, c'est une pensée intime superficielle du détenu qui est livrée sous la forme d'une pensée rapportée telle quelle. L'utilisation du monologue narrativisé permet plus souvent, à côté de la focalisation interne, d'explorer le psychisme profond des personnages. Cette technique superpose grammaticalement et stylistiquement la voix du narrateur et celle du personnage et, ce faisant, contribue à l'expression des pensées intimes des personnages. Dès « Le Mutilé », sa présence peut du reste être attestée, même de façon un peu anarchique puisqu'elle s'applique à des personnages secondaires. Le monologue narrativisé permet de formuler les intentions de la hiérarchie militaire (c'est nous qui mettons en italique) :

Le principal lieutenant-général de l'unité n'était pas de ceux qui mâchent leurs mots. *Il n'avait pas l'habitude de plier devant la première difficulté. C'était une question d'honneur que tous baissent la tête, que tous se soumettent à sa volonté.*²

Les propos, verbalisés, du gradé peuvent aisément être retranscrits au discours direct (« Je n'ai pas l'habitude... »). Associé au monologue narrativisé (que nous mettons en italique) qui, cette fois, formule des pensées non verbalisées, le psycho-récit donne la possibilité de connaître les préférences et les craintes du personnage principal :

¹ *Ibid.*, p. 84 : « Δεν μπόρεσε άλλο ν' αντισταθεί. Τον ένιωσε να έρχεται από βαθιά σαν αγέρας, έπειτα ένας άμορφος όγκος με κινήσεις αράχνης. “Ερχεται”, σκέφθηκε και βυθίστηκε. »

² *Ibid.*, p.19 : « Ο κύριος διοικητής δεν ήτανε από κείνα τ' ανθρωπάκια που μασάνε. Δεν ήτανε συνηθισμένος ν' αναδιπλώνεται στην πρώτη δυσκολία. Ήτανε ζήτημα τιμής να σκύβουν όλοι το κεφάλι, να υποταχθούν στη θέλησή του όλοι. »

Parce que le troufion préférait une mort soudaine et violente — définitive — sur l’herbe printanière à la mort quotidienne, à petits feux, sous les voûtes humides de Genti Koule. *Il avait goûté à l’odeur de mort de la prison, celle qui putréfiait les os pendant quelques années* et il avait juré, en rejetant son passé derrière lui, de ne plus y retourner, de ne plus franchir la porte de fer.¹

La transcription des paroles et des pensées des personnages principaux joue de plus en plus un rôle éminemment singulier : celui d’une mise à distance ironique entre la réalité et les illusions, les rêveries des personnages. Alors que le discours du narrateur donne une importance au réel et véhicule une axiologie valorisant ce dernier, celui des personnages ne peut être qu’en décalage, en dissonance. Comme tous les deux se confondent stylistiquement, l’écart ou les décalages entre eux suscitent l’ironie². Dans « Formidable ! » ou « Dans la salle du vaste monde », dans « Le cadavre » ou « Les sourds » (*Tirailleur assassin*), dans « La loterie » (*Le Bidet et autres histoires*), l’utilisation d’un monologue narrativisé et, à un moindre degré, du psycho-récit permet de pénétrer dans les pensées intimes des personnages³. Si l’on observe les choses de près, il convient de distinguer 1. les segments du texte donnant accès aux pensées intimes des personnages, développées sous la forme de monologues narrativisés ou de psycho-récits, 2. ceux qui privilégient non seulement le récit d’événements, les passages descriptifs, mais aussi les passages au discours direct ou les formes dialoguées. Voici quelques exemples dans chacun des recueils. Dans la nouvelle intitulée « La loterie », la façon d’utiliser le discours direct (en romain) est éclairante : il est le marqueur d’un ancrage dans la réalité là où le monologue narrativisé (que nous avons mis en italique) cantonne le personnage dans sa propre intériorité. L’un correspond à la réalité du monde, l’autre aux illusions du personnage :

¹ *Ibid.*, p. 22 : « Γιατί ο φαντάρος προτιμούσε τον ξαφνικό και βίαιο θάνατο — μια κι έξω — πάνω στ’ ανοιξιάτικο χορτάρι, παρά το μικρό θάνατο της κάθε μέρας, κάτω απ’ τις υγρές καμάρες του Γεντί Κουλέ. Είχε γευτεί της φυλακής τη θανατίλα, σαπίζοντας τα κόκαλά του μερικά χρονάκια κι είχε ορκιστεί, ρίχνοντας μαύρη πέτρα πίσω του, να μη ματαγυρίσει, να μη ματαδιαβεί, τη σιδερένια πόρτα. »

² Voir, au sujet de la fonction ironique du monologue narrativisé, D. C. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 140 et suiv.

³ D. C. Cohn précise que « le rapport entre les mots et la pensée reste implicite, ce qui permet au monologue narrativisé de maintenir les mouvements de conscience du personnage dans une semi-obscurité très caractéristique, à la limite même de la verbalisation, ce que ne saurait accomplir la citation directe. » (*ibid.*, p. 125).

De jour en jour il devenait quelqu'un d'aigri, qui insistait toujours *pour disposer de son temps libre dans des activités associatives, pour organiser diverses manifestations dans des associations culturelles, des conférences, des représentations d'amateurs, etc.*

« Et ton boulot ? » entendait-il dire confusément autour de lui. *Si encore c'était son patron qui disait ça, c'est qu'il ne pigerait pas du tout (qu'est-ce qu'il entendait ce lourdaud à tout ce qui ne rapportait pas ?), mais souvent, c'étaient des amis qui lui sortaient ça*¹.

Au milieu de ce passage, qui restitue d'une manière indirecte les questionnements du personnage sur sa propre vie, on trouve un discours direct qui est l'expression même de l'irruption de la réalité au milieu des rêveries du personnage. Dans « Le mouchoir, l'amour et le rhume », le dialogue entre les deux amants est émaillé de passages prenant la forme d'un monologue narrativisé (en italique) :

— Pourquoi tu n'es pas venu ? Je t'ai téléphoné et de réponse, je n'en ai pas eu. Ça fait une semaine entière que tu ne m'as pas vue et tu t'en fiches ?

— Je vais t'expliquer, répéta-t-il et, du coin de l'œil, il voyait tous les oiseaux s'en aller vers le sud. *Et ce maudit rhume qui interrompt le fil de ses pensées. Et voilà qu'il se rebouchait !*

— Cet été, tu me disais que si tu me perds un jour, tu mourras. A présent, tu es là devant moi, indifférent ! Tu ne réponds pas, tu ne discutes pas. Peut-être que tu ne m'aimes plus ?

Sa langue était paralysée. *Que lui dire ?*²

Ici encore, le texte mêle focalisation interne (« il voyait tous les oiseaux... »), monologue narrativisé et bouts de dialogue rapportés directement. Le personnage masculin est confronté à

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 294 : «*Μέρα τη μέρα γινόταν ένας δύστροπος άνθρωπος, επιμένοντας πάντα να διαθέτει τον ελεύθερο χρόνο του σε κοινωνικές ασχολίες, να διοργανώνει εκδηλώσεις διάφορες σε μορφωτικά σωματεία, διαλέξεις, ερασιτεχνικές παραστάσεις και τέτοια.*

«*Δεν κοιτάς τη δουλίτσα σου;*» άκουγε μια μουρμούρα διάχυτη γύρω του. Να του το 'λεγε τ' αφεντικό, δε θα χαμπάριζε διόλου. (Τι σκάμπαζε αυτό το όρθιο βόδι από υποθέσεις που δε δίνανε κέρδος;). Όμως συχνά το ξεστομίζανε φίλοι.»

² *Ibid.*, p. 103 : « — *Γιατί δεν ήρθες; Σου τηλεφώνησα κι απάντηση δεν πήρα. Μια ολόκληρη βδομάδα έχεις να με δεις κι ούτε σε νοιάζει.*

— *Θα σου εξηγήσω, επανέλαβε και με την άκρη του ματιού έβλεπε πάντα τα πούλια να φεύγουν για το νότο. Κι εκείνο το καταραμένο το συνάχι να του εμποδίζει τον ειρμό της σκέψης του. Να το που πάλι τον εμπούκωνε.*

— *Το καλοκαίρι μού 'λεγες πως αν ποτέ με χάσεις θα πεθάνεις. Τώρα μού στέκεσαι αδιάφορος. Δεν απαντάς, δε συζητάς. Μήπως δε μ' αγαπάς;*

Ήταν η γλώσσα του δεμένη. Τι να της πει;»

la réalité de l'histoire sentimentale et à ses plus secrètes préoccupations. On pourrait multiplier les exemples de ce type : dans « Le cadavre », cette opposition entre récit d'événements et passages au discours direct d'une part, monologue narrativisé de l'autre, prend véritablement sens. Comme cela a été expliqué plus haut, le premier volet de la nouvelle, dominé par le monologue narrativisé, correspond à l'exposé des rêveries du personnage ; le second est nettement plus narratif et met en évidence le retour à la réalité (l'incendie de l'immeuble).

Ce développement de la focalisation interne et du discours silencieux des personnages est parfois important et joue un rôle, on l'a dit, déterminant dans la stratégie de la nouvelle. Cette dernière, à situation auctoriale par bien des aspects, peut aussi devenir figurale lorsqu'elle se présente dans son intégralité comme la simple retranscription du processus interne à la conscience du personnage. Dans le cas le plus extrême en effet, la nouvelle devient un mélange de monologue narrativisé (discours indirect libre), de psycho-récit en focalisation interne, sans aucune intervention de l'instance narrative. C'est le cas de la nouvelle intitulée « Le congrès ». En voici les premières lignes :

La conférence continuait.

Il était difficile de préciser l'heure du début, si elle avait commencé dix minutes avant, si cela faisait dix jours ou dix ans. Il doutait encore qu'il y ait eu un quelconque début, un point de départ précis, puisqu'il sentait toujours plus qu'il n'existait pas de fin.

La conférence continuait, fleuve sans estuaire ni source. Lui-même se sentait bien différent de la goutte d'eau qui part de l'origine pour arriver au but final. Il avait la sensation tenace de se trouver en dehors du courant, au bord du lit, toujours au même point et de regarder couler l'eau sans discontinuer.

Il avait la sensation de prendre part à la conférence uniquement parce que le processus se poursuivait avec son alternance de conférenciers, le rituel des gestes, leur manière d'ouvrir la bouche et d'articuler les mots. Les visages, les mains, les lèvres et les paroles : tout lui était familier, si familier, surtout les paroles, accordées sur un ton criard insupportable.¹

¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 146 : «*Η ΣΥΣΚΕΨΗ συνεχίζονταν...*

Ήτανε δύσκολο να καθορίσει το χρόνο της έναρξης, αν είχε αρχίσει εδώ και δέκα λεπτά, πριν δέκα μέρες ή πριν δέκα χρόνια. Ακόμα αμφέβαλε αν υπήρξε κάποια αρχή, ένα συγκεκριμένο σημείο εκκίνησης, αφού ολοένα και περισσότερο ένιωθε πως δεν υπήρχε ένα τέλος.

Le discours du narrateur s'efface ou, au moins, fusionne avec celui du personnage qui devient *réflecteur*. On ne sait pas au juste qui formule les métaphores du premier paragraphe : est-ce le personnage ou est-ce le narrateur qui s'est complètement effacé ? Par ailleurs, la focalisation interne entraîne le lecteur dans le champ de vision du protagoniste (« Les visages, les mains, les lèvres et les paroles : tout lui était familier, si familier, surtout les paroles, accordées sur un ton criard insupportable »), non de celui qui raconte l'histoire. Ce glissement du narrateur dans la conscience d'un personnage peut même être total, comme c'est le cas dans la nouvelle « Le téléphone » : le narrateur devient ici absent ou, plus exactement, sa voix se confond avec celle de son personnage selon un effet de consonance.

Voilà donc la tendance très nette du récit à tendance réaliste à la troisième personne chez Marios Hakkas : le narrateur s'y efface jusqu'à ne devenir quasiment qu'une fonction.

1.3. L'étrange position de l'instance narrative dans les récits-témoignages et les récits-scientifiques

On l'aura compris pourtant, tout cela correspond à un processus très général. Il existe en fait un certain nombre de nouvelles qui posent problème et indiquent que le récit hakkien est avant tout en crise : les nouvelles-témoignages et les nouvelles-scientifiques, en particulier, présentent une vraie contradiction, très révélatrice d'un changement de perspective par rapport au réel.

1.3.1. Des narrateurs-témoins et des narrateurs-scientifiques évanescents

Dans un nombre non négligeable de récits à tendance réaliste, la situation, telle qu'elle est rapportée, laisserait supposer la présence d'un narrateur-témoin ou d'un narrateur-scientifique. Ceux-ci, sans nécessairement prendre part à l'action racontée, feraient des intrusions assez nombreuses tout en gardant un point de vue restreint sur les événements et en sachant ce que les autorise à connaître leur statut de témoin ou de scientifique (c'est un cas de

Η σύσκεψη συνεχίζονταν, ένα ποτάμι χωρίς εκβολές και πηγές. Ο ίδιος δεν ένιωθε σα σταγόνα που ξεκίνησε από την αρχή για να φτάσει στο τέρμα. Είχε την επίμονη αίσθηση ότι βρίσκεται έξω απ' το ρεύμα, στη άκρη της κοίτης, στο ίδιο πάντα σημείο και βλέπει διαρκώς να κυλάει.

Είχε συναίσθηση ότι παίρνει μέρος στη σύσκεψη μόνο από τη συνέχιση της διαδικασίας με τους εναλλασσόμενους ομιλητές, τις καθιερωμένες χειρονομίες, τον τρόπο που ανοίγαν το στόμα και άρθρωναν τις λέξεις. Πρόσωπα, χέρια, χείλη και λόγια όλα γνωστά, τόσο γνωστά, κυρίως τα λόγια, κουρντισμένα σ' ένα κραυγαλέο ανυπόφορο τόνο.»

« perspective interne-limitée », si l'on suit la terminologie de Stanzel¹). Ils acquerraient alors une relative épaisseur, car leur présence serait nettement marquée dans le texte : ce qui dominerait alors, ce seraient les fonctions de régie ou de communication². Plusieurs nouvelles des sections « À l'armée » et « En prison » correspondent à ce type de récit-témoignage, décrivant la vie dans les casernes ou en prison. Dès lors, la présence d'un témoin est logique. De fait, quelques indices laissent entendre que c'est un narrateur-témoin qui raconte l'anecdote. Encore le savoir du narrateur est-il souvent de seconde main. C'est le cas au début du « Mutilé », où il est question d'une « légende » (*θρύλος*), ou à la fin d'« Éveil racial », lorsque le narrateur reconnaît son ignorance de ce qui s'est passé dans la caserne après la prise de conscience par Vendredi de sa singularité, lors d'une séance au cinéma : « Ce qui se passa dans la caserne, l'histoire ne le dit pas » (*το τι έγινε μέσα στην καζάρμα, δε λέγεται*), déclare-t-il. Celui qui parle peut donc se comporter comme un témoin indirect de la scène affectant, à certains moments, la neutralité. Parfois aussi, il peut être direct et se montrer plus disert. C'est le cas dans « Boubouka » où le narrateur-témoin s'associe au regard et à la voix des autres détenus pour s'étonner, dans les premières lignes de la nouvelle, du comportement de Potis attendant dans la cour de la prison. Il s'exclame en effet : « C'était inconcevable ! Ne pas vouloir entrer dans la chambrée ! » (*Ηταν αδιανόητο! Να μη θέλει να μπει μέσα στο θάλαμο*)³. Il affecte logiquement un point de vue restreint sur les événements (avec en particulier la description de la vie carcérale, de la vie en caserne) et se contente de raconter les événements, mais ne s'engage pas personnellement, en tant que narrateur personnalisé, dans le récit.

À côté de ce cas de figure du narrateur-témoin, on trouve une *fonction idéologique* chez le narrateur-scientifique. Et il faut prendre ce terme au sens propre, non dans l'acception plus large que lui donne Genette. En relèvent les nouvelles dans lesquelles s'exprime un narrateur, qui n'est toujours pas identifiable, mais fait bien entendre sa *voix* jusqu'à tenir un discours idéologique — il donne alors au contenu propositionnel de son propos une force persuasive telle que celle dont il était question plus haut lorsqu'il était fait référence à la nouvelle intitulée « Le petit poisson dans le bocal ». On l'a dit, le narrateur est très présent dans cette nouvelle à travers une série de jugements formulés sur le genre humain et ses

¹ S. Patron, *op. cit.*, p. 82.

² G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 261-262.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 54.

contemporains. Il en va de même, et de manière plus frappante encore, de ce qu'il faudrait appeler le narrateur marxiste, affectant comme le précédent une démarche scientifique. On le trouve singulièrement dans la nouvelle « Le mouchoir, l'amour et le rhume » où il défend, à l'ouverture et à la fin de la nouvelle, ce qu'il appelle une « dialectique des sentiments » (*διαλεκτική των αισθημάτων*). Par un procédé de distanciation brechtien, le narrateur raconte une « histoire » (*ιστορία*) venant illustrer sa théorie¹.

Or, s'il existe une forme de *présence* du narrateur-témoin et du narrateur-scientifique, s'ils affectent même une forme de restriction de point de vue inhérente à leur statut, il est tout à fait étonnant que cette personnalisation du narrateur ne s'accompagne pas de l'utilisation de la première personne. Celle-ci n'apparaît que fort occasionnellement. Dans « Le petit poisson dans le bocal », hormis la formule « notre homme » (*ο δικός μας*) qui est porteuse d'ironie, on ne trouve pas de marques de la première personne ni d'individualisation du narrateur. Le témoin et le scientifique se manifestent de façon si ponctuelle et si peu personnalisée qu'ils en perdent leur individualité. Ce phénomène n'est pas le seul : l'examen des focalisations présente plusieurs incohérences.

1.3.2. La crise du récit-témoignage et du récit scientifique

Plusieurs critiques grecs se sont étonnés de ce que l'on trouve, dans les nouvelles de Marios Hakkas, des atteintes à la cohérence de ces points de vue narratifs². De fait, le choix d'un narrateur-témoin ou d'un narrateur-scientifique, personnalisés, faisant *a priori* partie du même monde que celui des personnages, paraît incompatible avec l'utilisation d'une perspective externe-illimitée, donnant accès aux mécanismes psychiques des personnages. En toute logique, le regard devrait se poser sur les êtres et les choses sans prétendre à l'omniscience, notamment la connaissance des pensées intimes.

Voici quelques passages pour lesquels il peut être fait grief à Marios Hakkas de cette incohérence. Si, par exemple, le début du « Mutilé » commence avec un point de vue restreint, celui d'un témoin se cantonnant en gros à ce qu'on a pu dire de la mule à travers la « légende » ou bien aux manifestations du conflit entre l'animal et la hiérarchie militaire, c'est finalement un narrateur au statut difficilement cernable qui prend en charge la narration. En effet, le témoin paraît en savoir beaucoup plus que ce qu'il est en mesure de connaître ou voir.

¹ Voir ce qu'écrit à ce sujet T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 19.

² P. Zannas, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 115.

De fait, alors même que l'animal est chevauché par le muletier dans une épreuve à deux qui doit les mener l'un comme l'autre à la mort, celui qui livre son récit parvient à savoir et à rapporter longuement et *in extenso*, sous la forme d'un discours direct, ce que l'homme dit à sa monture. Au moment même où le soldat et le mulet se livrent à un dialogue intime et décisif, le narrateur est en mesure d'en rendre compte textuellement et intégralement. De même, dans « Brisé », le narrateur donne l'impression, comme dans l'exemple précédent, de témoigner de ce qu'il a vu en prison. Il décrit *de l'extérieur* la vie carcérale, l'attente des élections, en s'intéressant plus particulièrement à un personnage, Stamatis. Son savoir et son point de vue sont donc par définition limités. Pourtant, à un moment donné du texte, un passage en focalisation zéro trahit une position ambiguë du narrateur :

L'adjudant, sans interrompre sa marche, émit un grognement, comme un brutal coup de tonnerre, dont Stamatis n'avait pas du tout eu le temps de distinguer l'éclat.

— Caramanlis : ce nom le frappa directement au cœur.

Ils virent Stamatis lâcher prise, sur le point de s'effondrer sur son lit.¹

Alors qu'on paraissait avoir affaire à un narrateur-témoin (pourquoi pas un prisonnier témoin de la scène ?) qui se contenterait de faire une chronique de la vie en prison et dont on n'attendrait que la description de la surface des choses, on se trouve ici en focalisation zéro (on connaît la pensée de Stamatis) et en focalisation interne puisqu'on suit le regard des autres prisonniers. En fait, quelques lignes plus haut dans la nouvelle, les passages en focalisation interne (Stamatis « vit le seul et unique pin de la cour agiter joyeusement sa cime », *είδε το μοναδικό πεύκο του προαύλιου να κουνάει την κορφή του χαρούμενα*²) pouvaient déjà laisser supposer un savoir du narrateur supérieur à celui d'un simple témoin. Le choix, en début de nouvelle, de la focalisation externe entre en contradiction avec les segments en focalisation zéro ou en focalisation interne. De la même façon, les récits mettant en scène un narrateur-scientifique présentent au départ les exigences d'une démarche se contentant d'observations, mais finissent, dans les nouvelles scientifiques, par explorer le psychisme des personnages

¹ M. Hakkas, op. cit., p. 77 : «Ο υπαρχιφύλακας χωρίς να κόψει το βήμα του έβγαλε ένα βρυχηθμό, σαν ξαφνικός κεραυνός, που ο Σταμάτης δεν είχε προλάβει καθόλου να ξεχωρίσει τη λάμψη.

— Καραμανλής, τον χτύπησε κατευθείαν στο στήθος.

Είδαν το Σταμάτη να χαλαρώσουν τα χέρια του, έτοιμος να σωριαστεί πάνω στο ράντζο.»

² *Ibid.*, p. 76.

(« Le petit poisson dans le bocal ») ou, au moins, par y faire référence (« Le mouchoir, l'amour et le rhume »). Certes, Genette souligne que « le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit »¹ ; pourtant, il existe ici une forme d'incompatibilité. Il n'est logiquement pas possible de passer précisément du choix d'un narrateur-témoin ou scientifique à celui d'un narrateur omniscient. Il y a quelque chose qui heurte pour tout dire le bon sens du lecteur. On doit donc admettre la nature ambiguë de la narration. Voici en réalité deux hypothèses.

La première est celle de la *feintise* et du « comme si » : le récit ne donne que l'illusion d'être un témoignage. Si l'on veut surmonter l'incohérence relevée par les critiques, il convient de considérer que le narrateur en situation narrative auctoriale, désincarné et omniprésent/-scient, doit logiquement pouvoir accéder à la pensée intime des personnages ou entrer dans leur regard. Dès lors, la focalisation externe n'est qu'une feinte. Cette première hypothèse est peu satisfaisante, à vrai dire, puisqu'elle met en relation deux attitudes contradictoires, s'articulant mal sous le terme de feintise : dans une sorte de *schizophrénie*, le narrateur devrait à la fois être une simple fonctionnalité extérieure au monde des personnages et un individu donné servant de témoin. L'autre hypothèse est donc préférable.

Il s'agit de celle de la *transition*, qui paraît la plus recevable dans la mesure où elle permet d'expliquer l'évolution de l'écriture hakkienne et de se débarrasser de certains aspects gênants de l'hypothèse précédente. Pour avancer cela, on peut s'appuyer sur l'état de la littérature à l'époque de Marios Hakkas. Cela a été dit plus haut : la littérature d'après-guerre marque un retour au réalisme, notamment à travers les questions sociales. La littérature réaliste et testimoniale joue par ailleurs un grand rôle dans la littérature de gauche après la guerre puisque, on l'a vu, le parti communiste lui-même appelle à écrire des témoignages, en particulier sur les expériences carcérales. Or, dès après les années quarante, des projets littéraires, reprenant les acquis de la génération des années trente, ne sont pas pour autant abandonnés : l'exploration des âmes, le choix d'une temporalité plus subjective sont privilégiés. *A fortiori* les écrivains de la deuxième génération restent-ils attachés, selon Eri Stavropoulou, à une écriture réaliste tout « en enrichissant celle-ci avec des symboles et des éléments surréalistes ou poétiques »². On peut dès lors conclure à un travail de sape du

¹ G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 208.

² E. Stavropoulou, *Propositions...*, op. cit., p. 20.

réalisme¹ et retrouver un Marios Hakkas comme écrivain de la limite. Limite entre une écriture testimoniale, réaliste, tout imprégnée de l'expérience carcérale ou militaire, et une écriture explorant l'intériorité ; limite entre temps objectif et temps vécu, entre récit auctorial et récit figural.

On peut faire le point désormais sur cette crise du récit-témoignage et du récit scientifique : les toutes premières nouvelles de *Tirailleur assassin* se présentent comme des pastiches de témoignages de première ou de seconde main. Sans doute peut-on voir là les derniers feux d'une littérature testimoniale en vogue après la guerre. Cette littérature, et cette objection est évidemment tout à fait fondée, se caractérise par la présence d'une première personne. Dans ce type de récit sérieux, marqué par la factualité bien plus que la fictionnalité, le *je* peut à la fois prendre en charge la narration et se représenter dans l'anecdote racontée, au même titre que les compagnons de captivité ou de caserne². Pourtant, dans les nouvelles-témoignages de *Tirailleur assassin*, on trouve des témoignages de forme hybride, qui combinent des exigences contradictoires : le défi impossible à relever est celui d'associer le caractère testimonial, à point de vue limité et personnalisé, et l'exploration de la vie intérieure des personnages. C'est à une véritable crise du narrateur qu'on assiste. Crise d'identité et de positionnement : le narrateur est-il témoin, observateur scientifique ? Quelles sont les limites de son savoir ? Ce qui transparaît dès les premières nouvelles-récits et ne va aller qu'en s'amplifiant, c'est la volonté de mettre à nu les illusions et rêveries des personnages. Par une utilisation stratégique de la focalisation interne et du discours transposé, le narrateur finit par confronter les personnages à leurs propres chimères.

Plus généralement, en guise de conclusion à cette rapide analyse qui a porté sur le mode et l'instance narratifs, on peut retenir ceci : le narrateur, qui se manifeste parfois par des indices relativement clairs, mais disparates voit son statut et sa place se modifier. Il se fait à certaines occasions simple relais des mouvements de la pensée des personnages. Encore que

¹ *Ibid.*

² On en tient pour preuve cet extrait d'un témoignage pris presque au hasard (témoignage de Pantelis Liotsos sur le site Internet <http://www.pekam.org.gr/istoria/martyries/stratitikes-fylakes-athinon.html> (site consulté le 14 septembre 2016) : « À la fin de septembre 1948, ils m'ont envoyé à la SFA (=prison militaire d'Athènes) en m'accusant d'homicide. Le commandant était alors Thomas Soulis qui me livra au tortionnaire en chef Kothras, qui me mit à l'isolement en m'obligeant à rester debout continuellement » (« Στο τέλος Σεπτεμβρίου του 1948 με πήγαν στη ΣΦΑ κατηγορούμενο για ανθρωποκτονία. Διοικητής ήταν ο Θωμάς Σούλης ο οποίος με παρέδωσε στον αρχιβασανιστή Κοθρά, ο οποίος με έβαλε στην απομόνωση και με κρατούσε όρθιο συνεχώς. »).

la nécessité d'évoquer sa présence soit parfois discutable (doit-on parler de narrateur effacé ou de fonction narrative ?), il devient à peu près une voix désincarnée qui se dissout dans la conscience des personnages. Sa présence se fait parfois infime. Le narrateur paraît perdre cette puissance de régie, exhibée en particulier dans les premières nouvelles. Encore convient-il d'être très prudent et de ne pas trop généraliser. Si l'on peut parler d'hésitation et d'oscillation, c'est parce qu'il faut se garder de toute systématité lorsqu'on parle des nouvelles de Marios Hakkas. Il existe, dans certains récits, une forme d'hésitation qui a troublé les commentateurs. Il n'en reste pas moins que la tendance à mettre en place un narrateur dissimulé ou peu personnalisé d'une part, l'existence d'un récit à situation narrative figurale d'autre part, mettant en place des personnages réflecteurs (c'est le cas par exemple dans la nouvelle intitulée « Le cinéma ou l'art du mouvement », à « Formidable ! »), commencent très tôt. En somme, la voix du narrateur, de plus en plus, devient discrète ou s'efface, au profit notamment de la voix de personnages dont la conscience est ainsi explorée.

Or, les personnages suivent à peu près le même processus d'abstraction que le narrateur.

2. Un processus d'abstraction des personnages

Le personnage est une entité complexe qui, bien loin de se réduire à une simple organisation sémiotique, engage le lecteur dans une construction se fondant sur l'encyclopédie personnelle de celui-ci et sur ses affects¹. Celui qui a le livre entre les mains construit le héros en partant des matériaux que l'écrivain veut bien lui donner. Or, la qualité et la quantité d'informations laissées par le texte peuvent être très variables et sont déterminantes, naturellement, dans la représentation que le lecteur se fait du personnage. Deux traits essentiels dans la construction de ce dernier sont à retenir : sa présence et son ancrage dans la nouvelle d'une part, l'onomastique d'autre part, qui possède un fort pouvoir d'individualisation.

2.1. Vers une décorporéification des personnages

Un peu à la manière de ce qui se passait pour le narrateur, le personnage est soumis à un processus d'abstraction même si ce n'est pas toujours le cas.

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p. 27-39.

2.1.1. Une présence et un ancrage relatifs et sélectifs

En effet, la nouvelle-récit hakkienne peut, rarement, il est vrai, présenter de larges séquences faisant dialoguer des éléments descriptifs. Dans « Le Mutilé », dont la diégèse s'enracine dans la réalité militaire, les choses sont particulièrement édifiantes. C'est par le biais d'une véritable séquence descriptive que l'étiquette du personnage éponyme de la nouvelle se construit sous les yeux du lecteur. Ce long passage, constitué d'une présentation du mulet dans les deux premières pages de la nouvelle, offre un portrait moral et physique de l'animal, constitué de plusieurs segments faisant alterner prosopographie (« un splendide mulet nord-américain. Des muscles bien fermes au niveau des flancs et du ventre, des miches de campagne bien pétries là, au niveau du poitrail, une croupe large (...) une queue mutilée »¹, « rien à voir avec les pattes gracieuses de la jument »², etc.) et éthopée (« une bourrique infréquentable », « un criminel sournois », « son lourd passé »³, etc.). Les segments narratifs restent rares (« en dehors des punitions qu'on lui infligeait pour son lourd passé, une diète de plusieurs jours, le transport de sacs de sable à travers les terrains de labour boueux jusqu'au sommet abrupt de la montagne d'en face »⁴). Le portrait physique vient largement confirmer le portrait moral de l'animal — conformément au phénomène de la redondance étudié plus haut — et donne dans le même temps, à ce dernier, une vraie présence corporelle. Ce qu'on peut noter, du reste, c'est le phénomène de répétition des mêmes sèmes à travers le croisement de ces différents segments. Le portrait physique fonctionne avec le portrait moral pour donner une même représentation de l'animal. Il existe une volonté très nette de rendre éminemment *lisible* ce portrait du mulet. Il est en effet difficile d'échapper à, par exemple, une insistance sur le manque qui caractérise essentiellement l'animal : que ce soit à travers des notations physiques faisant référence à la mutilation (« la mutilation de sa queue »), des notations morales évoquant le manque éthique (« bourrique infréquentable », « un criminel sournois »), des notations narratives relatives à la marginalisation (« aucun muletier n'en avait envie »⁵),

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 17 : « ένας μεγαλοπρεπής βορειοαμερικανός ημίονος. Σφιχτοδεμένοι στα πλευρά και στην κοιλιά οι μύες, ζυμωτά χωριάτικα καρβέλια εκεί στο στήθος, φαρδιά καπούλια (...) μια κολοβωμένη ουρά. »

² *Ibid.*, p. 18 : « άλλο τα λεπτά ποδάρια της φοράδας. »

³ *Ibid.*, p. 17-18 : « ένα κακόφημο μουλάρι (...) εγκληματία ύπουλο (...) βεβαρυμένο παρελθόν του. »

⁴ *Ibid.*, p. 18 : « έξω από τις άλλες τιμωρίες που τού βάλανε, για το βεβαρυμένο παρελθόν του, πολλήμερη νηστεία, κουβάλημα αμμόσακων μέσα από λασπωμένα οργώματα ως την απότομη κορφή του αντικρινού βουνού. »

⁵ *Ibid.*, p. 17 : « κανένας ημιονηγός δεν τη λιγουργούσαν για καβάλα. »

on trouve une insistance très forte du passage dessinant très lisiblement et clairement les contours du héros-personnage de la nouvelle qui s'ouvre. La présence quasi charnelle de l'animal et sa caractérisation morale peuvent passer par la présence de longues séances descriptives dans lesquelles on trouve des phénomènes de redondance et de recoupement entre les éléments relevant de la prosopographie et ceux relevant de l'éthopée.

Le cas de cette nouvelle ouvrant *Tirailleur assassin* reste pourtant excessivement rare. Il est quand même à souligner que les protagonistes des premiers récits de Marios Hakkas (dans la majorité des nouvelles-récits de type réaliste) sont proches de ceux qu'on peut trouver dans nombre de nouvelles de l'époque. Bien ancrés dans une époque donnée, ils font l'expérience de la dureté du monde carcéral, de la caserne ou même de la vie moderne. Dotés d'un état civil (d'un prénom ou d'un surnom, d'une origine sociale, comme c'est le cas pour le héros de « Formidable ! », d'un historique, comme on le voit avec le personnage de Pinelopi dans « Les disparus »), ils relèvent alors d'un processus de détermination assez codifié. Celui-ci obéit sans aucun doute à des contraintes génériques, voire intertextuelles, mais il y a un nombre non négligeable de caractéristiques de ces personnages qui sont liées à l'efficacité du discours narratorial. Du fait de ce que Vincent Jouve nomme l'« incomplétude » du texte (on ne peut pas tout dire des personnages), le personnage n'existe en général que par ce que le narrateur a bien voulu en dire, à travers son insertion dans une structure actantielle, mais aussi par un certain nombre d'unités signifiantes délibérément choisies¹. Il peut dès lors être (sur)déterminé par le narrateur qui l'intègre dans l'univers signifiant de son discours. « Le personnage, explique Jouve, se présente comme une image mentale saturée de signification »². De fait, dans les récits de Marios Hakkas, à bien des égards, le narrateur a tout pouvoir pour livrer l'information sur ses personnages. Dans les premières lignes de la nouvelle intitulée « Les autres », Moutafis est aisément situable dans un schéma actantiel limpide : Sujet, il est opposé très rapidement à l'administration pénitentiaire (« La main du gardien, en effectuant une fouille approfondie, avait mis au jour un paquetage bien garni pour un condamné »³) et se voit (en apparence du moins) entouré d'amis (« À ceux

¹ Fotis Jannidis parle d'un « manque », de « trous » dans l'information délivrée par le texte au lecteur (s. v. « Character », dans Peter Hühn *et al.* (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2009, p. 17).

² V. Jouve, *op. cit.*, p. 64.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 80 : « Το χέρι του φύλακα κάνοντας βαθιές ανασκαφές είχε φέρει στο φως ένα πλούσιο νοικοκυριό για κατάδικο. »

qui se trouvaient autour de lui, il commença à distribuer des cigarettes. Il finit le premier paquet et en sortit un deuxième : “Vas-y, mon ami” »¹). Il n’est guère difficile de montrer, à travers ces quelques mots, de quel côté le narrateur cherche à orienter l’image que le lecteur se fera de son personnage : la dimension à la fois étrange et originale de Moutafis. Les traits descriptifs sont ainsi sélectionnés en fonction d’un projet narratif, voire de contraintes et d’attentes liées à un genre.

Parfois, on trouve de façon plus limitée ce type de notations descriptives redondantes. Ainsi, pour citer quelques exemples parmi d’autres, on a de façon répétitive, dans « Le cinéma ou l’art du mouvement », des renseignements du même type, renvoyant tous au trait sémique /jeunesse/. Le physique est furtivement évoqué dans un passage où le héros se souvient s’être regardé dans un miroir avant d’être arrêté. Il voit « ses yeux [qui] sont constamment en mouvement et une mèche rebelle [qui] lui tombe sur le front » (*μάτια όλο κίνηση κι ένα άταχτο κοκοράκι να πέφτει στο μέτωπο*)². Et ces quelques détails évoquant la jeunesse ne font que reprendre ce qui a été dit du personnage au début de la phrase sur son âge : « Il n’avait pas plus de vingt ans » (*δεν ήταν πάνω από είκοσι χρόνω*)³. On pourrait multiplier les exemples de ce type et montrer que le texte, comme on l’a dit plus haut, gagne en lisibilité, mais, contrepartie inévitable, entraîne une forme de tyrannie du narrateur dans la mesure où celui-ci détermine ses personnages par le physique et l’état civil.

En réalité, le plus souvent, la mise en place des personnages répond à une exigence fonctionnelle particulière. Parmi les récits concernés, on trouve les nouvelles fantastiques mettant en scène des doubles. Il s’agit de « La loterie » et de « *Non solam faciem* », dont il a déjà été question. Pour ce qui est de « La loterie », si le personnage principal de la nouvelle est fort peu décrit physiquement dans la première moitié de la nouvelle, il en va tout différemment de son double évoqué plus haut. Alors que dans la première moitié, celle qui correspond à la présentation du personnage principal, on ne trouve (quasiment) aucun détail physique (parmi ceux-ci : « ses quarante ans », *τα σαράντα του* ; « il sourit avec

¹ *Ibid.* : « Σε κείνους που τον τριγύρισαν άρχισε να μοιράζει τσιγάρα. Τέλειωσε το πρώτο πακέτο κι έβγαλε άλλο: “Πάρε, φίλε” ».

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*

condescendance », χαμογέλασε με συγκατάβαση¹), dans la seconde moitié, les traits descriptifs du double s'accumulent. Ils ont pour fonction de constituer le portrait d'un nouveau personnage (le jeune homme) et, en même temps, en négatif, de celui qu'a été le héros lorsqu'il était plus jeune. Le plus étonnant est que, là où le héros n'avait pas de présence physique, son double prend de l'épaisseur avant de s'évanouir, dit le texte, sous la forme d'une simple « silhouette » (σιλουέτα), telle une image fugace et irréelle. Le quadragénaire installé dans la vie, simple conscience pétrie de certitudes et d'aspirations, devient plus irréel que son double qui, pourtant, s'avère être une sorte de fantôme ! Dans « *Non solam faciem* », la longue description du nez du passager assis près du protagoniste a pour fonction de créer un sentiment d'étrangeté :

Les traits de son visage ne lui disaient rien, tout ce qu'il y avait de plus commun d'ailleurs, si ce n'était le nez qui, alors qu'il était régulier, se terminait soudain par un petit anneau surnaturel accroché entre les deux narines. Et même ce nez, si caractéristique dans la façon qu'il avait de se terminer, lui était inconnu.²

Cet extrait place le double dans un univers inquiétant, relevant à la fois de celui de son voisin (et du lecteur) et d'un espace mystérieux, « surnaturel » (υπερφυσικό), qui ne manque pas de susciter une angoissante interrogation. Cet homme rencontré dans un bus, si proche et si loin à la fois du personnage principal, s'avèrera par la suite être un ancien adversaire de celui-ci : pour l'instant il n'est qu'une figure étrange qui renvoie son voisin de bus à une profonde interrogation sur lui puisqu'il est « bien plus qu'une connaissance de circonstance » (πολύ περισσότερο από μια περιστασιακή γνωριμία)³.

Les personnages hakkiens se réduisent donc d'emblée — hormis, peut-être, l'exception de la nouvelle « Le Mutilé » — à quelques traits jouant un double rôle : ils relèvent d'un projet narratif précis ou d'une référence à un genre donné. C'est que, en réalité, on assiste à une abstraction de plus en plus grande des personnages.

¹ *Ibid.*, p. 295.

² *Ibid.*, p. 301 : « Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του δεν τού έλεγαν τίποτα, όλα κοινότατα άλλωστε, πλην της μύτης, που ενώ στρωτά κατηφόριζε, ξαφνικά απέληγε σ' ένα υπερφυσικό κρικάκι κρεμάμενο ανάμεσα στα δυο του ρουθούνια. Ακόμα λοιπόν κι αυτή η τόσο χαρακτηριστική στην κατάληξη μύτη τού ήτανε άγνωστη. »

³ *Ibid.*, p. 302.

2.1.2. Des personnages décorporéifiés

Ce qui importe le plus dans la description des personnages et qui parcourt l'ensemble des nouvelles-récits, et on le constate à partir de l'exemple emblématique du « Retour de l'homme invisible » — nouvelle dans laquelle le personnage principal, invisible, essaie d'exister en dépit de cette invisibilité —, c'est la présence, disséminés dans la nouvelle, de traits se rapportant à des postures, à l'évocation de gestes plus qu'à des éléments descriptifs physiques. En fait, la plupart du temps les personnages sont comme *décorporéifiés*. Plus justement, l'inscription du corps dans la narration se réduit à des gestes. Plus que n'importe quel autre élément de l'étiquette du personnage (corps, état civil), ce sont ces derniers ou les attitudes qui permettent d'imaginer les héros dans les nouvelles-récits de *Tirailleur assassin*. Voici quelques exemples. Il n'est pas jusqu'aux premières nouvelles du premier recueil qui ne témoignent de cette présence des gestes plus que des traits physiques. Ainsi, ce qui reste de Stamatis, dans « Brisé », c'est la silhouette du personnage qui demeure :

il se jetait à plat ventre sur sa paille, là près de la fenêtre et c'est ainsi que, immobile, il passait des heures sans prendre part aux conversations enflammées de la chambrée à propos de celui qui venait de partir (...) À partir de neuf heures Stamatis sauta sur sa paille, il s'accrocha aux barreaux de la fenêtre et resta dans le noir, les yeux écarquillés, les oreilles tendues pour saisir le moindre mouvement, pour deviner, à partir des bruits imperceptibles de la nuit, le résultat désiré (...) ils attendaient les yeux tournés vers Stamatis qui, sur le point de lâcher sa question, empoignait les barreaux entre lesquels il enfonçait sa tête.¹

La répétition des traits se rapportant aux gestes, à travers les lexèmes verbaux indiquant le mouvement ou l'immobilité, permet de caractériser le personnage. Ce dernier reste donc décorporéifié, mais marque l'espace — et la mémoire du lecteur — par ses mouvements et ses postures. Il n'y a donc plus qu'une silhouette en mouvement, un peu comme celle de la jeune fille de « Formidable ! » qui s'éloigne dans la nuit, après la rupture, puisque, dit le texte, « elle partit en le laissant hébété parmi les rochers, en s'éloignant, silhouette chaloupée dans la lumière du soir, qui l'absorba »². Dans « Les disparus » enfin, ce sont le regard (la « férocité

¹ *Ibid.*, p. 74-76 : « Μπρουμητιζόταν στο ράντζο του, εκεί πλάι στο παράθυρο κι έτσι ακίνητος πέραγε ώρες αμέτοχος στις συζητήσεις, που φουντώναν στο θάλαμο για κείνον που έφυγε (...) Από τις εννιά ο Σταμάτης σάλταρε πάνω στο ράντζο, πιάστηκε στα κάγκελα του παραθύρου και περίμενε γουρλώνοντας τα μάτια μες στο σκοτάδι, τεντώνοντας τ' αυτιά να πιάσει και την παραμικρότερη κίνηση, να μαντεύει από τους ανεπαίσθητους θόρυβους μέσα στη νύχτα το ποθητό αποτέλεσμα (...) περίμεναν με στραμμένα τα πρόσωπα προς το Σταμάτη, που νευρικά χούφτωνε τα σίδερα, πίεζε τη μούρη του ανάμεσα στα κάγκελα έτοιμος να εξαπολύσει την ερώτηση.»

² *Ibid.*, p. 97-98 : « Έφυγε αφήνοντάς τον σύζυλο ανάμεσα στα βράχια, ξεμακραίνοντας, μια κουνιστή σιλουέτα μες στο βράδυ, που τη χώνεψε.»

de son regard », *αγριάδα του ματιού της*¹), les va-et-vient permanents de Pinelopi, certaines postures (« elle avait mis les mains sur sa taille et se tenait à la porte », *είχε βάλει τα χέρια στη μέση και στεκόταν στην πόρτα*²) qui caractérisent le personnage bien plus que des traits physiques.

Dans les récits allégoriques aussi on trouve une approche du héros-personnage s'opérant par la construction d'une étiquette. Cette dernière s'avère encore moins riche que dans les autres récits. On songera en particulier à « Trois roses rouges », « Postes & positions », « Le retour de l'homme invisible » . Il s'agit moins ici d'évoquer un trait de caractère que de placer simplement, on l'a vu, le héros-personnage dans un espace de référence : la robe noire de la femme, dans « Trois roses rouges », s'inscrit, par un rapport métonymique, dans une deixis de la mort. Elle ne renvoie nullement à un trait de caractère — ce personnage n'a du reste que bien peu d'épaisseur. Le détail physique, chez des personnages dépourvus d'une identité forte, n'a de fonction que par rapport au fonctionnement sémantique global de la nouvelle. Dans « Postes & positions », l'homme assis à son bureau, même s'il est caractérisé par sa position sociale (« il était employé dans les bureaux du Parti », *ήταν υπάλληλος στα γραφεία του κόμματος*³) ou, de façon très ponctuelle, par des traits physiques ou de caractère (« dur », *ντούρος* ; « il aurait présenté la même dureté », *πάλι εκείνος θα παρουσιαζότανε ντούρος* ; « expression figée », *πηγμένη έκφραση*⁴), reste abstrait et dépourvu d'identité. Et ce d'autant plus que la redondance du trait sémantique de la /dureté/ réduit le personnage à une image caricaturale : l'employé devient une mécanique absurde jusqu'à la métamorphose finale en homme statufié que les deux autres personnages de la nouvelle viendront libérer. Tous ces traits descriptifs, aussi nombreux soient-ils, s'inscrivent dans le manque et contribuent à créer un portrait déréalisé tournant à l'allégorie et à l'abstraction.

L'approche des traits descriptifs physiques des personnages incite donc à constater que, très rapidement, les personnages entrent dans des processus d'abstraction.

¹ *Ibid.*, p. 269.

² *Ibid.*, p. 268.

³ *Ibid.*, p. 289.

⁴ *Ibid.*

2.2. La fonction de l'onomastique

S'agissant de la composante onomastique, elle joue un rôle indéniable dans la nouvelle hakkienne. Et du reste, « dans un récit au passé et à la 3^e personne, écrit Hamon, l'étiquette est en général centrée sur le nom propre (...) et se caractérisera par sa récurrence (marques plus ou moins fréquentes) »¹. On peut même aller plus loin et préciser avec Greimas et Courtès que, « censée conférer au texte le degré souhaitable de la reproduction du réel, la composante onomastique permet un ancrage historique visant à constituer le simulacre d'un référent externe et à reproduire l'effet de sens "réalité" »². De fait, l'anthroponyme joue un rôle non négligeable dans la compréhension du personnage par le lecteur. Des prénoms ou des surnoms comme Polychronis, Potis, Stamatis ou Giorgos ont tendance à ancrer le héros-personnage dans une réalité familière. Ce faisant, ils réduisent au minimum l'écart entre l'univers du lecteur et celui du texte ; par ailleurs, ces surnoms populaires, plus que ces prénoms (Polychronis = Polychronios, Potis = Panagiotis, Stamatis = Stamatios, Giorgos = Georgios), renvoient à un milieu social donné, à la manière d'un sociolecte. La composante onomastique est donc un élément essentiel du réalisme de certaines nouvelles-récits du premier recueil en ce sens qu'elle individualise les personnages.

Or, l'un des éléments les plus instructifs dans l'ensemble du corpus des nouvelles-récits, c'est la disparition progressive de l'anthroponymie. Cette disparition n'est pas effective uniquement dans les récits allégoriques. On comprendrait assez bien sinon le phénomène dans ces dernières puisque le récit prétend à une forme de généralisation et d'abstraction. Le nom propre disparaît même, en réalité, dans un grand nombre de nouvelles non allégoriques. Un examen rapide de la présence des anthroponymes de héros-personnages au fil des nouvelles-récits permet d'établir le constat suivant. Alors que dans les deux premières sections de *Tirailleur assassin*, les héros-personnages portent cinq fois sur dix un nom propre (Vendredi dans « Éveil racial », Polychronis dans « Un *philhellène* ignoré », Potis dans « Boubouka », Stamatis dans « Brisé » et Moutafis dans « les autres »), dans la troisième section, ils ne sont dotés qu'une fois sur cinq d'un anthroponyme (Giorgos dans « Dans la salle du vaste monde »). Dans la section suivante, « À l'envers », ils n'ont désormais plus de nom alors que, dans la dernière section ajoutée tardivement, on le sait, au recueil, ils retrouvent un prénom

¹ P. Hamon, *Pour un statut sémiologique...*, art. cité, p. 143. Voir sur l'importance du nom de personnage dans la nouvelle Yves Iehl, « Le personnage de nouvelle », dans *La Nouvelle en Europe...*, *op. cit.*, p. 219-221.

² A. J. Greimas, J. Courtès, *op. cit.*, p. 261.

dans deux nouvelles sur trois (Maria et son oncle Leonidas dans « Une fille » ; Giannis dans « Giannis, le fauve-fourmi »). Dans *Tirailleur assassin*, l'anthroponymie a par conséquent tendance à disparaître et le héros-personnage perd ainsi son individualité. Encore convient-il de souligner que ce processus s'effectue de manière diverse. Le cas du personnage principal de « Formidable ! » est de ce point de vue éloquent. Il se trouve à la charnière entre deux approches du personnage. En effet, il est certes dépourvu de prénom (à l'inverse de ce qui se passera dans la nouvelle qui succède dans le recueil), mais reste ironiquement qualifié de *héros* (« notre héros », *ο ήρωάς μας*) dans les premières lignes du récit. Très vite pourtant, à l'instar de ce qui se passe dans plusieurs nouvelles de « Dans la vie », il va simplement se réduire à l'anaphorique « celui-ci » (*εκείνος*) qui s'oppose à un « celle-ci » (*εκείνη*). Le héros-personnage, doté de traits particulièrement caractéristiques au début de la nouvelle se réduit à son opposition avec celle qui est à la fois Objet de la quête et Destinataire, la jeune femme qui, elle aussi, est dépourvue d'anthroponyme.

Dans le recueil *Le Bidet et autres histoires*, sur onze nouvelles-récits, trois seulement comportent des noms propres de héros-personnages ou même de personnages (Kyra-Pinelopi dans « Les disparus », Mitsos dans « Le camion » et les amis nommés Thanasis, Thomas, Noula, etc. dans « Un crâne plein de fleurs »). Enfin, dans *La Communauté*, sur deux nouvelles-récits, une seulement comporte un héros-personnage pourvu d'un prénom (Vasilis dans « Un oncle »). Dans « Coupable de culpabilité », le nom du personnage principal, le narrateur autodiégétique, atteint un cas limite puisqu'il se réduit à la lettre H. (X.).

On relève donc une tendance de fond : la présence de moins en moins importante du prénom et, plus généralement, de la composante onomastique dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas. Thanasis Markopoulos le souligne qui écrit que, « très souvent, les héros, hommes ou femmes, n'ont pas de nom (...) Ils sont vaguement désignés à l'aide d'un nom commun, avec le pronom “celui-ci ” ou “celui-là”, et très souvent avec le verbe à la troisième personne du singulier »¹. Cela étant dit, il convient de rester très nuancé à ce sujet. Plusieurs récits, en effet, et ce jusqu'au dernier recueil, présentent des cas de héros-personnages dotés d'un anthroponyme. Cela, encore une fois, invite à ne jamais être trop systématique dans le jugement qu'on peut formuler sur les nouvelles de Marios Hakkas. Ces dernières, depuis le début de la présente analyse, se succèdent sans véritable solution de continuité ou, du moins,

¹ T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 28-29.

ne doivent pas être appréhendées selon une logique de la progression : les contraintes et les aléas de la composition y sont sans aucun doute pour quelque chose, comme en témoigne, on l'a vu, l'intégration tardive des « Trois nouvelles » à la fin de *Tirailleur assassin*. On ne peut pas non plus exclure soit une véritable volonté de rompre la continuité (cela reste encore à déterminer), soit une évolution par à-coups. Il convient donc de regarder d'un peu plus près, ici, à quoi correspond l'apparition de l'élément onomastique dans les nouvelles-récits avant de pouvoir tirer des conclusions sur la tendance à la disparition des noms de héros-personnages dans ces dernières.

La première remarque, la plus évidente, qu'on peut formuler est que l'anthroponymie est plus fréquente dans les deux premières sections et dans la dernière section de *Tirailleur assassin* : elle paraît alors correspondre à un ancrage particulier dans le réel de la vie militaire et carcérale donnant lieu ou pas, comme on l'a vu, à un message politique. Les témoignages sur la vie carcérale ne manquaient en effet pas de détails très concrets, en particulier les noms des camarades détenus ou même des bourreaux de la prison. Autrement dit, il existe un fait assez marquant : dans toutes les nouvelles hétérodiégétiques (récits à situation narrative auctoriale avec perspective externe pour l'essentiel) où le narrateur reste à l'extérieur de la diégèse et du monde des personnages, l'anthroponyme disparaît immédiatement après les deux premières sections consacrées à la vie « à l'armée » et « en prison. Les récits-témoignages faisant place alors à des récits moins particularisants, l'anthroponyme est rare, mais pas absent puisque les deux principaux personnages de « Dans la salle du vaste monde » sont désignés par les prénoms Klara et Giorgos. Quant à « L'anniversaire », ce récit extradiégétique présente lui aussi un anthroponyme (Giannis). On ne peut exclure, dans les deux cas, la présence d'un hypotexte, sentimental dans un cas, réaliste ou naturaliste dans l'autre. Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins une tendance très nette amenant la disparition de l'anthroponymie.

Il semble qu'est venu le moment d'aborder le cas des récits à la première personne où le narrateur est aussi personnage et entretient une relation homodiégétique ou autodégétique avec l'histoire. Cette situation particulière permet peut-être de comprendre, au moins partiellement, la persistance de l'anthroponymie dans les nouvelles à la première personne. On y trouve en effet des noms de personnages dans cinq cas sur onze. Le phénomène est donc notable et s'explique de façon très naturelle, semble-t-il, par le rétrécissement de champ qu'implique le récit à la première personne du singulier, le narrateur côtoyant alors de près les

autres personnages : amis (« Un crâne plein de fleurs »), connaissances (« Les disparus », « Le camion »), voisins (« Les disparus », « Une fille »), codétenu (« Giannis, le fauve-fourmi »)¹. Il est à noter au passage que, tout naturellement aussi, dans ces cinq cas, le narrateur-personnage peut lui aussi être désigné, tout autant que les autres personnages, par un prénom. Dans « Une fille », on apprend, au fil du dialogue, que le narrateur autodiégétique, interpellé par la jeune héroïne, s'appelle Giannis (« Bonjour, Monsieur Giannis »)², dit la jeune fille au début de la nouvelle) ; dans « Coupable de culpabilité », alors qu'on ne connaît pas le nom des juges, le narrateur est désigné, on le sait, par l'initiale H., comme on le constate à la lecture des didascalies inscrites dans cette nouvelle mêlant dramatique et narratif. Ces deux cas mis à part, les récits homo-/autodiégétiques proposent des témoignages sur des proches du narrateur et cela suffit à expliquer l'utilisation d'une anthroponymie.

Une rapide étude de l'instance narrative et des personnages a apporté l'enseignement suivant : il existe, au fil des nouvelles-récits dans les trois recueils étudiés, une évolution notable qui amène tant à gommer l'individuation et la singularité des personnages qu'à dissiper l'assurance d'une instance narrative finissant soit par disparaître à des degrés divers du discours, soit par se diluer sous la forme d'une conscience, une simple fonction narrative, s'installant dans celle des personnages.

B. Une quête de savoir

Les modifications touchant les acteurs du récit que sont le narrateur et les personnages sont liées à une modification du rapport au monde et au savoir.

1. Des personnages développant une ligne cognitive

On trouve en effet dans les nouvelles de Marios Hakkas, de plus en plus sans doute, une forme d'intériorisation, un récit non des événements, mais de la manière dont ils sont vécus. C'est l'approche des faits à travers la conscience des personnages qui est privilégiée, on l'a vu, avec le choix d'une temporalité vécue offrant l'occasion d'un basculement dans la

¹ T. Markopoulos rappelle combien, dans les nouvelles de Marios Hakkas, « la présence d'une série de héros ayant un nom reflète bien plus le désir qu'a l'écrivain de proposer des cas, intéressants à ses yeux et souvent ancrés dans l'histoire, de gens qu'il a connus, qu'ils ne lui sont utiles pour les nécessités de la fiction » (*op. cit.*, p. 29).

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 155 : «Χαίρετε, κύριε Γιάννη.»

conscience des personnages. Il résulte de cette intériorisation que, s'agissant du héros hakkien, c'est son « point de vue particulier sur le monde et sur lui-même »¹ qui intéresse l'écrivain². La nouvelle-récit paraît dès lors s'inscrire aisément dans un projet dialogique mettant en relation des voix et des consciences gagnant en autonomie par rapport à un narrateur ayant perdu sa puissance de régie.

L'utilisation du monologue narrativisé et de la focalisation interne entraîne *de facto* un désengagement du narrateur, comme on l'a vu plus haut : ce dernier laisse *parler* ses personnages sans prendre en charge la distribution la parole. En dépit de l'ironie féroce ou du sarcasme suscités par le décalage entre la pensée du personnage et la réalité des faits, le héros ne se laisse plus enfermer dans les cadres préétablis d'une narration. Le phénomène peut aller, on le sait, jusqu'à une restitution de la parole des personnages généralisée à l'ensemble de la nouvelle, excluant donc pour ainsi dire la présence de segments narratifs. Cette restitution peut prendre la forme d'un discours direct (« Le conseil ») ou bien d'un psycho-récit, d'un monologue narrativisé en focalisation interne (« Le congrès »). Le personnage se définit dès lors par lui-même, au fil de son discours, non en fonction des déterminations d'un narrateur. En réalité, cela correspond à une profonde remise en question et du narrateur et du héros dans les nouvelles de Marios Hakkas.

On peut donc suivre Markopoulos lorsqu'il souligne l'existence dans les nouvelles de Marios Hakkas d'une véritable évolution des personnages les menant vers l'abstraction : « Depuis les personnages de la nouvelle "Le Mutilé" jusqu'au personnage/narrateur de la nouvelle "La communauté", le rejet progressif d'éléments prédicatifs aboutit à un dénudement du corps et de l'âme, jusqu'au noyau ontologique du protagoniste/narrateur »³. Même s'il reste à discuter de la nature du « personnage/narrateur », même si, semble-t-il, Markopoulos va vite en besogne lorsqu'il laisse entendre qu'il existe une évolution continue, il n'en demeure pas moins que les personnages changent radicalement de nature. Déterminés et caractérisés au départ par leur physique, leur gestuelle, mais aussi par leurs opinions

¹ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, préf. J. Kristeva, Paris, Seuil, « Points/essais », 1998 [1970], p. 88.

² En ce sens, on peut parler d'une véritable phénoménologie, dans le sens où Thierry Oswald entend ce terme s'agissant du fonctionnement de la nouvelle (*La Nouvelle*, Paris, Hachette, « Hachette supérieur », 1996, p. 16-20).

³ T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 26.

politiques, comme l'explique Markopoulos quelques lignes plus loin, ils finissent par perdre leurs contours, leur netteté. En réalité, le phénomène se rencontre dès le début de *Tirailleur assassin*, le premier recueil de nouvelles de Marios Hakkas. C'est le cas par exemple de la nouvelle intitulée « Le cinéma ou l'art du mouvement » qui privilégie la focalisation interne et le temps vécu. L'exploration des strates de la conscience des personnages commence très tôt, mais elle ne devient plus systématique qu'à partir du moment où elle est corrélée à un discours sur l'opposition entre illusion et réalité.

1.1. Les indices d'une fragilisation des personnages

À quoi correspond cette dilution du personnage et ce recentrage de la nouvelle sur la seule conscience de ce dernier ? C'est une évidente fragilité qui explique ces phénomènes. En voilà au moins trois indices.

1.1.1. Contre les illusions, une nécessaire ouverture au monde

La restitution des différentes strates de conscience des personnages, le jeu sur les focalisations tend à dissiper la frontière entre les personnages et le monde dans lequel ils évoluent. Un passage peut permettre de le comprendre dans la mesure où il fait très explicitement allusion à cette continuité entre le *monde intérieur* du personnage principal et le monde extérieur. Voici ce qu'on trouve dans « Dans la salle du vaste monde » :

Et le monde, son monde, son monde intérieur en correspondance totale avec le monde d'un autre humain, dans une coïncidence amoureuse, dans une fusion parfaite avec une autre existence : ne serait-il pas restitué avec le titre mis en dépôt ?

Ou encore la poste avec sa grande salle d'où partaient les cartes postales vers le monde entier, une histoire de poste ne cadrerait-elle pas complètement avec le titre ?¹

Cet extrait construit autour d'un monologue narrativisé au discours indirect libre rapportant les pensées les plus intimes de Giorgos, idéaliste aspirant à un amour idéal, est particulièrement intéressant, car il met en rapport deux espaces. L'espace intérieur du personnage, secret et délicat, se prolongeant dans un autre espace intérieur, rêvé, contraste avec celui, bien concret celui-là, d'une poste dont on sait qu'il sera le point de départ de

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 107 : «Και ο κόσμος του, ο εσώτερος κόσμος του σε πλήρη ανταπόκριση μ' έναν άλλον ανθρώπινο κόσμο, σε μια σύμπτωση έρωτα, σε μια τέλεια συγχώνευση με μια δεύτερη ύπαρξη δε θα αποδίδοταν με τον κατατεθειμένο του τίτλο;

Η πάλι το ταχυδρομείο με τη μεγάλη του σάλα απ' όπου φεύγανε καρτποστάλ προς όλες τις κατευθύνσεις του κόσμου, μια ιστορία ταχυδρομείου δε θα ταίριαζε στον τίτλο απόλυτα;»

l'échec amoureux. Cette rencontre entre les deux espaces est assurée ici par le monologue narrativisé. Ce dernier fait glisser tout doucement vers le récit pur qui commence dans les lignes qui suivent (« cela débuta devant le guichet d'une immense salle de poste... », *η αρχή έγινε μπροστά στο γκισέ μιας απέραντης ταχυδρομικής αίθουσας...*¹). L'ouverture au monde fragilise les personnages. Une fois encore, Giorgos en est un exemple frappant qui est obligé de se mettre à nu, au propre comme au figuré, devant celle qu'il a décidé d'aimer. On dirait la même chose du héros de « Formidable ! », du personnage principal du « Petit poisson dans le bocal », qui vit dans son monde fait de souvenirs passés avant d'être rappelé par la plus brûlante des actualités. La brutale mise en rapport des illusions et de la réalité condamne le héros à une forme d'impuissance et de faiblesse. De la même façon, l'utilisation du psychorécit et du monologue narrativisé permet de voir, de l'intérieur, les effets de la société de consommation sur un esprit aspirant à la poésie et à l'ordre intérieur, comme on le remarque dans « Le téléphone », où le personnage « ne pouvait pas. Il était coincé. Il avait bouclé les dix prochaines années avec divers rendez-vous indispensables, avec diverses occupations d'ordre social »²).

1.1.2. Le sarcasme et l'ironie

Voici un autre indice de la fragilité des personnages : la dérision et une forme de sarcasme s'exerçant sur eux. Toujours au début de la nouvelle « Le téléphone », la narration suit les méandres, les sinuosités du psychisme chez le personnage principal. On connaît ses pensées au moment même où il prend des commandes de fleurs. On apprend ainsi de quelle manière il passe progressivement de son activité professionnelle au fantasme le plus inavoué : « On lui demandait cinq douzaines de jasmins, trois de roses et une de ... pots de chambre. Pendant la prise de commande, il songeait à un jardin de fleurs en mai, à trois heures du matin, avec cinq amis qui se soulageaient ensemble »³. L'utilisation de techniques permettant de restituer les différents niveaux de conscience du personnage dans une forme de dissonance permet de créer une légère ironie.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 125 : « Δε μπορούσε. Ήταν κλεισμένος από παντού. Είχε κλείσει τα προσεχή δέκα χρόνια με διάφορα αναγκαστικά ραντεβού, με διάφορες κοινωνικές ασχολίες. »

³ *Ibid.* : « Ζητούσαν πέντε δωδεκάδες γιασεμιά, τρεις τριαντάφυλλα και μια δοχεία νυκτός. Όσο έπαιρνε την παραγγελία σκέφτονταν ένα μαγιάτικο ανθόκηπο στις τρεις μετά τα μεσάνυχτα να ξαλαφρώνουν παρεϊκά πέντε φίλοι. »

Le discours *intérieur* des personnages est l'occasion de souligner leur déraison, leur ridicule. Si l'on examine « Formidable ! », voici l'une des réflexions du personnage, transcrite au monologue narrativisé : « Lui, il n'était pas de ce monde-là, il n'avait pas de lien avec tout ce qui arrivait de si chamarré autour de lui. Non, il n'en était pas et n'avait aucun lien »¹. On constate le ton ironique de ce passage qui fait ressortir la vanité du protagoniste s'opposant ridiculement, par son idéalisme, au reste de la société. Dans le même ordre d'idées, mais d'une manière différente, le discours direct permet lui aussi de révéler la rigidité d'un discours présomptueux : la sentence « À belle vie, mauvais testament ! » (« Καλή ζωή – κακή διαθήκη »)², par sa formulation prétentieuse, détonne avec ce qui va suivre, en exagérant la raideur d'un personnage coupé de la réalité. Ce décalage plein d'ironie, on le trouve aussi lorsque la parole est rapportée directement, mais est contredite par la réalité des faits, et ce dès la première nouvelle de *Tirailleur assassin*. La longue adresse du soldat à la mule dans « Le Mutilé », adresse dans laquelle le jeune mulétier essaie, par une argumentation très serrée, d'enjoindre l'animal à déjouer les pièges tendus par les gradés, paraît dérisoire au regard de la situation d'énonciation. Le mulet reste un animal qui, *in fine*, n'a pas du tout été sensible à la rhétorique du jeune homme. Son comportement apparemment héroïque (le pet final qui sème la panique dans la caserne) n'a été conditionné en réalité que par une réaction physiologique due à une ancienne blessure. Monologue muet et monologue verbalisé sont donc vecteurs d'ironie et de sarcasme. Plus généralement, ils contiennent en eux-mêmes les éléments révélant la folie, la vanité ou la destruction des personnages.

1.1.3. La folie, la vanité, la destruction des personnages

À partir de cet instant, la parole des personnages, lorsqu'elle est rapportée directement, sous la forme d'un dialogue ou d'un monologue verbalisé, devient l'occasion, pour le lecteur, de voir sans l'intervention d'un intermédiaire, les personnages se tromper, errer, sombrer pour certains dans la folie. Dans « Le conseil », le narrateur est effacé et laisse la parole aux personnages dont les discours discréditent, par leur dysfonctionnement même, leur auteur : les interventions des différents conseillers municipaux sont données telles quelles, directement. Les parties narratives se réduisent au son de la sonnette, c'est-à-dire à bien peu de chose. Le discours direct permet, par ses dysfonctionnements, de définir et, au final, de discréditer les

¹ *Ibid.*, p. 94 : « Δεν ήταν απ' τον κόσμο τούτο, δεν είχε σχέση μ' όσα παρδαλά συμβαίνουν γύρω του, αυτός. Όχι, δεν ήταν και δεν είχε. »

² *Ibid.*, p. 95.

figures représentées par ces voix absurdes. On peut simplement citer la dernière réplique du personnage principal de « L'anniversaire » où le langage finit par perdre toute cohérence :

— Je ne te le fais pas dire, c'est vrai que c'est gênant : je comprends, mais tu l'as bien trouvé ton moment ! Le jour de notre anniversaire de mariage ! C'est le moment que tu as trouvé pour me parler des mensualités. Il y a dix ans exactement. Réveille les enfants pour qu'ils mangent des loukoums. Je ne veux pas ; non maintenant, je ne veux pas...¹

S'il n'a pas pour fonction l'exploration des couches profondes de la conscience, le discours direct permet néanmoins d'accentuer la fragilité de personnages parfois à la lisière de la folie, en exhibant une forme de dérèglement par rapport au réel.

Mais c'est plus particulièrement dans les nouvelles à la première personne que le discours direct joue sa fonction de révélateur des dysfonctionnements chez ou entre les personnages. La parole y est, pour le narrateur-personnage, l'un des seuls modes d'accès à la personnalité de ceux dont il parle. Dans « Le camion », le discours de Mitsos condamne pour ainsi dire celui-ci tant il se situe à la frange de la folie par son caractère hallucinatoire. On pourrait encore citer « Un crâne plein de fleurs » : cette nouvelle, qui tourne, on aura l'occasion de le voir, autour de l'impossibilité de dégager le sens, propose un dialogue qui piétine. Les personnages perdent le fil de la conversation, s'égarent dans des anecdotes, sont interrompus par l'arrivée d'une femme. Ils ne paraissent pas forcément s'écouter et débattent sans pouvoir trouver une issue satisfaisante à leur conversation².

Par conséquent, si l'emprise du narrateur sur ses personnages diminue avec les changements affectant sa position et sa nature, si le déterminisme se fait moins fort à mesure que la présence du narrateur devient moins tyrannique, la place du personnage se modifie elle aussi. Devenant plus évanescent par la disparition des traits physiques dans les récits à situation narrative auctoriale, le héros s'impose finalement par la fragilité de son psychisme face au monde. Cette fragilité ne fait que souligner le décalage entre les illusions des personnages, leurs rêves et la réalité. Elle repose aussi, bien sûr, sur des éléments de structure.

¹ *Ibid.*, p. 116 : « *Άσχηπρ. Δε σου λέω. Σωστά. Το καταλαβαίνω αυτό. Αλλά μέρα που βρήκες! Η επέτειος του γάμου μας! Ωρα που βρήκες να μου πεις για τις δόσεις. Πριν δέκα χρόνια ακριβώς. Ξύπνα τα παιδιά να φάνε λουκούμια. Δε θέλω. Τώρα δε θέλω.* »

² C. Papadimitriou parle d'une absence de dialogue « conversationnel » : « Les héros articulent des paroles, mais la dialogisation est externe ; ils ne produisent pas de dialectique interne et laissent l'impression de ne pas créer de sens. » (*op. cit.*, p. 280).

1.2. Le héros : de la quête illusoire à la possibilité d'un savoir

Tout le travail de Christina Papadimitriou consiste à montrer, dans une perspective structuraliste et plus précisément greimasienne, le fonctionnement des nouvelles de Marios Hakkas du point de vue actantiel. Même si une telle analyse manque des aspects essentiels du texte hakkien, — car elle tue la dynamique très particulière qui caractérise celui-ci, cette mobilité dont il a été question dans les lignes qui précèdent et qui attirera l'attention dans la suite de ce travail —, elle permet de mieux comprendre l'organisation du personnel narratif des nouvelles hakkiennes. On voudra donc bien se reporter à la thèse de Papadimitriou pour un exposé exhaustif de cette analyse fondée sur la grammaire narrative. Voici néanmoins les principales conclusions de ce travail.

Si les personnages des récits hakkiens sont mus par un désir à l'origine de l'action, la tentative de l'assouvir est vouée à l'échec. Qu'il soit d'ordre matériel, comme c'est le cas dans la nouvelle « Le bidet », avec l'accumulation de biens comme puissant indice des aspirations du narrateur-personnage, qu'il soit d'ordre plus spirituel, éthique ou sentimental, avec la recherche d'une relation stable (« Dans la salle du vaste monde »), d'une liberté (« La loterie »), le désir ne peut être assouvi pour diverses raisons et, ce faisant, la quête du héros aboutit à un échec. Ces personnages qui, pour certains, sont des soldats de troisième classe, des prisonniers ou des membres du Parti aspirant à se libérer de l'oppression (idéologique, en particulier), pour d'autres sont des anonymes, héros vaincus et embourgeoisés rêvant d'une vie meilleure, ne peuvent connaître qu'une issue défavorable à l'épreuve qu'ils choisissent de surmonter ; ils « vivent la défaite à un niveau aussi bien collectif qu'individuel »¹. L'exploit du Mutilé n'est qu'un faux exploit, pour les raisons exposées plus haut. Il en va de même de la victoire de Vendredi qui ne débouche sur rien si ce n'est sur le rire étrange de ses camarades à la fin d'« Éveil racial ». Mais il y a pire que ces demi-victoires morales. Le héros peut aussi, très souvent, se retrouver anéanti après la défaite. C'est le cas de Moutafis qui n'a pu imposer sa façon généreuse de voir les choses dans « Les autres ». Dans « Le bidet », le bidet, qui prend des allures de crapaud défiant le narrateur-personnage, symbolise à lui tout seul la société de consommation. Il n'est que l'expression de ce cloaque dans lequel cette dernière a entraîné les héros d'hier. Il y a pire : cette aliénation devient tragique puisque le héros s'y livre volontairement. Tel est le cas du héros du « Bidet » justement qui, par une sorte d'ironie tragique, en essayant de trouver la plénitude, approfondit encore davantage son

¹ *Ibid.*, p. 312.

aliénation. C'est le cas aussi du personnage principal du « Cadavre » qui, pour résoudre ses problèmes financiers et retrouver l'innocence première, en vient à vendre les parties de son corps et contribuer lui-même à son aliénation. Thanasis Markopoulos pressent la cause de l'échec des personnages lorsque, s'appuyant sur Lacan, il parle de « héros mobiles » : « Les héros de Hakkas (...) ne sont pas tant statiques que mobiles. Les personnages statiques, selon Lacan, se donnent des cibles stables (matérielles, sexuelles, etc.) et ne retrouvent le repos que dans le cas où ils les atteignent. Autrement dit, leur intérêt consiste à la satisfaction de ce que Lacan appelle *nécessité*. Au contraire, les héros mobiles sont soumis à ce que Lacan nomme *désir* qui semble ne pouvoir être véritablement que dans le fait de désirer : cela signifie que le désir n'a d'existence avérée et présente que dans le fait de dépendre d'un futur ou d'être projeté sur lui. Avec, comme base, cette distinction, les personnages de cette œuvre sont justement *mobiles*. Leurs désirs continuent à rester inassouvis malgré les épreuves »¹. Le personnage hakkien est donc irrémédiablement voué à l'échec et à l'insatisfaction, voire à l'aliénation et à la destruction dans le monde moderne.

L'une des manifestations de tout cela, c'est la solitude des héros qui « sont en majorité des héros-victimes et suivent un cheminement solitaire »². Dans les « Trois nouvelles », ils semblent fatigués, ayant renoncé aux anciennes valeurs collectives, ils se retrouvent livrés à eux-mêmes, soumis à des systèmes idéologiques ou des modèles de sociétés qui les réduisent à une vraie solitude. C'est dans l'univers de la prison que les choses sont les plus nettes. On le sait, cet univers est celui de la suspicion et une organisation hiérarchisée s'est créée parmi les prisonniers communistes. Elle décide du sort des prisonniers, de leur mise à l'écart. Les choses sont flagrantes dès « Les fourmis rouges ». Spyros Lambiris a été mis à l'écart par ses propres camarades, au moment de la distribution du rata :

— Bon, ça vient ? cria le cuistot.

Spyros restait sans bouger à fixer de son regard idiot tantôt la marmite, tantôt la louche. C'est alors que le cuistot se rappela. Il se rappela l'histoire de Spyros Lambiris.

— Allez, dit-il, viens te servir, et il lui mit la louche dans la main.

Spyros plongeait la louche en plein milieu de la marmite, la soulevait, remit la moitié du riz dans la marmite et versa le reste dans sa gamelle.

¹ T. Markopoulos, *op. cit.*, p. 27-28.

² C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 112.

On venait de le ramener de l'hôpital psychiatrique. Il était devenu fou quand il y a quelques années ses camarades lui avaient imposé un rigoureux isolement. Il redoutait qu'on ne mît du poison dans sa ration.¹

Cet extrait témoigne dramatiquement, à travers un exemple frappant, de la mise à l'écart d'un camarade (*συναγωνιστής*). Les cas de compagnons d'infortune devenant opposants (dans des nouvelles comme « Les autres » où les camarades de chambrée à qui Moutafis offre son paquetage finissent par le contraindre à demander son transfert) sont légion. Les revirements faisant passer de l'aide à l'opposition abondent dans les deux premières sections de *Tirailleur assassin*. La révolte des héros entraîne leur marginalisation par le système dans lequel ils sont broyés : soit par la dérision (« Le Mutilé »), soit par la folie (« Le cinéma ou l'art du mouvement »), le possible suicide (« Brisé »), etc.²

L'illusion peut apparaître comme la première raison de l'échec des héros puisque « soit ils recherchent (...) un asile dans l'espace privé où ils essaient de former un nouveau système de valeurs, soit ils cherchent un refuge dans un imaginaire où ils revendiquent de se libérer de la situation dramatique du présent »³. Elle est au cœur même de l'incapacité des héros à agir sur le monde. Le héros hakkien continue à être la victime de ses propres illusions dans *Le Bidet et autres histoires*. C'est le cas de la nouvelle « Les disparus ». La vieille Pinelopi s'en va à la recherche de son mari sans le retrouver. Elle se promet pourtant à la fin de continuer, malgré tout, à retourner le chercher (« “J’y retournerai”, dit la mère Pénélope, maintenant qu’elle arrive à ses soixante-dix ans »⁴). En réalité, dès le début du récit enchâssé,

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 578 : « “Άντε λοιπόν”, φώναξε ο μάγειρας.

Ο Σπύρος έμενε ασάλευτος κοιτάζοντας με το παγωμένο ηλίθιο βλέμμα του μια το καζάνι και μια την κουτάλα. Ο μάγειρας τότε θυμήθηκε. Θυμήθηκε την ιστορία του Σπύρου Λαμπίρη.

“Έλα, είπε, πάρε μόνος σου” και τού ’βαλε την κουτάλα στο χέρι.

Ο Σπύρος βούτηξε την κουτάλα ακριβώς στο κέντρο του καζανιού, τη σήκωσε, άδειασε το μισό ρύζι ξάνα στο καζάνι κι έβαλε το υπόλοιπο στην караβάνα του.

Ό,τι τον είχαν φέρει απ’ το ψυχιατρείο. Τρελάθηκε όταν πριν από χρόνια τον τράβηξαν οι συναγωνιστές του μια ανστηρή απομόνωση. Φοβόταν ότι οι σύντροφοί του θα ρίχναν στο φαΐ του φαρμάκι.» (trad. S. Sawas).

² C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 128.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 312-313.

⁴ *Ibid.*, p. 269 : « “Θα ξαναπάω”, λέει η κυρα-Πηνελόπη τώρα που πάτησε τα εβδομήντα.»

le « sav[oir] » (ήξερε) de l'héroïne est mis à distance, teinté d'ironie à la fois par l'utilisation du monologue narrativisé et d'une modalité véridictoire (φαίνεται) :

La mère Pinela savait (ήξερε), semble-t-il (φαίνεται), que son mari avait ses raisons de ne pas réapparaître si, en définitive, il avait pu échapper à la captivité. Qui sait quel calvaire, quel tourment on avait dû lui faire subir à lui qui, dès la première occasion, après s'être tiré un jour du camp où il était, avait dû passer peut-être en Asie où il s'était même converti.¹

Un narrateur se contentant de faire état, avec un certain scepticisme, du niveau de connaissance de l'héroïne, la présence d'un monologue narrativisé dissonant : voilà autant d'éléments qui paraissent faire du savoir tronqué de la vieille femme de simples illusions, de simples élucubrations qui ne seront pas vérifiées lors de ses voyages. L'illusion devient donc un obstacle à l'action des personnages et contribue largement à mettre un obstacle à leur quête.

Pourtant, cet échec débouche sur une forme de savoir ou, du moins, de prise de conscience. Dans « Dans la salle du vaste monde », par exemple, alors que le Sujet croyait avoir réussi cette union de « son monde intérieur en correspondance totale avec le monde d'un autre humain » (ο εσώτερος κόσμος του σε πλήρη ανταπόκριση μ' έναν άλλον ανθρώπινο κόσμο), au point de s'ouvrir entièrement à Klara, il ne prend conscience que bien tard, par l'acquisition d'un savoir qu'il n'avait pas jusque-là (δεν ήξερε), que celle qui devait être son Aide a fini par se transformer en Opposant. Dès lors, le personnage est amené à changer son point de vue, son savoir sur le monde, à accepter la réalité. On en dirait tout autant du héros de « Formidable ! ».

Même lorsque la prise de conscience de l'illusion a lieu, elle ne connaît comme issue que l'échec et une incapacité à agir. Dans *Tirailleur assassin*, dans la section « À l'envers », deux nouvelles au moins (« La question » et « Les sourds ») ramènent à cette illusion et à l'échec des personnages, mais d'une manière assez différente. En effet, ces nouvelles rapportent le processus d'une prise de conscience. Le héros (respectivement un jeune membre du Parti et un vieillard sourd) y met en relation son erreur avec un handicap ou une incapacité : il était aveuglé dans le premier cas (à l'ouverture de « La question », il est qualifié

¹ Ibid., p. 266-267 : « Η κυρα-Πηνέλα, φαίνεται, ήξερε πως ο άντρας της είχε τους λόγους του να μην εμφανίζεται, αν τελικά είχε γλιτώσει από την αιχμαλωσία. Ποιος ξέρει τι τυραννία, τι παίδεψη να τού 'χε κάνει του ανθρώπου, που μόλις θα τού δόθηκε η ευκαιρία ξεμπερδεύοντας κάποτε απ' το στρατόπεδο, μπορεί να τράβηξε για το εσωτερικό της Ασίας ή και ν' αλλαξοπίστησε ακόμα. »

de « petit chien dont les yeux s'ouvr[ent] à peine », *ένα κουταβάκι πες που μόλις τότε ανοίγαν τα μάτια του*¹) ou sourd dans le second cas (« Il avait quatre-vingts ans et en avait passé quarante en étant sourd », *ήταν ογδόντα χρονών κι είχε περάσει τα σαράντα κουφός*²). Cette prise de conscience ne débouche pourtant que sur une incapacité à agir puisque les personnages renoncent, après cette première étape de prise de conscience (« Les sourds »), ou sont contraints au silence (« La question »). Les héros apparaissent bien, ici encore, comme des victimes et n'en connaissent pas moins un échec, du fait même de l'incertitude de la structure actantielle dans laquelle les Objets finissent par prendre la fonction du Sujet, les Aides celle d'Opposants et où règne la confusion entre vérité et mensonge. La prise de conscience de l'illusion elle-même ne présage en rien d'une réussite. Bien au contraire.

Il résulte de la structure de l'échec une impuissance du Sujet. La dissipation de l'illusion peut déboucher sur le silence du personnage qui se résout à l'aboulie et se résigne (« Le congrès »³) ou bien est contraint au silence par les autres, on l'a vu (dans « Un philhellène ignoré », lors du scandale qu'il provoque, Polychronis est entraîné sans ménagement hors de la scène du tribunal ; dans « La question », le personnage est défenestré). Plus généralement, en particulier dans le premier recueil de nouvelles de Marios Hakkas, c'est l'impuissance des personnages qui domine. En fait, il existe une vraie crise du *pouvoir-faire* à travers l'ensemble des recueils de nouvelles et, en particulier *Tirailleur assassin*. Le héros hakkien reste frappé d'une incapacité à arriver au terme de sa quête, d'un point de vue pragmatique. Il peut même se produire qu'il se caractérise lui-même par son impuissance. Dans « Les autres », par exemple, Moutafis reconnaît lui-même, parlant de ses codétenus : « sans eux, je ne peux pas. Sans eux je vais craquer. Je ne peux plus rien faire tout seul »⁴. On ferait le même constat dans « Brisé » où Stamatis crie son impuissance avant de s'effondrer en sang sur sa paille. Cette crise du *pouvoir-faire* est donc manifeste dans la section « En prison » où les prisonniers, en dépit de leurs réactions, ne peuvent changer leur situation. Il

¹ *Ibid.*, p. 137.

² *Ibid.*, p. 142.

³ Dans cette nouvelle, on pourrait montrer qu'il existe une aboulie du personnage, prisonnier du congrès auquel il participe malgré l'ouverture de la porte ; cette incapacité à réagir s'oppose, dans l'analepse qui se trouve au centre de la nouvelle, à la capacité qu'avait ce même personnage de se dégager de la porte fermée d'un bus pour accéder à la liberté.

⁴ *Ibid.*, p. 83 : « — Χωρίς αυτούς δεν μπορώ, σκέφθηκε. Χωρίς αυτούς θα σπάσω. Δεν μπορώ άλλο μόνος μου. »

n'est pas jusqu'à l'une des « Trois nouvelles » (« Le petit poisson dans le bocal ») qui ne présente un personnage abattu et passif, qui « n'avait pas de force » (*δεν είχε δύναμη*)¹. L'impuissance peut aussi prendre la forme de l'absence de *pouvoir-être*, comme on le constate à la fin du « Cinéma ou l'art du mouvement », lorsque le chef de chambrée décide d'envoyer le héros de la nouvelle en psychiatrie : « Camarade, dit-il, comme vous le comprenez, il n'est plus possible qu'il reste parmi nous » (*σύντροφοι, όπως καταλαβαίνετε, δεν μπορεί να μείνει άλλο μαζί μας*)². Ici encore, le personnage est éliminé de la scène ; son combat n'aboutit pas. Comme l'écrit Christina Papadimitriou, « les héros savent qu'ils ne peuvent plus changer le cours des choses »³. Plus largement, le héros reste incapable de mener sa quête jusqu'à son terme.

L'impossibilité d'accéder à la phase pragmatique réduit la performance narrative à sa seule dimension cognitive. C'est ainsi que le héros de « La question » n'obtient rien de plus qu'une prise de conscience de la situation d'oppression dans laquelle il se trouve (« C'est alors qu'il comprit, est-il écrit, qu'il se rendit compte que la question allait et venait », *τότε κατάλαβε, τότε εννόησε, ότι το ζήτημα πηγαινοερχόταν*)⁴ et ne peut mener qu'une amorce de combat vite interrompu par les cadres du Parti qui le jettent par la fenêtre. La sanction est cinglante puisque la clause ne fait que reprendre, on l'a vu au début de l'analyse, la question de départ sans que la nouvelle ait permis d'apporter une solution au problème posé par la question. Autrement dit, la performance du Sujet n'a servi à rien. Qu'il s'agisse d'un mouvement de révolte, d'une tentative de libération, d'une tentative pour séduire les autres (et l'on inclut dans cette possibilité « Les autres »), le résultat est au mieux un échec et une prise de conscience (dans « Dans la salle du vaste monde »), un apport cognitif en général (« Le Mutilé »), au pire une éviction (par les codétenus, la hiérarchie militaire, les autorités du Parti). Dans tous les cas, il y a performance, mais cette dernière est comme inaboutie.

1.3. Vers la quête de l'être et de la vie

Un examen plus attentif des nouvelles permet pourtant de remarquer que si, dans l'ensemble des recueils, il existe une vraie impuissance du héros qui se traduit narrativement par un

¹ *Ibid.*, p. 168.

² *Ibid.*, p. 70.

³ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 76.

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 138.

décrochement à la fin de la nouvelle, il convient de nuancer fortement cette évolution dans *Le Bidet et autres histoires*. D'une part, l'échec a tendance à changer de forme. En effet, la nature de la quête n'est plus la même. Alors que dans *Tirailleur assassin* les héros devaient vainement se dégager de l'aliénation dans laquelle ils se trouvaient, qu'elle fût idéologique ou consumériste, s'il pouvait aussi fréquemment arriver que la nouvelle reposât sur la brutale dissipation des illusions devant la réalité, les choses prennent une autre tournure dans les nouvelles du deuxième recueil de Marios Hakkas. Si certaines d'entre elles (« Suicide par le feu », « Le bidet » ou « Les disparus ») ont une même organisation fondée sur une structure de l'échec que celle qui vient d'être évoquée, avec « Trois roses rouges », « Postes & positions », « La loterie », « *Non solam faciem* » et « Le retour de l'homme invisible », une autre quête se fait jour qui touche la vie. De fait, on peut examiner la fin de ces nouvelles :

« Il vit encore des trois roses en plastique pencher un instant, là, un soupçon, tout au sommet du bouquet, se courber un peu en dessous des fleurs, en acquérant une grâce étrange, en esquissant imperceptiblement une continuité pour la vie. » (« Trois roses rouges »)¹

« “Je pourrai donc vivre après tant d'épreuves ?” “Tu vivras, oui tu vivras”, lui dit Madame Kelkonke en le consolant. » (« Postes & positions »)²

« “Pour la loterie, on a établi un projet d'envergure. On va se retrouver pendant notre temps libre, après le travail. Tu vas voir que l'association va reprendre le dessus.” » (« La loterie »)³

« L'autre voyait à nouveau sa nuque, cette nuque autrefois raide, se recouvrir de nombreuses rides, se fléchir peu à peu, un invisible frémissement la traversait, elle se brisait. » (« *Non solam faciem* »)⁴

« Il avance dans la profondeur du vert printanier. » (« Le retour de l'homme invisible »)⁵

¹ *Ibid.*, p. 274 : «Κι είδε ακόμα αυτά τα τρία πλαστικά τριαντάφυλλα να γέρνουν για μια στιγμή εκεί στην κορφή μια ιδέα, να κάμπτονται λίγο κάτω από τ' άνθη, αποκτώντας μια παράξενη χάρη, ανεπαίσθητα ζωγραφίζοντας στη ζωή μια συνέχεια.»

² *Ibid.*, p. 293 : «“Άραγε θα ζήσω μετά από τόση ταλαιπωρία;” “Θα ζήσεις, θα ζήσεις”, τού είπε παρηγορητικά η κυρία Κάπια.»

³ *Ibid.*, p. 300 : «“Καταστρώσαμε ένα σχέδιο για το λαχείο πρώτης γραμμής. Θα κινηθούμε συλλογικά τον ελεύθερο χρόνο μας μετά τη δουλειά. Να δεις που ο σύλλογος θα πάρει πάλι τ' απάνω του”.»

⁴ *Ibid.*, p. 306 : «Ο άλλος έβλεπε πάλι το σβέρκο του, εκείνον τον άλλοτε άκαμπτο σβέρκο, να γεμίζει ρυτίδες πολλές, σιγά σιγά μα λυγάει, ένα αδιόρατο τρέμουλο τον διαπερνούσε, έσπαγε.»

⁵ *Ibid.*, p. 311 : «Προχωράει μέσα στην καταπράσινη άνοιξη.»

Que retenir de ces extraits qui se trouvent chacun à la fin des cinq nouvelles et, parfois, en clause ? Un sème de la /vie/, de la /renaissance/ est présent à une position stratégique dans ces récits presque tous voisins dans le recueil (hormis le premier). Cela fait sens, nécessairement. La fin de la nouvelle, qui correspond à la phase de la sanction, est un appel à la vie, au retour plus précisément de cette dernière. Et on trouve, on s'en souvient, une femme endeuillée invitée par un fleuriste à retrouver le goût de la vie, un homme invisible aspirant à redevenir *visible*, deux anciens ennemis prêts à se réconcilier, un membre du Parti qu'on dégage de la gangue de plâtre qui l'étouffe, un employé qui aspire à redonner vie à l'association de son entreprise. Toute la fin du deuxième recueil de nouvelles correspond donc à un changement de ton : les personnages sont en quête non plus de ce qu'ils ne peuvent obtenir, mais de la vie et, plus souvent encore, d'une renaissance. C'est en ce sens du reste qu'on peut interpréter la présence de la nouvelle « Le photographe » : comme une image négative de cette quête de vie. À force de jouer sur l'illusion de pouvoir recréer la vie d'hommes morts à partir de bribes de photographies, dans un mouvement inverse, le photographe se transforme lui-même en image. Il existe donc une sorte de fil conducteur qui amène les personnages des dernières nouvelles de la section « Le bidet » à une quête de vie et non plus de chimères inaccessibles. Les Sujets-héros des nouvelles voient l'Objet de leur quête changer. La simple dissipation de leurs illusions les amène à rechercher la vie ou la renaissance.

Lorsque l'illusion est dissipée, les yeux du Sujet s'ouvrent donc, mais cela ne débouche sur aucune action dans la grande majorité des cas. L'acquis est essentiellement d'ordre cognitif. Le personnage en reste, au mieux à une performance inaboutie, au pire à une phase d'apprentissage qui n'a pas pour étape suivante la phase pragmatique qui le conduirait à actualiser ses désirs. Dans « Les sourds », la quête d'une redécouverte du monde fait place, dès le départ, si l'on peut dire, à une régression dans la surdité s'accompagnant d'une prise de conscience de l'incapacité des membres de la famille du vieillard, engagés dans le Parti, à écouter. Le héros, plus généralement, finit même par devenir évanescent et impuissant : au fil des nouvelles, c'est l'héroïsme qui est remis en cause. Alors qu'il a encore un peu d'épaisseur au départ (avec ses caractéristiques physiques ou morales, son sens de la révolte), le héros devient ensuite conformiste, comme on le constate dans les « Trois nouvelles » et, en particulier, « Le poisson dans le bocal ». Il en vient même enfin à disparaître dans la foule

(dans « Un tramway nommé des gens », il n'existe pas de Sujet à proprement parler) ou à se dissoudre dans une parole délirante (comme dans « L'anniversaire »).

Pourtant, la lecture de plusieurs nouvelles du *Bidet et autres histoires* invite à voir une inflexion dans le rapport au héros. L'issue des nouvelles est plus optimiste. Là où les héros des autres nouvelles finissaient par se résigner, ici, ils redécouvrent, confusément parfois, la vie. C'est ce qui permet, sans aucun doute de donner le titre « Un épilogue quelque peu optimiste : le retour de l'homme invisible » (« Ένας κάπως αισιόδοξος επίλογος: η επιστροφή του αόρατου ») à la toute dernière nouvelle du *Bidet et autres histoires*, véritable ouverture vers une continuation de l'existence après la mort.

1.4. Ligne pragmatique et ligne cognitive

L'action des nouvelles est donc tronquée, si l'on s'en tient au parcours pragmatique, mais s'enrichit la plupart du temps d'un savoir ou d'une prise de conscience, si l'on prend en considération le parcours cognitif. Il n'y a pas jusqu'aux dernières nouvelles du *Bidet et autres histoires* qui, on l'a vu, ne finissent par établir un rapport de jonction avec la vie ou la renaissance : cela entraîne simultanément l'existence d'une prise de conscience et, par là-même, la présence d'une ligne cognitive. Qui dit parcours cognitif implique la présence d'une modalisation épistémique devant être repérée en cours de récit. Il paraît indispensable qu'une quête de savoir soit engagée, quelle qu'elle soit : sur le monde, sur soi. Le personnage, en d'autres termes, doit s'interroger. On distinguera ici le premier recueil de nouvelles des deux autres : en effet, il existe une évolution entre eux.

Dans *Tirailleur assassin*, on envisagera deux cas de figure. Dans le premier d'entre eux, c'est au lecteur ou au narrateur qu'est laissé le soin de tirer un savoir des événements. Les personnages ne se placent pas eux-mêmes dans une perspective cognitive et aucune prise de conscience n'est notable à travers le texte du récit chez eux. C'est le cas des personnages de « L'anniversaire ». Il n'existe pas, dans la nouvelle, de questionnement des héros sur le sens de leurs actions, sur leur sort. C'est en réalité au lecteur de dégager une ligne cognitive du dialogue. Parfois, c'est le narrateur qui acquiert un savoir, dans « Le mouchoir, l'amour et le rhume » par exemple. Parfois encore ce sont des personnages-relais, tels les deux jeunes communistes d'« Un tramway nommé des gens », qui trouvent un profit cognitif à ce qui s'est passé dans la nouvelle. Plus souvent, néanmoins, et c'est le second cas de figure, ce sont les personnages principaux eux-mêmes qui apprennent de leur expérience parallèlement à leur

échec sur le parcours pragmatique. Cela peut prendre la forme d'une prise de conscience qui se situe dès le début de la nouvelle. Dans « Le Mutilé », par exemple, que constate-t-on ? Si, dans une première partie de la nouvelle, rien ne permet de voir se développer un processus cognitif, en revanche, à partir de la longue tirade du soldat de 3^e classe adressée au mulet, il existe un vif sentiment de la nécessité de se rebeller (« Je pense, moi, que, bien plus que ton agressivité et ton égoïsme, ce qui compte, c'est la fierté des mulets et des humains »¹). C'est cette prise de conscience d'une réalité du monde qui, située bien en amont, engage le personnage dans un processus cognitif jusqu'à la mise en évidence de l'illusion à la fin de la nouvelle. On observe aussi cette prise de conscience initiale, déterminante pour la suite de la nouvelle, dans « La question », on l'a vu plus haut. Ici, à la différence de ce qui se passe dans « Le Mutilé », la ligne cognitive se développe tout le long de la joute à laquelle se livre le Sujet, dans un jeu de questions-réponses, jusqu'à la question finale évoquée ci-dessus. De la même manière, Polychronis, dans « Un *philhellène* ignoré », prend conscience, dès le départ, des dysfonctionnements du langage militaire : « Il comprenait, est-il écrit, que, dans la mesure où, depuis un mois, on s'entendait sans cesse sur les réponses à donner, il ne serait pas facile d'éviter les malentendus lorsqu'arriverait le moment critique »². Ici encore, un processus est engagé qui déterminera toute l'action à venir. La ligne cognitive, tout comme dans « La question », se déroule le long du dialogue où Polychronis explique ses positions au *tribunal* militaire qui se trouve face à lui. Pourtant, c'est surtout lorsque la prise de conscience a lieu à la fin de la nouvelle que les choses sont les plus frappantes. C'est en effet le moyen de créer une sorte de blessure chez le personnage à qui, au-delà du fait de se rendre compte de sa situation, il n'est pas donné l'occasion de pouvoir réagir. Un cas particulièrement instructif est celui de la nouvelle « Dans la salle du vaste monde », comme on l'a vu plus haut. Mais il en existe bien d'autres comme, par exemple, « Le cinéma ou l'art du mouvement » ou « Brisé » : les personnages principaux se rendent cruellement compte de la marginalisation dont ils sont les victimes. Ils expriment respectivement, pour les deux nouvelles, les constats suivants : « je suis sûr qu'aucune solution ne sera trouvée tant du moins que j'existerai » (*είμαι βέβαιος ότι δε θα εξευρεθεί καμιά λύση, όσο τουλάχιστον υπάρχω εγώ*), « je sais que vous ne voulez plus

¹ *Ibid.*, p. 25 : « Εγώ νομίζω, πως πάνω από τον τσαμπουκά και τον εγωισμό σου πρέπει να μπει η περηφάνια μουλαριών κι ανθρώπων. »

² *Ibid.*, p. 43 : « Καταλάβαινε πως αφού εδώ κι ένα μήνα δίνονταν συνεχώς εξηγήσεις, δε θα εύκολο να γλιτώσει τις παρεξηγήσεις, όταν θα 'ρχονταν η κρίσιμη ώρα. »

de moi » (το ξέρω πως δε με θέλετε πια)¹. Plus loin, dans le recueil, on trouve encore des récits dans lesquelles le héros, confronté à la réalité, connaît une prise de conscience parfois déchirante pour lui. Il n'est question de revenir sur le cas de « Formidable ! » et de « Dans la salle du vaste monde » que pour insister sur la place de la prise de conscience finale dans la chute de la nouvelle. L'effet de clôture lui confère ici un écho particulier.

Dans les deux recueils de nouvelles suivants, *Le Bidet et autres histoires* et *La Communauté*, il semble que les choses ne soient guère différentes. En effet, c'est tout autant le personnage que le lecteur (ou le narrateur, parfois) qui sont impliqués dans le processus cognitif. Dans une nouvelle comme « *Non solam faciem* », les deux anciens ennemis peuvent tirer une leçon, au terme du parcours pragmatique que constituent leurs retrouvailles. Dans ce récit, le dialogue permet de faire passer les deux protagonistes de la frayeur à la réconciliation. La leçon retenue, *in fine*, est tirée par l'homme que rencontre le personnage principal dans le bus et implique une renaissance, on l'a dit, dans la paix :

« Nous tous qui avons été impliqués à l'époque », continua-t-il d'une voix blanche, le regard toujours porté vers la fenêtre, « nous sommes tous sur le même bateau. »²

Cette réplique permet, entre autres, d'assurer la réconciliation finale dans un mouvement qui n'est plus, cette fois, celui de l'échec. Dans « Le bidet », il existe une prise de conscience finale, mais tardive, de l'emprise de la société de consommation. En témoigne l'utilisation de la modalité épistémique « Je tendis l'oreille et je compris » (έστησα αυτί και κατάλαβα) avant la métamorphose finale de la plaine attique. On ferait le même type de remarque pour la nouvelle « La loterie » : la référence directe au savoir n'est pas présente, mais l'opposition paradigmatique entre avoir la « foi » (πίστη) « en la chance » (στην τύχη) et croire « en soi-même » (στον εαυτό του τον ίδιο)³, à la fin de la nouvelle, repose bien sur une modalité épistémique et amène à constater la présence d'une ligne cognitive. Le personnage est donc conduit à changer de position et à prendre conscience de la nécessité pour lui de revoir sa perception des choses : il doit compter sur ses propres capacités, comme le lui a montré son

¹ *Ibid.*, p. 69 et p. 79.

² *Ibid.*, p. 306 : « “Όσοι μπλεχτήκαμε τότε”, συνέχισε με φωνή άχρωμη κοιτώντας προς το παράθυρο πάντα, “βράζουμε στο ίδιο καζάνι.” »

³ *Ibid.*, p. 300.

double¹. Très souvent pourtant, c'est au narrateur (dans le récit-cadre de la nouvelle « Les disparus », en particulier) ou, plus fréquemment, au lecteur de tirer le fil de la ligne cognitive. Dans « Un crâne plein de fleurs », le dialogue entre les personnages dans le salon s'achève, comme cela a été signalé plus haut, sur leur apathie puisqu'ils restent passivement regarder le crâne ouvert de Noula, d'où sortent des fleurs. Le lecteur visiblement, dans cette nouvelle allégorique, est appelé à dégager lui-même un enseignement. Il en va de même dans « Le retour de l'homme invisible ». Dans cette nouvelle, le personnage s'inscrit dans une quête, mais celle-ci se déroule en suivant un parcours pragmatique qui correspond au désir de redevenir visible (« maintenant il cherche à redevenir visible », *τόρα επιδιώκει να γίνει ξανά ορατός*²). Ce qui constitue toute la fin de la nouvelle, n'est en fait qu'une suite d'images obscures, de symboles (le hochet, par exemple). On est très clairement dans une allégorie donc et c'est au lecteur d'accomplir le parcours cognitif bien plus qu'au personnage lui-même.

2. Le savoir restreint et fragilisé d'une conscience : les nouvelles à la première personne

À côté des nouvelles à la troisième personne dans lesquelles le narrateur se dépersonnalise peu à peu pour laisser parler la conscience du personnage, une série de récits présentent un narrateur parlant à la première personne.

2.1. L'irruption du je

Il peut être instructif de recenser d'abord les récits à la première personne dans les trois recueils de Marios Hakkas (n/...) et de les mettre en rapport avec l'ensemble des nouvelles-récits (.../n) de cet écrivain dans chaque section des recueils de nouvelles :

« Les fourmis rouges » : 0/1

<i>Tirailleur assassin</i> :	« À l'armée » : 0 ou 1/5 « En prison » : 0/5 « Dans la vie » : 0/5 « À l'envers » : 0 ou 1/6 « Trois nouvelles » : 2/3	=> [homodiégétique ; récit enchâssé] « Récit d'une mule » => [homodiégétique ou hétérodiégétique ?] « Le congrès » => [homodiégétique] « Une fille », « Giannis... »
<i>Le Bidet et autres...</i> :	« Confessions » : 1/1 « Le Bidet » : 5/10	=> [homodiégétique] « Suicide par le feu » => [homodiégétique] « Le bidet », « Le photographe », « Le camion », « Un crâne plein de fleurs » ; [récit-cadre] dans « Les disparus »
<i>La Communauté</i> :	« Coupable de culpabilité » : 1/1 « Chutes » : 0/1	

¹ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 205.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 310.

À la lecture de ce tableau, on note qu'il existe une augmentation importante du nombre de récits à la première personne (homodiégétique) au fil des recueils. Cela veut bien dire qu'une subjectivité apparaît à travers l'irruption d'un narrateur-personnage engagé dans l'histoire. De fait, dans chacun des cas recensés dans ce tableau, le narrateur est partie prenante de la diégèse : que ce soit Giannis, le héros de « Une fille », qui est directement confronté à l'impertinence de la jeune héroïne, le narrateur de « Giannis, le fauve-fourmi », qui passe une nuit dans la même cellule que le héros éponyme de la nouvelle, que ce soit le photographe, qui raconte de quelle manière il s'est trouvé transformé en portrait de lui-même, ou le narrateur d'« Un crâne plein de fleurs » qui raconte une soirée avec des amis.

Il existe quelques cas particuliers (« Récit d'une mule », « Le congrès » et « Les disparus ») dont il sera question dans les lignes qui vont suivre. On peut d'ores et déjà noter que, dans les « Disparus », le narrateur, très présent et individualisé dans le récit-cadre homodiégétique (il raconte l'histoire de sa famille, évoque ses origines et sa situation sociale), ne fait pourtant pas partie des personnages du récit enchâssé : celui-ci n'est qu'une anecdote racontée au village dont est originaire le narrateur et que ce dernier se contente de rapporter.

Cela étant dit, bien plus que la simple existence d'une subjectivité pleine et entière, la présence de la première personne marque surtout un changement de cette subjectivité. L'hypothèse qu'il est possible de formuler est donc que l'apparition de plus en plus marquée de la première personne dans les récits de Marios Hakkas est l'indice d'une subjectivité renouvelée, redéfinie. Il semble que c'est ce changement de nature qui doit attirer toute l'attention. Le passage de la nouvelle-récit à la nouvelle-discours se fait autour de cette présence du *je*. C'est là que tout se joue sans doute. Un *je* apparaît d'une part dans les nouvelles-récits, d'autre part dans les nouvelles-discours : c'est sa place et puis sa nature et sa position par rapport au réel dans les nouvelles-récits qui est déterminante.

2.2. Rétrécissement de champ dans les récits à la première personne

Dans les nouvelles à la troisième personne, il existe, on le sait, un repli du narrateur le plus traditionnel, qui devient plus ou moins personnalisé (celui qui apparaît dans les récits autoriaux les plus traditionnels) jusqu'à n'être plus quasiment qu'une simple fonction narrative. Or, dès le deuxième recueil de nouvelles, alors que la transformation progressive du narrateur se fait sentir, on voit se multiplier dans le même temps les nouvelles à la première

personne. Le fait notable est en particulier que deux des trois nouvelles intégrées tardivement et après coup dans le premier recueil (« Une fille » et « Giannis, le fauve-fourmi ») sont à la première personne et créent un fort contraste avec la quasi-totalité des autres nouvelles de ce recueil, presque tout le temps à la troisième personne. La rupture avec le mode de narration auctorial précédent apparaît nettement et on peut formuler l'hypothèse qu'il s'est dessiné une évolution dans la narration hakkienne. Que s'est-il passé ?

Si l'on examine la situation dans *Tirailleur assassin* (en excluant les « Trois nouvelles » pour l'instant), on remarque que la narration à la première personne fait son entrée par la petite porte, si l'on permet cette expression. Dans « Récit d'une mule », c'est sous la forme d'un narrateur intradiégétique que le *je* investit l'espace de la nouvelle. En effet, il existe un récit-cadre dans lequel un narrateur extradiégétique fait le récit de ce qui se passe dans l'écurie. Il délègue, ce faisant, la parole à la mule qui s'adresse à ses congénères en s'exprimant à la première personne du singulier. Ensuite, avec « Le congrès », on se trouve en présence d'une nouvelle étrange : ce monologue narrativisé, ponctué de psycho-récits et rapportant les atermoiements d'une conscience, fonctionne de façon autonome, entre les deux pôles purement narratifs que constituent l'ouverture et la clôture de la nouvelle (« Le congrès continuait », *η σύσκεψη συνεχίζονταν*). Pourtant, une première personne apparaît de façon inattendue au cœur de la nouvelle. Il semble difficile d'y voir l'autodésignation du protagoniste par lui-même. Plus sûrement, il s'agit d'une simple parenthèse qui désigne le narrateur, témoin faisant partie des participants au congrès, comme l'indique le contexte ; voilà donc la voix du narrateur reléguée très loin : « (et moi-même j'avais une voix de stentor) » (*κι εγώ με τη στεντόρια φωνή μου*). Cette apparition pose problème, car elle paraît faire du narrateur un témoin assistant au congrès alors même que tout portait à croire qu'il s'agit d'un passage monologué relevant d'une situation narrative figurale, avec un personnage-réfléteur. Cela atteste en tout cas de l'évolution contradictoire et progressive des nouvelles-récits de Marios Hakkas.

En réalité, la présence d'un narrateur à la première personne est nettement plus importante dans les nouvelles-récits de la dernière section du *Bidet et autres histoires* et dans les deux récits des « Trois nouvelles » évoqués plus haut. C'est surtout là qu'il est possible de déterminer la nature de cette première personne qui s'installe en position de régie du récit. Qu'on regarde ce qui se passe dans « Le bidet », « Le photographe », « Le camion », « Un crâne plein de fleurs », mais aussi dans « Une fille » ou « Giannis, le fauve-fourmi », on

s'aperçoit que le narrateur est fonctionnellement lié aux personnages. On l'a vu, il a une relation soit de voisinage (« Une fille »), soit amical (« Un crâne plein de fleurs »), soit professionnel (un détective recherchant un homme dans « Le camion »), etc. À partir de cet instant, le point de vue est nettement plus restreint. On ne se trouve plus ici dans un point de vue externe certes feint, mais potentiellement omniscient ; la nouvelle s'organise tout entière selon un principe de focalisation externe véritable. Pour reprendre la terminologie de Stanzel, on passe d'un récit auctorial à la troisième personne, avec perspective externe, à un récit à la première personne avec perspective interne (et donc à un point de vue restreint) dans lequel le monde du narrateur correspond à celui des personnages. Le narrateur-personnage n'a accès qu'à ce que veulent bien lui dire les autres personnages auxquels il est confronté.

Le narrateur est dès lors fragilisé. Et ce pour une raison en particulier. Il est en effet en position de se poser des questions plus que de trouver des réponses. Personnalisé, identifiable, parfois pourvu d'un prénom, inscrit dans un réseau de relations sociales, le narrateur à la première personne, gagnant en humanité, a ses défauts et ses faiblesses. Le lecteur connaît ses pensées et ses désirs les plus intimes (c'est le cas du narrateur d'« Un crâne plein de fleurs » qui expose ses fantasmes les plus inavouables). Surtout, il n'a forcément qu'un point de vue restreint sur le monde énigmatique qui l'entoure. C'est ainsi que Maria, le personnage principal de « Une fille », apparaît au narrateur comme singulièrement dérangeant : il est l'antithèse inattendue de sa propre lâcheté. La mise en place d'un récit à la première personne se révèle à partir de là particulièrement efficace. L'engagement du narrateur dans le récit de sa propre expérience devient l'occasion pour le lecteur de découvrir ses peurs, ses angoisses, mais aussi ses lâchetés :

En entrant dans le quartier, les couvertures en balluchons et la valise à la main, je me rappelai Maria. Cette fille, il fallait que je l'évite absolument. Qui sait ce qu'elle me resservirait encore et je n'avais pas envie de discuter au beau milieu de la rue, ni de supporter les comparaisons et les insultes d'inconnus. Je hâtai le pas pour échapper à une telle rencontre, je rougis en passant devant l'endroit où nous avions discuté la dernière fois, je marchais maladroitement et je manquai même de tomber en m'emmêlant les pinceaux, je pensais avoir vu une ombre qui lui ressemblait.¹

¹ Ibid., p. 159 : «Μπαίνοντας στη γειτονιά με τις κουβέρτες δεμένες και τη βαλίτσα στο χέρι θυμήθηκα τη Μαρία. Αυτό το κορίτσι έπρεπε να τ' απούγω οπωσδήποτε. Ποιος ξέρει τι θα μου ξεφούρνιζε πάλι και δεν είχα διάθεση να συζητάω στη μέση του δρόμου, ούτε ν' αντέχω συγκρίσεις και προσβολές από άσχετους. Τάχυνα το βήμα να γλιτώσω μια τέτοια συνάντηση, αναποκοκκίνισα προσπερνώντας το μέρος που συζητούσαμε την τελευταία φορά, περπάταγα άτσαλα, μπερδεύτηκα κιόλας, παραλίγο να πέσω, νόμιζα πως είδα και κάποια σκιά που της έμοιαζε.»

Tout, dans ce passage, renvoie à une axiologie de la lâcheté : les traits descriptifs désignant les réactions physiques (rougissement), les segments proprement narratifs (l'accélération du pas), le discours indirect libre correspondant à la formulation de mauvais prétextes pour ne pas croiser le chemin de Maria, etc. Le narrateur-personnage apparaît en position de faiblesse, comme incapable de dominer ses craintes en raison d'une incompréhension du personnage en face de lui, de la logique qui guide ce dernier.

Par ailleurs, on l'a constaté plus haut, dans le cas du personnage, les rêves du narrateur sont soumis au principe de réalité imposés par les circonstances. C'est le cas dans « Suicide par le feu ». Cette nouvelle, dans laquelle le narrateur raconte ses pulsions suicidaires, propose un démenti ironique à la fin du récit : alors qu'un rendez-vous chez le médecin, sur des soupçons de cancer, paraissait être à ses yeux l'occasion de mettre fin à ses jours en s'immolant dans une mise en scène scabreuse, la fin de la nouvelle correspond à la révélation du diagnostic : il n'y a pas de cancer et le narrateur rentre chez lui retrouver sa vie des plus conventionnelles. L'énoncé de ce qu'on définira plutôt comme une nouvelle-récit — puisqu'elle s'appuie sur une action minimale (une consultation chez le médecin, le diagnostic rendu par ce dernier et le retour à la maison) —, ressemble à bien des égards à un discours ou, du moins, à un récit prospectif fortement marqué par les désirs du narrateur : en effet, celui-ci expose très longuement, dans la majeure partie de la nouvelle, les circonstances envisagées de sa propre immolation. Le potentiel domine (« les brûlures seraient profondes. Je n'aurais pas besoin de lit de mort. On me mettrait directement à la morgue »¹) et place dès lors cette longue partie de la nouvelle dans le rêve ou, mieux, le fantasme. Le narrateur du récit à la première personne subit le même sort que les personnages : ses illusions, ses désirs les plus intimes ne résistent pas à l'épreuve des faits.

On peut donc dire que, parallèlement à la mutation du narrateur dans les récits à la troisième personne — il se désincarne et se dépersonnalise au point de ne plus être qu'une fonction narrative —, le récit à la première personne restreint le point de vue de celui qui prend en charge le récit et, en même temps, le fragilise devant la complexité du monde. Individualisé parfois, se définissant par sa position dans le monde ou dans un entourage, le narrateur n'a qu'un point de vue biaisé et étroit ; il lui échappe le sens profond des choses et de l'univers. Celui qui raconte se situe dès lors sur une ligne cognitive, faite moins d'un

¹ *Ibid.*, p. 208 : « Τα εγκαύματα θα 'ταν βαθιά. Κρεβάτι δε θα 'πιανα. Θα με πήγαιναν κατευθείαν στο νεκροθάλαμο ».

savoir assuré que d'interrogations. De ce fait, il se rapproche des personnages en quête d'un savoir.

Au terme de cette étape, voici le constat qu'on peut faire : les acteurs du récit sont le point de départ de l'instabilité et de la contestation des genres constatées dans les nouvelles-récits au début de cette étude. On passe en particulier d'un récit auctorial à la troisième personne, avec d'assez rares intrusions du narrateur, à l'existence d'un simple reflet de la conscience des personnages dans le récit à situation narrative figurale ou, à l'inverse, à un récit à la première personne dans lequel le point de vue du narrateur est restreint. La mise à nu d'une conscience face à un monde complexe, qu'il s'agisse de celle du narrateur ou de celle des personnages, devient dès lors l'enjeu de la nouvelle-récit hakkienne. Cette dernière, tournant de plus en plus le dos à une forme de récit réaliste, politiquement marquée, opère un recentrage de la narration sur la vie intérieure des personnages et du narrateur : confrontés à une forme d'opacité ou de duplicité, de complexité en tout cas du monde qui les entoure, ils sont fragilisés, se trompent, nourrissent des illusions cruellement démenties. L'orientation de la quête narratoriale ou de celle des personnages est bien plus cognitive que pragmatique. C'est elle qui conduit à ce qui est au cœur de la nouvelle hakkienne et entraîne, peut-être, l'apparition de la nouvelle-discours : la quête du signe et du sens. Ce sera l'objet de la deuxième partie de la présente étude.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Au moment où il a été question d'envisager la nouvelle-récit chez Marios Hakkas (celle qui se construit autour d'un processus narratif, non d'un discours), on a rencontré une forme d'aporie : la nouvelle-récit hakkienne n'était guère définissable par la mise en évidence de faits de structure ou même de traits thématiques récurrents en nombre satisfaisant, parce que permettant d'unifier les nouvelles-récits entre elles. En effet, la nouvelle-récit est apparue, dès le départ, comme polymorphe de sorte qu'il n'a pu être formulé, au début de l'analyse, qu'une définition bien trop large de la nouvelle-récit : un énoncé narratif fictionnel tournant autour d'une action tendue vers une chute. S'il a été possible de constater au passage que le traitement de ce genre était révélateur d'un rapport problématique au réel, un examen s'imposait de ce qui fait sa diversité chez Marios Hakkas.

Pour ce faire, il était préférable de renoncer — au moins momentanément — à rechercher des caractéristiques communes ; mieux valait considérer la nouvelle chez Marios Hakkas selon une dynamique transformationnelle et y voir les formes déclinées d'un même genre. Renonçant à une étude thématique ou s'inspirant de la grammaire narrative, on a jugé préférable, dans un souci de méthode, de revenir à une réflexion générique tenant la nouvelle non pas comme un genre acquis, mais comme un genre en perpétuelle construction. La considérer comme un acte discursif à chaque fois renouvelé a paru être la meilleure voie d'accès à la forme qu'elle prend chez Marios Hakkas. En effet, la nouvelle est un texte vivant, non une structure prédéterminée. C'est ce que n'ont pas suffisamment bien saisi la plupart du temps certains commentateurs. En réévaluant l'énoncé hakkien comme acte de communication, il a été possible de montrer que les fluctuations affectant les normes constitutives et les normes régulatrices déterminaient la forme prise par la nouvelle : c'était le moyen d'expliquer que le statut illocutoire, les choix sémantiques et syntaxiques ou la variation des modes de représentation conditionnaient l'approche générique de la nouvelle hakkienne. C'est ainsi qu'a été mise en évidence la grande diversité des formes prises par cette dernière.

Le premier constat s'est trouvé confirmé : c'est le rapport au réel qui reste problématique. C'est même le problème du réalisme qui se pose dans la nouvelle hakkienne. En cela, Marios Hakkas n'échappe pas à la réflexion qui est engagée par la gauche grecque à l'époque en matière d'esthétique. Sa démarche reste toutefois singulière : recourant aux vieux

genres réalistes, ceux de la littérature populaire, de la littérature personnelle, testimoniale ou d'une littérature plus idéologique, il les conteste dans le même temps et, ce faisant, pose véritablement le problème du rapport au réel et au monde. L'approche *idéologico-réaliste* devient plus subjective, plus poétique. On a ainsi pu mettre en évidence une crise qui n'est sans doute pas étrangère à celle qui touche la prose grecque entre les années cinquante et les années soixante.

Enfin, c'est à travers l'énonciation que les changements sont les plus significatifs sans doute. Le *narrateur* et les personnages sont soumis à des processus d'abstraction ou à des modifications qui installent ces entités dans des structures de l'échec ou du doute. Dès lors, c'est la ligne cognitive qui l'emporte sur la ligne pragmatique : elle pousse ces entités à établir une jonction avec un savoir. Ce dernier, c'est celui qui porte sur la vie : voilà ce qui s'annonce en particulier dans les nouvelles-récits allégoriques et ouvre la voie aux nouvelles-discours.

DEUXIÈME PARTIE - LA NOUVELLE ET LE CHAOS

On a pu constater, dans les analyses qui précèdent, que les acteurs du récit s'inscrivent dans une quête passant par un parcours cognitif et aboutissant à une prise de conscience. Le parcours pragmatique se solde par un échec dans *Tirailleur assassin* ; en revanche, la *ligne cognitive* correspond, dans les profondeurs de la nouvelle, à une quête débouchant sur un savoir final. L'actant de narration, le personnage, et l'actant de communication, le narrateur, sont en première ligne dans cette quête cognitive dont la plus claire manifestation est la présence d'une modalité épistémique au cœur même des récits. Quand le narrateur s'exprime à la première personne, n'ayant alors qu'un point de vue restreint sur le monde, n'allant pas au-delà, en tout cas, de celui des autres personnages du récit, il cherche à comprendre le monde qui l'entoure. Il ressemble alors à celui qui part à la recherche d'indices (*ιχνηλατώντας*¹) pour saisir l'environnement où vit Mitsos dans « Le camion ». Le personnage quant à lui se livre aussi, de son côté, à cette quête cognitive. Il existe donc deux acteurs du récit qui, plus que tout autre, ont pour objet de leur quête le savoir : le personnage et le *je* qui prend la parole dans les nouvelles. L'hypothèse générale, pour finir, est que le passage de la nouvelle-récit à la nouvelle-discours se fait autour de ces deux actants (de narration et de communication) et développe dorénavant une ligne cognitive selon un parcours cognitif. Une fois le personnage disqualifié dans l'action, n'affectant lui-même que la modestie d'un point de vue retreint sur le monde, un *je* part à la quête d'un savoir sur le monde.

Or, cette ligne cognitive, qui est celle de la quête d'un savoir, aussi bien en ce qui concerne les personnages que pour ce qui est de l'instance narrative, a un objectif : la quête de sens. Le signe joue, et ce sera là une hypothèse de travail, un rôle majeur. Il est omniprésent dans le texte hakkien, et ce à tous les niveaux, y compris celui de la performance du lecteur.

L'étude du signe permettra peut-être de remonter le fil conduisant des nouvelles-récits aux nouvelles-discours. Ces dernières apparaissent en effet comme le terme d'un processus qui conduit à la prise de parole directe d'une instance discursive dans des limites qu'il conviendra bien sûr de discuter. Les personnages et/ou le narrateur des récits, l'énonciateur des nouvelles-discours ont ceci de commun : la quête et la compréhension du signe. La présente étude passera donc, à partir de maintenant, par une prise en compte de l'ensemble des nouvelles du corpus défini au départ.

¹ *Ibid.*, p. 279.

Une précision doit encore être apportée : le lecteur pourra être surpris de ce qui pourrait apparaître comme une pétition de principe. Il est question de la nouvelle-discours alors même qu'elle n'a pas été définie et il semblerait presque que son existence soit acquise. En réalité, on s'en tiendra, dans les lignes qui vont suivre, à la supposition purement opératoire de son existence à partir de ce qui a été avancé en introduction, à savoir le cadre énonciatif *embrayé* particulier de ce type supposé de nouvelle. Le travail mené dans la deuxième partie de cette étude doit amener à comprendre, justement, la raison d'être de ce cadre énonciatif propre à la nouvelle-discours, mais aussi le cadre formel de ce genre proprement hakkien. Pour le moment, on peut définir la nouvelle-discours comme *s'opposant à la nouvelle-récit, par son énonciation de discours*. Cette distinction devrait suffire, pour l'instant, et permettre d'examiner de quelle manière les dysfonctionnements du signe ne sont que la manifestation d'un chaos, d'une décomposition dans lesquelles le sujet est amené à se définir dans une forme inédite : la nouvelle-discours.

PREMIER CHAPITRE : LA QUESTION DES SIGNES

Parler du signe alors même que l'étude de la nouvelle appelle plutôt une approche narratologique peut sembler étonnant. On se rappelle pourtant que la ligne pragmatique a de plus en plus tendance à faire place à une ligne cognitive dans les récits de Marios Hakkas. Cela signifie que les personnages et l'énonciateur sont à la quête d'un *savoir* plus que d'un *pouvoir*. Ils s'intéressent en réalité aux signes que leur envoie le monde pour essayer d'en comprendre le sens.

En fait, cette question des signes et du sens entraîne avec elle non seulement les personnages et l'énonciateur (fictifs), mais aussi le lecteur (réel). On distinguera ici deux niveaux bien différents : les niveaux narratif et communicationnel — qui impliquent les acteurs (imaginaires) du récit que sont les personnages d'une part, l'énonciateur/narrateur d'autre part — et le niveau pragmatique qui concerne la performance du lecteur, largement sollicité dans une problématique d'ensemble du signe qui occupe tout l'espace des nouvelles.

A. Personnages et énonciateur/narrateur face aux signes

Le niveau narratif et communicationnel est le premier où l'on rencontre la question du signe. Il sera donc privilégié ici une approche définissant d'abord de quelle manière le signe s'inscrit dans le récit ; on passera ensuite à l'analyse du fonctionnement sémiotico-sémantique de la nouvelle.

1. De l'espace diégétique à l'espace sémiotique

1.1. Des programmes narratifs fondés sur la recherche de signes

Inscrit dans les programmes narratifs des nouvelles-récits, le signe devient Objet de valeur et implique une quête préalable à la quête principale. En effet, un premier examen des nouvelles de *Tirailleur assassin* montre, on l'a vu, que les acteurs du récit sont très souvent en quête d'un savoir, d'une compétence, avant de prétendre entrer dans la phase de la performance proprement dite. L'action se définit dès lors comme la mise en place de procédures visant à établir ce savoir et laisse la performance, si elle est envisageable, à un point qui ne permet pas d'accéder à la sanction et à la reconnaissance. En pratique donc, l'action dans les nouvelles-récits relève, pour l'essentiel, de la dimension cognitive et vise le signe comme Objet de valeur.

Que la quête de *savoir* entraîne en réalité une recherche de signes, on peut le constater ne serait-ce qu'à travers la nouvelle « Le congrès » : un sujet, prisonnier du congrès du Parti auquel il participe, tente en vain de trouver un sens à sa présence en y observant les signes incompréhensibles émanant de l'environnement verbal dans lequel il est plongé. Tout le début de la nouvelle retrace le processus d'une prise de conscience qui n'aboutit, finalement, qu'au constat d'un *non-savoir* (« Il était difficile de préciser l'heure du début », *ήταν δύσκολο να καθορίσει το χρόνο της έναρξης*). On arrive certes à un *savoir* du personnage sur son propre corps et à une prise de conscience de son individualité (« Il avait la sensation tenace de se trouver en dehors du courant », *είχε την επίμονη αίσθηση ότι βρίσκεται έξω απ' το ρεύμα*), mais le héros de la nouvelle a aussi le désir d'aller au-delà de cette prise de conscience, d'un *vouloir-savoir* qui prend la forme d'un questionnement :

Pourquoi suivait-il cette conférence interminable ? Pourquoi se sentir captif pendant des mois, des années, d'une porte, qui plus est grande ouverte ?¹

Or, ce *vouloir-savoir* devrait déboucher sur une quête de sens qui s'avère impossible tant, dans la salle du congrès, les « paroles [sont] incompréhensibles » (*ακατανόητα λόγια*). Les paroles deviennent, on le voit, autant de signes qui permettraient au personnage de fonder son existence, mais restent inaccessibles du fait de leur opacité, occasionnant par là-même une absence de volonté. Cette quête de signes, impossible dans « Le congrès », reste particulièrement frappante dans « Les sourds » où elle devient manifestation d'une impossibilité d'agir dans le sens voulu par le personnage. Un vieux communiste, on le sait, a passé quarante ans coupé du monde du fait de sa surdité. Il décide un jour de se faire poser des prothèses auditives pour « se remettre en mémoire les bruits du monde » (*να ξαναθυμηθεί τους ήχους του κόσμου*) et se retrouver ainsi en harmonie avec lui (programme narratif de base). Pourtant,

dès qu'il eut mis les écouteurs, il découvrit avec grande surprise une certaine vérité. Son fils aîné, cadre supérieur, était sourd. Pendant que l'autre fils lui parlait, il écoutait avec attention ce qu'on lui disait. C'est du moins ce qu'il semblait montrer. Mais ses réponses étaient sans avec ce que lui disait l'autre, si bien que naquit chez lui le soupçon qu'il était sourd.²

¹ Ibid., p. 147 : «Γιατί παρακολουθούσε αυτή την ατέλειωτη σύσκεψη; Γιατί να αισθάνεται αιχμάλωτος για μήνες, για χρόνια, μιας πόρτας και μάλιστα ορθάνοιχτης;»

² Ibid., p. 143 : «Μόλις έβαλε τα ακουστικά ανακάλυψε με μεγάλη έκπληξη κάποια αλήθεια. Ο μεγάλος του γιος, το ανώτερο στέλεχος, ήταν κουφός. Όσην ώρα τού μίλαγε ο άλλος, αυτός άκουγε με προσοχή τι του έλεγε. Έτσι

La réalisation du programme narratif de base est conditionnée, on le voit ici, par un programme narratif d'usage de conjonction avec la vérité. Le Sujet soupçonne en effet, dès les premiers contacts avec le monde, la fausseté d'une situation. Or, ce n'est qu'en confortant cette vérité (*αλήθεια*), par une observation des membres de sa famille, que le vieillard peut prétendre se réconcilier avec le monde. Cette réconciliation se transforme donc, provisoirement, en quête de la vérité. La recherche de cette dernière constitue la phase d'acquisition indispensable à la réalisation du programme narratif de base.

Dès lors l'accès à l'Objet dans le programme narratif de base (réconciliation avec le « monde ») ou le programme narratif d'usage (quête de la « vérité ») passe par le relevé d'indices, de *signes*. Cette recherche engendre des programmes d'usage qu'on pourrait qualifier ici d'opérateurs. S'agissant de la nouvelle en question, on peut en relever quelques-uns : les conversations du fils aîné avec le cadet (voir le passage ci-dessus) qui amène le vieillard à soupçonner la surdité du premier (*γεννούσε την υποψία πως ήταν κουφός*¹), « une conversation entre ses deux plus jeunes petits-fils » (*μια συζήτηση των δυο μικρών εγγονών του*)² qu'il « surprit » (*τσάκωσε*)³ puis l'attitude du fils cadet vers lequel il « tourna ses écouteurs » (*έστρεψε τ' ακουστικά του*)⁴ et qui, « alors qu'il entendait exceptionnellement bien les dirigeants, les instances supérieures, était sourd comme un pot lorsqu'il s'agissait des instances inférieures, des cadres d'en bas » (*ενώ άκουγε εξαίρετα τους καθοδηγητές, τα ανώτερα όργανα, ήταν θεόκουφος στα κατώτερα όργανα, στα πιο κάτω στελέχη*)⁵. Toutes ces circonstances sont autant d'indices qui réclament l'attention du vieillard. Celui-ci se trouve dans une attitude d'écoute, comme à l'affût de signes sonores dans son intention de s'ouvrir au monde.

Les nouvelles « Le congrès » et « Les sourds » permettent donc de constater que le signe entre dans des programmes d'usage facilitant l'accès à un programme de base. Dans les

τουλάχιστον έδειχνε. Μα οι αποκρίσεις του ήταν άσχετες σ' αυτό που του έλεγε ο άλλος, έτσι που γεννούσε την υποψία πως ήταν κουφός.»

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

deux cas, la quête de ces signes est préalable à une recherche de vérité ou même à une performance quelle qu'elle soit. Elle s'appuie plus généralement sur ceux qui prolifèrent dans l'espace de l'histoire.

1.2. La prolifération des signes dans l'espace diégétique

Dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, les signes sont partout, surgissent à tous les endroits. Ils se comportent comme des éléments essentiels de l'intrigue, on l'a vu. Il s'agira de montrer comment s'organise ce qui deviendra l'espace sémiotique dans les nouvelles-récits tout autant que dans les nouvelles-discours.

1.2.1. Diversité des signes dans l'espace diégétique

Umberto Eco, dans *Le Signe*¹, tente d'établir une « classification des signes »². S'il s'intéresse à leur source, il les envisage aussi comme processus d'inférence ou d'association, comme reposant sur une convention ou pas (signes naturels ou artificiels) ; il les classe aussi en fonction de « l'intention ou [du] degré de conscience de l'émetteur », du canal utilisé (sémies visuelles, olfactives, etc.). Il envisage par ailleurs le type de rapport au signifié (univocité ou plurivocité ?) et, dans une perspective peircienne, la reproductibilité du signifiant ou le lien avec le référent, mais aussi le degré de reproductibilité du signifiant. Enfin, Umberto Eco opère un dernier classement en se basant sur le comportement que le signe induit chez le destinataire. Il admet que ces classifications « dépendent d'un point de vue particulier »³. Aussi semble-t-il assez vain de tenter une taxinomie des signes dans la diégèse hakkienne tant ils sont nombreux. Il en existe une grande diversité, qu'il s'agisse de signes artificiels (images d'animaux dans « Dans la salle du vaste monde », le code de la route dans « Incident routi(ni)er », etc.) ou de signes naturels (le mois de mai secrète ses propres signes dans « Récit d'une mule »). Ces signes peuvent prendre bien souvent la forme d'indices, comme on le constate dans la nouvelle « Brisé » où « le trajet de l'adjudant de surveillance (...) fai[t] voir clairement de quel côté s'[est] planté le poignard de la mort »⁴). Les signes peuvent être d'origine visuelle ou sonore (les conversations et bruits entendus par le vieillard dans « Les

¹ Umberto Eco, *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, trad. J.-M. Klinkenberg, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche, Biblio/essais », 2004 [1988], 283 p. [*Segno*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1980].

² *Ibid.*, p. 47-98.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 72 : «*Η πορεία του υπαρχιφύλακα (...) έδειχνε καθαρά προς τα πού καρφωνόταν το μαχαίρι του θανάτου.*»

sourds ») ; le signe de la diégèse hakkienne peut être plurivoque (le « titre » de la nouvelle « Dans la salle du vaste monde » ne relève-t-il pas simultanément de l'activité du libraire et de celle du rentier ? La lettre dont le sens est difficile à saisir ou dont les sens sont multiples dans « Éveil racial » n'est-elle pas un signe plurivoque ?) ou univoque (comme le contrat signé avec la Société d'études anatomiques par le personnage du « Cadavre ») ; le signe devient presque un stimulus univoque dans « Le mouchoir, l'amour et le rhume » où il est fait référence à la « réplique attendue qu'exige l'amour en guise de réponse » (*ο έρωτας θέλει ατάκα την απάντηση*)¹. Il peut aussi entretenir un rapport *symbolique* avec l'objet désigné, selon la conception peircienne (ce sont par exemple les tickets de bus que manipule un passager de « Un tramway nommé des gens ») ou un rapport *indiciaire* (la blessure sous le pelage du mulet du « Mutilé » désigne la raison qui justifie la réaction de l'animal), etc. Le lecteur se rendra compte que la diégèse des nouvelles-récits de Marios Hakkas fourmille de signes de toutes sortes. Pourtant, plus que ce foisonnement, qui doit rester comme la preuve de la place tenue par le signe dans les nouvelles-récits, ce qui doit attirer l'attention ici, c'est la lecture de ces signes par les personnages au cœur de la diégèse : on l'a rappelé plus haut, c'est dans l'attitude des actants qu'il convient surtout de placer la raison de la métamorphose de la nouvelle hakkienne.

1.2.2. Des actants, narrateur et personnages, sollicités dans un univers de signes

Les signes apparaissent comme un mode d'accès naturel au monde et aux êtres. Ils constituent des indices sur le plan de la narration : c'est ainsi que le narrateur peut s'appuyer de manière ostensible sur les signes-caractéristiques pour définir ses personnages. Voici, par exemple, un passage du « Mutilé », présentant le héros de la nouvelle :

Il semble toutefois que c'est bien sa race qui donnait des bourriques avec des demi-queuees, parce qu'en dehors de la mutilation, elle avait d'autres caractéristiques qui la distinguait du tout-venant des mulets. Les bourriques, marquées par la bâtardise de leur destin, conservent les traits extérieurs de leur origine. Rien à voir avec la croupe étroite de l'ânesse, avec les pattes graciles de la jument, avec le ventre rond et pendouillant de l'âne. Le Mutilé, au contraire, était taillé selon des mesures différentes qui ne rappelaient pas son origine.²

¹ *Ibid.*, p. 103-104.

² *Ibid.*, p. 18 : « Φαίνεται όμως πως η ράτσα του έδινε μουλάρια με μισές ουρές, γιατί εκτός απ' το κολόβωμα είχε κι άλλα χαρακτηριστικά που τον ξεχώριζαν από το μουλαρίσιο συρφετό. Τα μουλάρια, σημαδεμένα από την μπάσταρδη τους μοίρα, διατηρούνε τα εξωτερικά γνωρίσματα της φύτρας τους. Άλλο έχει τα στενά καπούλια της

Le signe physique apparaît, de façon classique ici, comme le moyen de définir, selon des principes physiognomoniques, les traits de caractère du personnage. Ce signe-caractéristique se retrouve bien sûr dans de nombreuses nouvelles-récits, notamment celles qui sont de facture réaliste. Ce point sera abordé plus bas.

Cela amène tout logiquement à évoquer le rôle joué par les signes au cœur de la diégèse. Le monde naturel se constitue lui-même, spontanément, en système sémiotique. De fait, ce qui est remarquable, c'est la diversité de ces signes qui peuvent être d'origine et de nature différentes, comme dans « Récit d'une mule » où l'on trouve, dès l'ouverture de la nouvelle, une dynamique propre aux signes de la vie et de l'amour émis par la nature :

Mai arrive puis s'en va sans toucher ces fines cordes qui, chez d'autres êtres comme nos cousines germaines les ânesses, vibrent sans retenue avec, comme résultat, une polyphonie de braiements, du harcèlement et des cabrioles sur le sol gazonné. Alors que le vent, par milliers, emporte des parfums enivrants et lubriques, que l'herbe abonde, que la végétation se livre à une orgie dehors, nous, le museau dans la mangeoire, sans leur particulière dans les yeux, à l'étroit, notre appétit se limite à la pâture et ne va pas au-delà.¹

Ce dynamisme sémiotique du monde naturel prend aussi la forme d'une communication des éléments naturels avec les humains dans la nouvelle « Le mouchoir, l'amour et le rhume ». Il y est précisé en effet que « L'automne annonça très discrètement [aux amoureux] son existence en leur offrant le rhume » (*το φθινόπωρο σ' αυτούς εδήλωσε πολύ διακριτικά την ύπαρξή του προσφέροντάς τους το συνάχι*)². Par ailleurs, les signes naturels sont de diverses natures. Ils prennent d'une part la forme du symptôme physique duquel les personnages tirent, on l'a vu, un savoir ; on peut le constater dans ce passage de « Récit d'une mule » où l'amour entraîne des signes physiques, véritables symptômes : « j'ai senti ma gorge se nouer, mes pattes se dérober, affirme la mule. Si cela ce n'était pas de la jalousie, qu'est-ce que

γαϊδάρας, άλλο τα λεπτά ποδάρια της φοράδας, άλλο του γαϊδαρου τη χοντρή κρεμάμενη κοιλιά. Μα ο Κολοβός ήταν κομμένος σ' άλλα μέτρα, που δε θυμίζαν την καταγωγή του.»

¹ *Ibid.*, p. 34 : «Ο Μάης που 'ρχεται και φεύγει δεν 'γγικίζει τις λεπτές χορδές εκείνες, που σ' άλλα όντα, όπως των πρωτοξάδερφων γαϊδάρων, δονούνται ξέφρενες με αποτέλεσμα οργανισμούς πολύφωνους, κυνηγητά, πηδήματα στη γρασιδάτη γη. Ενώ ο αέρας μύρια κουβαλάει αρώματα μεθυστικά και σκανταλιάρικα, θρασομανάει το χορτάρι, η βλάστηση οργιάζει έξω, εμείς με τη μουσούδα κρεμασμένη στο παχνί, χωρίς ξέχωρη λάμψη μες στα μάτια, κοντόθωρα, ως τη νομή η όρεξη κι όχι παρέκια.»

² *Ibid.*, p. 102.

c'était ? »¹. On retrouve aussi cette référence au symptôme physique dans « Un *philhellène* ignoré », où le signe révèle le sentiment de peur qui gagne le soldat devant la hiérarchie qui va le soumettre à un test décisif : « Il sentit ses jambes flageoler sans s'arrêter au moment où la main du commandant apparut pour s'orienter dans sa direction »². Le signe peut d'autre part être météorologique comme on le voit dans « Boubouka » (« Peu de temps auparavant était arrivé le printemps. Les signes en étaient clairs »³). Il apparaît donc comme un indice déterminé dans la mise en rapport, par inférence, d'une cause et de sa conséquence. C'est très évident dans un certain nombre de nouvelles comme « La conférence » où le personnage principal est coincé dans un bus et qu'il « essay[e] de tirer doucement et compr[end] que la gabardine s'était accrochée à un petit clou »⁴.

Dans la diégèse hakkienne, c'est donc bien souvent sous le regard interrogateur des personnages que la substance constituant le monde accède à la sémiose. On commencera en présentant le cas d'un signe-fonction⁵, une baguette, dans les premières lignes de la nouvelle intitulée « Le poisson dans le bocal ». Pour le personnage décrit et pour le narrateur, à l'instar de ce qui se passe avec la pastèque, il n'est pas tant question d'un objet utilitaire et comestible que d'un élément porteur d'une signification inattendue (le camouflage) :

Dans la panique générale, tous s'étaient rués sur la nourriture. Lui-même, ça faisait une demi-heure à peu près qu'il faisait la queue et, à la fin, il se retrouva avec une baguette toute chaude à la main. D'autres en prenaient trois ou quatre, lui qu'une. Pour l'usage auquel elle était destinée, une seule suffisait. Il la coinça sous son aisselle et s'engagea dans les rues.

Ce qui est normal, lorsqu'on achète une baguette, c'est d'aller chez soi. Pourtant notre homme ne pouvait pas y aller. Dans le quartier où il habitait, depuis l'aube, ils avaient commencé à procéder à des arrestations et c'est à peine s'il avait eu le temps de s'habiller à toute allure, il

¹ *Ibid.*, p. 39 : « Ένιωσα έναν κόμπο να σφίγγει το λαρύγγι μου, να κόβονται τα πόδια μου. Αν αυτό δεν ήταν ζήλεια, τότε τι ήταν; »

² *Ibid.*, p. 45 : « Ένιωσε στα πόδια του μια τρεμούλα ασταμάτητη καθώς ξεχώρισε το χέρι του ταγματάρχη να δείχνει προς τη δική του κατεύθυνση. »

³ *Ibid.*, p. 54 : « Λίγο καιρό πριν είχε έρθει η άνοιξη. Τα σημάδια ήταν καθαρά. »

⁴ *Ibid.*, p. 147 : « Δοκίμασε μαλακά να το τραβήξει και κατάλαβε πως είχε γαντζώσει σε κάποιο καρφάκι. »

⁵ U. Eco, *Le Signe*, op. cit., p. 54-56.

s'était précipité dehors et s'était rapidement éloigné, recherchant l'objet le plus adapté pour camoufler ses mouvements.¹

Les choses sont plus nettes encore lorsqu'on passe en focalisation interne. On le remarque à travers l'exemple de Stamatis qui, dans « Brisé », attend le résultat des élections devant amener sa libération. Le paysage nocturne s'organise en fonction de la *lecture* qu'en fait le personnage :

Il vit le seul et unique pin de la cour agiter joyeusement sa cime. Au-delà des lavabos, le murmure ininterrompu d'un robinet ouvert l'accompagnait dans la solitude de la cour. Subitement, un petit vent apporta de loin une odeur de terre mouillée. Un train sifflait obstinément dans la nuit. Il pensa entendre son rôle qui approchait de plus en plus. « J'arrive... J'arrive », il entendait à présent résonner les roues. « J'arrive... J'arrive », répondait son cœur qui battait au même rythme. Il ne voyait plus le ciment. Les yeux levés vers le firmament, des millions d'étoiles lui envoyaient des messages d'espoir.²

Chaque élément de l'univers devient signe dès lors que le personnage y prête attention et veut bien lui donner du sens. Le monde naturel représenté dans la diégèse s'ouvre à la sémiotique par le simple effet du regard de celui s'installe dans une quête.

1.3. Espace diégétique et espace sémiotique

Si l'on peut définir l'espace de l'histoire ou espace diégétique³ par ses actants et les forces qui l'occupent, sans doute pourra-t-on donner à ce qu'on conviendra d'appeler ici *espace sémiotique* ce qui se construit autour de signes faisant office d'actants (adjuvants/opposants,

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 161-162 : « Μέσα στο γενικό πανικό, πέσαν όλοι στα τρόφιμα. Περίμενε κι αυτός κάπου μισή ώρα σειρά και στο τέλος βρέθηκε με μια ξεματιστή φρατζόλα στο χέρι. Άλλοι παίρνανε τρεις και τέσσερις, αυτός μόνο μία. Για τη δουλειά που την ήθελε και μία αρκούσε. Την έβαλε κάτω από τη μασχάλη και πήρε τους δρόμους.

Το σωστό είναι, όταν κάποιος κρατάει μια φρατζόλα, να πηγαίνει στο σπίτι του. Όμως ο δικός μας δεν μπορούσε να πάει. Στη συνοικία που έμενε, από τα χαράματα είχαν αρχίσει συλλήψεις και μόλις πρόβαλε να ντυθεί βιαστικά, πετάχτηκε έξω και ξεμάκρυνε γρήγορα, αναζητώντας το πιο κατάλληλο αντικείμενο για καμουφλάζ στις κινήσεις του.»

² *Ibid.*, p. 76 : « Είδε το μοναδικό πεύκο του προαύλιου να κουνάει την κορφή του χαρούμενα. Πέρα από τους νιπτήρες, το αδιάκοπο μουρμουρητό μιας ανοιχτής βρύσης τον συντρόφευε στην ερημιά του προαύλιου. Ένα ξαφνικό αεράκι έφερε από μακριά τη μυρωδιά από βρεμένο χώμα. Ένα τρένο σφυρούσε επίμονα μέσα στη νύχτα. Νόμισε πως άκουγε το αγκομαχητό του που όλο πλησίαζε. “Έρχομαι... έρχομαι...”, απαντούσε η καρδιά του στον ίδιο ρυθμό. Δεν έβλεπε πια το τσιμέντο. Με τα μάτια ψηλά στο στερέωμα, εκατομμύρια αστέρια του στέλναν μηνύματα ελπίδας.»

³ La diégèse est, pour Genette, « l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (*Figures III, op. cit.*, p. 280). En parlant d'espace, l'accent est mis sur l'une des composantes de la diégèse.

etc.) et établissant des rapports de forces au sein même de la nouvelle. Certes, l'on gardera bien à l'esprit que l'espace diégétique peut toujours donner lieu à une sémiotique de l'espace ; l'espace sémiotique a toutefois ceci de caractéristique que le signe y est mis en scène, comme ramené au premier plan. La nouvelle intitulée « Un crâne plein de fleurs » est intéressante à cet égard. La stabilité et l'inertie paraissent caractériser les personnages¹ et s'opposent, au contraire, au dynamisme des signes. En fait, l'espace diégétique réaliste est travaillé, dans cette nouvelle, par l'absurde : celui-ci se manifeste de façon tangible par la présence d'éléments concrets qui *dysfonctionnent*. C'est la présence des « cigarettes éteintes » (*σβησμένα τσιγάρα*) que fument les amis, d'une cravate dont « le nœud est [rendu] permanent » (*ο κόμπος είναι μόνιμος*)² par l'existence d'un élastique annulant tout geste d'agressivité pour prendre à la gorge celui qui la porte. De la même façon, le narrateur autodiégétique écrit : « Thanasis ne parlait pas, je ne sais s'il pouvait encore voir comme il avait en face de lui le soleil. La lune brûlait » (*ο Θανάσης δε μίλαγε, δεν ξέρω αν έβλεπε κιόλας όπως είχε κόντρα τον ήλιο. Το φεγγάρι έκαιγε*)³. Enfin, bien sûr, l'*adynaton* que constitue l'ouverture du crâne de Noula lorsqu'elle ôte son chapeau est à souligner, ce geste provoquant la sortie de fleurs des profondeurs mêmes du crâne.

Voilà autant d'énoncés étranges⁴ qui contrastent avec le décor réaliste. Si bon nombre de ces éléments, au sein même de la diégèse, symbolisent le blocage, par leur absurde opposition — le soleil coexistant avec la lune, un komboloï qu'on manipule sans qu'il fasse de bruit (*μονογρό κομπολόι*), etc. —, ils sont pleinement présents pour le lecteur, par leur dynamisme même. Les signes forment dès lors un espace qu'on peut qualifier de sémiotique dans la mesure où non seulement ils occupent une place majeure dans une diégèse voyant ses héros disqualifiés, mais encore ils investissent l'espace de la lecture, l'espace de la nouvelle que le lecteur a sous les yeux.

Un autre cas significatif peut encore être étudié : il s'agit de la nouvelle-récit clôturant initialement le recueil *Tirailleur assassin* et intitulée « Le conseil ». Elle entérine, dès la fin

¹ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 197.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 285.

³ *Ibid.*, p. 283.

⁴ François Rastier nomme « énoncés étranges », ceux « qui sont (ou pourraient être) frappés d'un astérisque par des linguistes » (*Sémantique interprétative*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1996 [1987], p. 141). Plus concrètement, il appelle ainsi les énoncés tautologiques, contradictoires ou absurdes.

du premier recueil de nouvelles de Marios Hakkas le dysfonctionnement du signe à travers une assimilation du signe linguistique et du signe non linguistique :

La vieille pendule cassée commença de façon tout à fait inopinée à sonner d'une manière nonchalante, soulignant ainsi le poids des mots. La sonnette elle-même sonna à son tour pour surprendre les mouches installées sur les fronts, les mains et les habits des conseillers.

— Notre feu conseiller (pendule), réveillé trois fois (pendule et sonnette) pendant la durée (pendule) de son service (pendule) a fait instituer la terminologie municipale (pendule et sonnette), la vénérologie (pendule), l'aérologie (pendule), l'urologie (une dizaine de tic-tac de pendule et un bruit de sonnette prolongé), prenant la défense (pendule) des dr..., des dro..., des drog... (son prolongé – déboîtement de mâchoire), des droits du dème (pendule)¹.

Dans ce passage qui n'est pas sans rappeler Ionesco, le langage se désarticule et les signifiants linguistiques se désintègrent, prenant, métaphoriquement, la densité du plomb. À l'inverse, la pendule produit des signes non linguistiques en désignant répétitivement le temps qui passe et prend du même coup, sous la forme d'une personnification, le rôle d'un véritable actant. Quoi qu'il en soit, le signifiant joue un rôle fondamental, contribuant ainsi à créer un espace sémiotique.

Le signe est par conséquent un élément essentiel dans le fonctionnement du récit hakkien. Il fonctionne comme un Objet de valeur et s'inscrit dans des programmes narratifs d'usage : il détermine un savoir qui doit aboutir à l'action. Les personnages étant condamnés à l'aboulie et à l'inaction, le signe finit par occuper tout l'espace au point de créer, lui-même, en parallèle avec l'espace diégétique, un espace sémiotique. Le cas du signe amoureux est particulièrement éclairant pour définir son fonctionnement, le rapport qu'il a à celui qui l'interprète ou à celui qui l'émet. Il permet aussi, à ce stade de la réflexion, de commencer à parler des nouvelles-discours, car si l'hypothèse a été avancée que le passage de la nouvelle-récit à la nouvelle-discours avait pour pivot le statut des actants, notamment du narrateur,

¹ Marios Hakkas, *op. cit.*, p. 150 : «Το παλιό χαλασμένο εκκρεμές άρχισε εντελώς απροσδόκητα να χτυπάει μακρόσυρτα, υπογραμμίζοντας τη σημασία των λόγων. Το κουδούνι κι αυτό με τη σειρά του χτυπούσε για να ξαφνιάσει τις μύγες που κάθονταν στα μέτωπα, στα χέρια και τα ενδύματα των συμβούλων.

— Ο αποθανών (εκκρεμές) σύμβουλος (εκκρεμές) εγερθείς τρις (εκκρεμές και κουδούνι) κατά την διάρκεια (εκκρεμές) της θητείας του (εκκρεμές) εθέσπισε την Δημοτικήν ορολογίαν (εκκρεμές και κουδούνι), την ωραιολογίαν (εκκρεμές), την ουρολογίαν (καμιά δεκαριά χτύποι του εκκρεμούς και παρατεταμένο κουδούνισμα), υπεραμυνθείς (εκκρεμές) του συρ... συρφε... συρφετ... (παρατεταμένο κουδούνισμα-βγάλισμο μασέλας)... του συμφέροντος του Δήμου (εκκρεμές).»

l'espace sémiotique qui met en scène le signe, d'une certaine manière, recouvre les deux types de nouvelles.

2. L'exemple du signe amoureux

Il existe un nombre non négligeable de nouvelles qui ne laissent pas présager, *a priori*, la présence de signes et qui, pourtant, replacent les nouvelles-récits au cœur même des problématiques liées à ce dernier. Ce sont celles qui, au niveau de la diégèse, voient le signe amoureux jouer un rôle essentiel.

2.1. Le signe amoureux : définition

Comment définir ce signe assez particulier ? Il s'agit bien entendu de celui émis par l'être aimé, un sourire, un regard, etc., mais c'est aussi celui qui est perçu par le *récepteur* ou, du moins, que l'amant croit percevoir. On le voit, très rapidement, le signe amoureux entraîne vers des considérations sémiotiques : parmi celles-ci, celle de l'intentionnalité et celle de la réception du signe amoureux d'une part, celle de son interprétation d'autre part. Le signe amoureux s'inscrit dans un processus de communication complexe constitué d'une grande diversité de cas de figure, en fonction de la source qui l'émet ou de la cible, du degré d'intentionnalité, etc.¹ Il pose, en définitive, la question du sens et de l'opacité du signe.

2.2. De l'illusion amoureuse à la destruction-restauration de la sémiose

En posant l'hypothèse selon laquelle le signe amoureux ne fonctionne pas de la même manière dans un contexte narratif et dans un contexte non narratif, il faudra examiner soigneusement trois cas de figure : la nouvelle-récit, les parties narratives des nouvelles-discours et les parties discursives de ces dernières.

2.2.1. Fausseté et illusion du signe amoureux : les nouvelles-récits

Parmi les quelques nouvelles-récits citées ci-dessus et dont l'intrigue tourne autour du signe amoureux, il en est deux (« Dans la salle du vaste monde » et « Formidable ! ») qui semblent particulièrement représentatives de l'ensemble des nouvelles-récits de ce type dans les deux premiers recueils de nouvelles de Marios Hakkas. En effet, elles présentent une intrigue amoureuse et une configuration narrative assez traditionnelles avec la présence de deux acteurs (homme/femme) clairement identifiables au niveau diégétique ainsi que des signes amoureux s'inscrivant dans un univers spatio-temporel réaliste. Cela doit permettre d'inférer

¹ U. Eco, *Le Signe*, op. cit., p. 58.

une définition du signe amoureux prenant en compte la nature particulière de la situation de communication dans laquelle il s'inscrit.

Dans la nouvelle intitulée « Dans la salle du vaste monde », il joue un rôle important. En effet, si l'on peut estimer qu'il s'agit de la parodie d'un récit sentimental tant y abondent les poncifs de ce type de littérature, tout signe renvoyé par l'être aimé est guetté, mais est en même temps trompeur et indéchiffrable. On peut rappeler la situation : Giorgos est un écrivain idéaliste, célibataire, rêvant d'une harmonie retrouvée entre les êtres, harmonie réalisée à travers une œuvre universelle et la rencontre d'une femme qui saurait le comprendre. C'est dans un bureau de poste qu'il rencontre Klara, une journaliste venue du nord de l'Europe pour faire du tourisme. La relation, idéalisée par Giorgos et contre toute attente pour lui, tourne court. La jeune touriste non seulement le quitte, mais le trahit en racontant par le menu leur histoire dans un journal.

Ici, on trouve au cœur de la nouvelle le jeu des apparences et de la réalité. En effet, jusqu'à la fin de la nouvelle et la parution de l'article de Klara dans le journal, Giorgos

non seulement ne connaissait pas ce qui se tramait, mais vivait avec l'espoir trompeur du retour de Klara et d'une vie commune jusqu'à la fin de leurs jours. Cette découverte du mensonge et de la tromperie jette le Héros dans une situation plus dramatique que son isolement de départ.¹

L'intérêt de la nouvelle est justement de fonctionner sur le jeu des apparences et pour le héros et pour le lecteur. Les deux se laissent en quelque sorte tromper par les signes de l'amour. En fait, une seconde lecture s'impose au terme de la nouvelle. Comment le retournement final s'explique-t-il alors même que tout semblait bien se passer pour les deux amants selon le déroulement classique de la première rencontre et de la première nuit d'amour ? C'est l'observation des signes jalonnant le texte qui permet de trouver une réponse. L'intérêt est que et l'amant et le lecteur se laissent tromper par eux.

Un détour par l'essai de Gilles Deleuze (1925-1995) intitulé *Proust et les signes* paraît intéressant à ce stade de la réflexion². Le signe amoureux joue un rôle majeur dans la relation des amants. Cette dernière se nourrit des signes. « Devenir amoureux, explique le philosophe,

¹ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 88 :

² Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Quadrige », 1998 [1964].

c'est individualiser quelqu'un par les signes qu'il porte ou qu'il émet »¹. Ils deviennent en amour les seuls indices permettant de remonter jusqu'à un univers qui reste fermé à l'amant. En effet, l'être aimé recèle un mystère sur lequel se fonde le sentiment amoureux. « Aimer, c'est chercher à *expliquer*, à *développer* [d]es mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'être aimé »². C'est pourquoi, l'amant tombe amoureux, selon Deleuze, de femmes qui n'appartiennent pas à son monde. Il existe une véritable contradiction soulignée par le philosophe : on souhaite de la part de l'être aimé des marques de préférences, des signes montrant cette exclusivité accordée par ce dernier. Et pourtant, « les gestes de l'aimé, au moment même où ils s'adressent à nous et nous sont dédiés, expriment encore ce monde inconnu qui nous exclut »³. Il reste, en effet, une contradiction fondamentale qui fait que les signes émis renvoient à un monde dont d'autres pourraient faire ou ont déjà fait partie. Ils sont donc marqués par le mensonge. C'est la jalousie qui, selon Deleuze interprétant Proust, met le plus l'amant en contact avec l'inconnu⁴. Le philosophe montre alors que l'amour renvoie à un apprentissage douloureux de l'amant qui, à partir de l'expérience répétée des signes amoureux et de leur interprétation, remonte jusqu'à l'essence de son amour.

Voilà donc enrichie une première approche du signe amoureux comme signe inscrit dans un processus de communication ambigu et comme signe plurivoque. Avec Deleuze, on apprend que, relevant d'un rapport vérité/mensonge, il ouvre sur une forme d'inconnu, difficile à appréhender pour l'amant. Il est fragile et incertain.

Cette analyse du signe amoureux paraît très éclairante pour saisir le fonctionnement de la nouvelle « Dans la salle du vaste monde » et, au-delà, des nouvelles de Marios Hakkas tournant autour du motif amoureux ou mettant en scène des amants. Klara reste, dans la nouvelle en question, un personnage énigmatique. Giorgos ne peut parvenir à lire qui elle est que par l'observation d'un certain nombre de signes dans lesquels il croit deviner l'amour, obnubilé qu'il est par son idéal. Or, le personnage tout autant que le lecteur se laissent prendre au piège des rares indices laissés par le personnage féminin. Une nouvelle fois, le Sujet masculin est programmé pour la quête amoureuse, mais il lui manque des capacités cognitives

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

lui permettant d'interpréter les signes. En réalité, c'est bel et bien le lecteur lui-même qui en sait trop peu pour pouvoir se douter de l'issue finale de l'histoire d'amour entre Giorgos et Klara.

À y regarder de plus près, le personnage féminin n'est que peu décrit et peu caractérisé, si ce n'est par le seul prénom de Klara. Ce qui le définit le plus, sans doute, c'est son caractère étrange. Klara est nimbée d'un mystère qui est le propre même de la relation amoureuse : à travers des clichés peu caractérisants, elle n'est d'abord qu'une « femme devant lui » (*μπροστινή του γυναικά*), dont les yeux « reflét[e]nt la profondeur du ciel » (*αντικατοπτρίζοντας το ουράνιο βάθος*) et dont le « corps [est] tout blanc » (*κατάλευκο σώμα*). Par ailleurs, le personnage de Klara, si elle parle, ne le fait bien souvent que de manière laconique et n'apporte que peu d'information :

— Ce sont des cartes postales ? demanda-t-il en essayant de nouer le contact.

— Oui, oui. Ce sont des cartes postales.¹

Touriste nordique, elle n'a pas un discours intelligible puisqu'elle parle « dans une langue qu'il ne compren[d] que vaguement » (*σε μια γλώσσα που αυτός τσάτρα πάτρα εννοούσε*)². C'est d'abord une étrangère (« Elle était donc étrangère ? C'était une touriste venue d'une contrée lointaine de par le monde ? », *ώστε ήταν ξένη; Από κάποια μακρινή χώρα του κόσμου, τουρίστρια;*)³ qui devient par là même *étrange*. Klara est de partout et de nulle part à la fois ; elle est incernable :

Je voyage pour connaître le monde, ce monde immense et, d'un geste de la main, elle montra tous les côtés de l'immense salle.⁴

Les quelques remarques qu'elle formule sont la plupart du temps bien mystérieuses :

C'est digne de Noé, murmura Klara d'une voix marquée par la confiance qu'elle lui faisait, sans savoir si elle voulait parler de la pluie ou de lui.¹

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 108 : « — Καρτποστάλ; προσπάθησε να βρει επαφή. — Ναι, ναι. Καρτποστάλ. »

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* : « Ταξιδεύω για να γνωρίσω τον κόσμο, αυτό τον κόσμο τον απέραντο κόσμο, κι έδειξε με μια πλατιά χειρονομία όλες τις πλευρές της απέραντης σάλας. »

Ses réactions elles-mêmes, qui pourraient être autant de traits descriptifs, n'entrent pas réellement en cohérence. Le personnage féminin passe du rire (sincère ou moqueur ?) à l'extase que laisse supposer son « visage illuminé » (*φωτισμένο το πρόσωπο*)². D'un point de vue sémantique, c'est le trait /mystérieux/ qui caractérise le mieux Klara.

À l'inverse, le personnage de Giorgos est largement exposé. Il est révélé par l'utilisation, au niveau discursif, d'un discours indirect libre très bavard, au niveau diégétique, par la dénudation (au sens propre et au sens figuré) lorsque le personnage dit tout de lui à Klara et se met « à poil » (*τσίτσιδος*) devant elle au moment où ils font l'amour :

C'est ainsi qu'il ouvrit complètement son cœur. Il se mit à nu devant elle, son monde intérieur complètement à poil.³

C'est un trait sémantique de la /transparence/ qui paraît caractériser le personnage. On s'aperçoit par conséquent que le secret est du côté de Klara, la transparence de celui de Giorgos.

Il est vrai qu'une communication amoureuse s'établit et que les « premiers sourires par lesquels ils se scrutaient [et qui sont] remplacés par une communication continuelle des regards » (*τα πρώτα ανιχνευτικά χαμόγελα αντικαταστάθηκαν από μια διαρκή επικοινωνία ματιών*)⁴ relèvent de la classique rhétorique amoureuse ; ils sont pourtant, comme tels, à ce point usés qu'ils risquent de devenir non-signes ; aussi la communication de départ laisse-t-elle place à une simple lecture des gestes qui, moins clairement marqués par l'intentionnalité, paraissent surinterprétés. S'agissant de la construction du récit, l'absence de motivation autour du personnage de Klara s'oppose à une inflation d'éléments interprétatifs du côté de Giorgos. Ainsi, lorsque la jeune femme « se coll[e au héros] comme un timbre » (*κολλώντας επάνω του σα γραμματόσημο*), le récit précise combien l'amoureux

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 109 : « — Νώε, ψιθύρισε μ' έναν τόνο εμπιστοσύνης η Κλάρα και δεν ήξερε αν εννοούσε τη βροχή ή αυτόν. »

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 111 : « Έτσι ξεκλείδωσε την καρδιά του τελείως. Γυμνώθηκε μπρος της, ο εσώτερος κόσμος του τσίτσιδος. »

⁴ *Ibid.*, p. 107-108.

comprenait que la jeune fille qui se serrait contre lui le conduisait vers une destinée connue. Il devina déjà ce qui lui arriverait dehors.¹

Et le travail interprétatif du personnage de se poursuivre jusqu'à une explication des phénomènes météorologiques :

Des éclairs illuminaient le ciel chargé d'épais nuages noirs. Et pourtant en entrant dans la poste, rien dehors ne laissait présager la pluie.²

Le travail interprétatif n'aboutit pourtant pas ou tombe à côté.

Cette ambiguïté de la parole et du signe amoureux est mise en scène à travers les nouvelles de la section « Dans la vie » du premier recueil. Dans « Formidable ! », par exemple, on retrouve en apparence la même configuration. Cette nouvelle met en scène un amant idéaliste et une jeune femme pragmatique qui constitue l'Objet sur l'axe du désir : comme Klara, la jeune femme se joue de l'amant en envoyant des signes difficiles à interpréter. Et pourtant, s'il est à l'origine des illusions, le signe amoureux n'est véritablement représenté que très ponctuellement dans la nouvelle — au moment précisément où la relation amoureuse se détériore et condamne le héros à une errance dans Athènes : l'amant « recherch[e] des traces, il travers[e] leurs lieux de rendez-vous » (*ιχνηλατώντας πέρασε τα στέκια τους*)³. En fait, et contrairement à ce qui se passait dans la nouvelle précédente, le signe amoureux n'apparaît jusque-là qu'à travers les interprétations erronées que fait le héros du corps de la femme : il l'idéalise à travers un « poème symphonique » (*συμφωνικό ποίημα*) ; le signe amoureux apparaît, pour le personnage masculin, sous l'effet du désir que la jeune femme fasse passer son « message » (*μήνυμα*). C'est l'interprétation qui fait le signe⁴. Des interprétations erronées, on infère des signes lus de façon abusive par un amant trompé. De fait, la jeune femme fait initialement partie d'un programme de tromperie cherchant à faire basculer le Sujet vers le mensonge. Elle laisse par exemple faire croire à une entente entre les deux amants (« Ils s'entendirent tout de suite tous les deux », *συνεννοήθηκαν αμέσως και οι*

¹ *Ibid.*, p. 109 : «Καταλάβαινε πως το κορίτσι που σφίχγοταν πλάι του τον οδηγούσε σε μια γνώριμη μοίρα. Μάντενε κιόλας τι θα του τύχαινε έξω.»

² *Ibid.* : «Αστραπές φώτιζαν έναν ουρανό με πυκνά μαύρα σύννεφα. Κι όμως μπαίνοντας στο ταχυδρομείο, τίποτα έξω δεν προμηνούσε βροχή.»

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ U. Eco, *Le Signe*, op. cit., p. 49.

δvo¹). Mais l'opposition entre les systèmes de valeurs des deux personnages finit par avoir raison du couple et révéler la vérité. Le signe amoureux se trouve donc au cœur d'une forme de supercherie qui ne demande qu'à être démasquée.

Dans les deux nouvelles-récits qui viennent d'être examinées, on constate donc que le signe amoureux est foncièrement source d'erreurs et d'illusions. Ce qui est en cause, c'est sa nature même puisqu'il s'inscrit dans une situation d'énonciation particulière mettant en relation un émetteur et un interprète, ce dernier n'étant jamais sûr du sens et de l'origine du signe : il existe une opacité fondamentale en amour qui crée un déséquilibre inhérent à la relation amoureuse. C'est cette opacité, impliquant le malentendu, que l'on retrouve par exemple dans « Le mouchoir, l'amour et le rhume ». Quel est le sens à donner à l'objet-signe mouchoir : un sens fonctionnel ou un sens symbolique ? Le signe amoureux est donc ambigu : il permet singulièrement de mettre en évidence les illusions d'une société moderne dans laquelle l'amour devient un véritable objet de consommation.

Si les nouvelles-récits, permettant d'établir une relation entre les personnages sous le regard d'un narrateur qui détient un certain savoir, mettent en scène les problèmes propres au signe amoureux, les choses se présentent de manière différente lorsque l'amant-interprétant n'est autre que l'énonciateur lui-même. C'est le cas dans les nouvelles-discours distinguées plus haut des nouvelles-récits à partir des analyses d'Émile Benveniste.

2.2.2. Le signe amoureux dans les séquences narratives des nouvelles-discours : la mort, la maladie

On commencera en distinguant ici six séquences narratives des nouvelles-discours se rapportant au signe amoureux, qu'il s'agisse de narrations simultanées (au présent) ou de narrations ultérieures. Tous ces passages sont extraits de « Mes derniers moments » :

- Séquence 1 : « L'épouse » : les signes liés à la maladie interprétés comme signes amoureux².
- Séquence 2 : « Lilian Board » : les signes amoureux, la mort³.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 96.

² *Ibid.*, p. 354.

³ *Ibid.*, p. 356-357.

- Séquence 3 : « La fille à l'hôtel » : signaux érotiques au seuil de la mort¹.
- Séquence 4 : « La fille du bar (la Grande) » : jeux de séduction d'un malade au seuil de la mort².
- Séquence 5 : « L'épouse et la Grande autour du lit »³.
- Séquence 6 : « La petite bergère »⁴.

Dans tous les cas, on retrouve un émetteur et un destinataire du signe amoureux ; on constate aussi la présence d'un déséquilibre caractérisant le rapport entre ces deux pôles. Ce qui est remarquable dans les passages en question — et c'est, en un sens, tout l'intérêt de l'utilisation du monologue ou du soliloque qui seront définis dans la suite de ce travail —, c'est en effet qu'on ne connaît que le point de vue de l'énonciateur (masculin) : un point de vue limité qui interprète bien ou mal les signes qui lui sont envoyés par la femme aimée. Sous l'angle strictement sémantique et narratif, dans la séquence de « L'épouse », le procédé permet de dissimuler le point de vue de l'Objet (la femme) qui reste un mystère et laisse ouverte l'interprétation du signe. Voici ce passage :

Elle prend soin de moi, m'apporte mon lait au lit, quelquefois, j'en verse sur moi, elle ne se plaint pas, elle replace les oreillers, ramasse les mouchoirs que je jette sans raison par terre. Dix ans de mariage débouchent sur cette paisible relation, à ce que l'un ne soit pas dégoûté par la salive de l'autre, de la tendresse et de la compréhension. Les nombreuses fois qu'elle a mal à la tête, je lui dis : « Viens, viens que je te fasse un petit câlin », et aussitôt, la douleur passe ou diminue. Tout est paisible et tendre dans cette chambre, voilà à quoi nous en sommes arrivés après dix ans de vie commune.⁵

¹ *Ibid.*, p. 359.

² *Ibid.*, p. 361-364.

³ *Ibid.*, p. 363-364.

⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁵ *Ibid.*, p. 354 : « Με νοιάζεται, φέρνει στο κρεβάτι το γάλα, καμιά φορά το χύνω επάνω μου, δε βαρυνγομάει, μου σιάχνει τα μαξιλάρια, μαζεύει τα χαρτομάντιλα, που πετάω χωρίς λόγο στο πάτωμα. Δέκα χρόνια γάμος κατέληξαν πια σ' αυτή την ήρεμη σχέση, να μη σιχαίνεται ο ένας τα σάλια του άλλου, μια τρυφεράδα και μια κατανόηση. Πολλές φορές που έχει πονοκέφαλο, “έλα”, της λέω, “έλα να σε χαϊδέψω λιγάκι”, κι αμέσως περνάει ο πόνος ή καλμάρει αρκετά. Όλα είναι ήσυχα και μαλακά σ' αυτό το δωμάτιο, έτσι κατασταλάξαμε μετά δέκα χρόνια συμβίωση.»

Voilà pourquoi les gestes de l'épouse s'occupant de son mari malade n'ont de connotation affective (tendresse) que celle que l'énonciateur — et le lecteur — veulent bien leur donner. Le sémème 'ramasser les mouchoirs' (*μαζεύει τα χαρτομάντιλα*) comporte ainsi le trait connotatif /répugnant/ et, pourtant, le contexte sémantique ('elle prend soin de moi', *με νοιάζεται*) actualise un trait /amour/ et permet d'orienter les signes, d'en faire des signes amoureux. De façon un peu différente, ce qui peut apparaître comme un geste affectueux aux yeux de l'un peut se doubler d'une opacité ou d'une incertitude des signes émis par l'autre. Cette opacité du signe se trouve dans l'extrait avec « La fille du bar ». L'on constate dans ce passage que, si la jeune femme *envoie* (malgré elle ?) des signes amoureux (sourires, encouragements, etc.) figurés dans le texte et reçus par le locuteur (« Plus ça va, déclare-t-il, plus la séduction qu'elle exerce sur moi est grande », *όσο πάει κι ασκεί μεγαλύτερη γοητεία επάνω μου*), la réciproque n'est pas forcément vraie : l'énonciateur n'est pas certain que les signes qu'il produit reçoivent un écho chez la jeune fille. On notera, en ce sens, la modalisation confirmant une réserve par rapport à l'efficacité des signes émis par le locuteur (« Il semble que l'attirance soit réciproque, j'exerce sur elle, moi aussi, un certain charme », *φαίνεται πως η έλξη είναι αμοιβαία, ασκώ πάνω της κι εγώ κάποια μαγεία* ; « je ne veux pas qu'elle me prenne pour un clown, qu'elle ait une opinion erronée sur moi », *δε θέλω να νομίζει πως είμαι ζογκλέρ, να 'χει εσφαλμένη γνώμη για μένα*). En fait, le locuteur envoie des signes étranges pour le lecteur (poignée de cheveux, exploit à la fête foraine, etc.), mais leur interprétation reste ici encore problématique. Le locuteur adresse ces signes à la fille du bar (« "c'est pour toi, ma chérie" », *για σένα, αγαπημένη*) et la seule réponse de la jeune femme reste un geste d'encouragement et un sourire (« Elle, elle m'encourage en souriant », *εκείνη μ' ενθαρρύνει χαμογελώντας*). Il reste la question de savoir comment interpréter correctement ce sourire bien mystérieux (s'agit-il d'une marque d'amour, de compassion ou d'un sourire gêné ?). Ici encore, on retrouve l'opacité fondamentale du signe amoureux et le problème d'interprétation qu'il pose. Le lecteur joue bien sûr un grand rôle ici, car ce type de signe est trouble : il se charge de valeurs connotatives diverses prenant la forme de traits sémantiques qui sont actualisés dans un contexte donné, mais peuvent changer si l'on modifie le point de vue. C'est là qu'on touche à ce qui fait l'ambiguïté du signe amoureux : contient-il des sèmes relevant de l'affectif, de la maladie ou de la mort ?

En effet, on peut définir deux grandes séries de traits isotopants à travers l'ensemble des extraits sélectionnés : ceux du corps sexualisé, de la séduction (2) (3) (4) et de l'affection

(1) (5) (6) d'une part ; ceux de la maladie (1) (4) (5), voire de la mort (2), d'autre part. À partir de ces paradigmes, on peut définir, sans se référer particulièrement à la psychanalyse, une *force de vie* (amour) et une *force de mort* (maladie et mort) qui coexistent dans les passages en question. Les deux isotopies se croisent et l'on peut relever des sémèmes qui les font se rencontrer et se superposer : ceux qui comportent le trait sémantique /maladie/ possèdent simultanément le trait connotatif /amour/ qui apparaît en contexte. Ainsi, le geste de s'arracher les cheveux est décrit ici comme une possibilité offerte au cancéreux soumis à une chimiothérapie, mais devient aussi présentation d'une offrande à l'être aimé. Tout ce qui relève de la maladie (que le malade soit ou non en état de rémission) devient geste de séduction de la même manière que, on l'a vu plus haut, le simple fait de s'occuper d'un malade devenait marque d'amour. Ce qui ressortit à la force de mort devient force de vie même lorsqu'il s'agit de la destruction de l'être aimé : l'atteinte à son corps, par une inscription gravée dans la chair, devient une étrange marque d'amour dans le cas de la fille du bar.

Par conséquent, le signe amoureux des parties narratives de « Mes derniers moments » est marqué, comme dans les nouvelles-récits, par cette incertitude et ce mystère inhérents à la relation amoureuse. L'irruption de la maladie et de la mort dans le discours du locuteur malade changent en revanche les choses. L'énonciateur malade est au cœur de cette opacité de la communication amoureuse et témoigne d'un rapport étroit entre la force de vie et la force de mort. Le signe amoureux est profondément ambigu et ambivalent : situé sur un axe du désir, il renvoie aussi à l'axe obscur de la destruction et de la mort.

2.2.3. *Les signes amoureux dans les parties non narratives des nouvelles-discours : restaurer une sémiose ?*

Le signe amoureux n'existe pas exclusivement dans les nouvelles-récits ou dans les segments narratifs des nouvelles-discours, au cœur de programmes narratifs ; il apparaît aussi dans les parties proprement discursives (au sens que Benveniste donne au mot discours) des nouvelles-discours. Deux nouvelles voisines, « Mes moments d'exception » et « Une séparation », donnent à voir la manifestation complémentaire d'une même thématique : celle du rapport entre l'amour et la sémiose. Si, dans un cas (« Mes moments d'exception »), les signes tracés par l'amoureux ne permettent pas de combler de façon satisfaisante l'absence de l'être aimé, de reconstituer pleinement le sens des choses et de rétablir la sémiose, dans l'autre cas (« Une séparation »), l'amour, par ses signes trompeurs, détruit véritablement la fonction sémiotique.

Dans les lignes qui vont suivre, le cas de ces deux nouvelles permettra de voir comment le signe amoureux s'inscrit dans les parties discursives des nouvelles-discours.

Une étude de la nouvelle « Mes moments d'exception » sera l'occasion de définir la relation amoureuse comme tentative de restaurer la sémiose. Première observation : dans cette nouvelle écrite comme un poème surréaliste adressé à la femme aimée, le monde paraît reprendre sens dès l'apparition de l'être aimé et le reperdre en son absence. Le début de la nouvelle est exemplaire de ce point de vue. En effet, les paragraphes 1 et 3 ont en commun un trait de l'incompatibilité entre la création littéraire et le réel lorsque la femme n'est pas là (« ma langue est à un endroit, mes jambes sont à un autre », *αλλού είναι η γλώσσα μου κι αλλού τα πόδια μου*¹). À l'inverse, dans le paragraphe 2, la présence de la femme aimée, dans les « moments d'exception », autorise des rapprochements de mots à travers des énoncés poétiques (« quand toi, tu es une gracieuse grotte, déclare l'amoureux, et que moi j'éclate en toi, vague après vague, ou quand tes jambes s'ouvrent comme le Colosse de Rhodes et que, bateau, j'entre et je sors », *όταν είσαι συ σπηλιά γλαφυρή κι εγώ σκάζω μέσα σου κύματα κύματα ή όταν τα σκέλια σου ανοίγονται σαν Κολοσσός της Ρόδου και μπαινοβγαίνω καράβι*²). Le monde, en présence de la femme aimée, retrouve donc une plénitude et se réconcilie dans la création poétique. Seconde observation : l'ensemble de la nouvelle est presque entièrement écrit au présent d'habitude. Il existe pourtant une exception notable au paragraphe 11. Dans ce paragraphe, en effet, l'amant-énonciateur évoque dans un système au passé une rupture et les conséquences de cette dernière :

Je me rappelle alors que tu as disparu de ma vie le jour où tu es partie avec la brise de Myrto, dans un banc de girelles riant tantôt dans l'écume tantôt dans le creux des vagues, et moi je te recherchais en reconstituant ton corps dans le sable, je recherchais ton visage en rassemblant des morceaux d'amphores venus des ruines d'une cité engloutie. J'ai rassemblé des branchies haletantes pour en faire tes lèvres, les premières mousses de ton sexe et, dans ta caverne, j'ai fait d'une étoile de mer ton gardien. Pourtant, il me manquait toujours quelque chose, peut-être tes yeux qui ont peint la mer et, avant toute chose, ta larme enfermée dans une huître perdue au milieu de millions d'autres huîtres.³

¹ *Ibid.*, p. 196.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 198-199 : «Θυμάμαι τότε που χάθηκες απ' τη ζωή μου, τότε που έφυγες με την αύρα του Μυρτώου μ' ένα κοπάδι γύλους που γελούσαν πότε στον αφρό και πότε στο βαθούλωμα των κυμάτων, κι εγώ σ' αναζητούσα αναπλάθοντας το σώμα σου στην άμμο, το πρόσωπό σου συγκολλώντας θρυμματισμένους αμφορείς από τα ερείπια

Le départ de l'être aimé est définitif, comme le montre l'utilisation de l'aoriste (« tu as disparu de ma vie », *χάθηκες απ' τη ζωή μου*), et l'énonciateur prétend n'avoir pu que rassembler des traces, pour retrouver la femme qui est partie. Quelle est, dans ces conditions, la place du signe dans cette nouvelle et quel rôle joue-t-il ? Ici, le passage narratif a une grande importance : il constitue une mise en abyme de ce qui se passe dans le reste de la nouvelle au présent d'habitude.

Récit (inséré)	Discours
Aoriste	Présent d'habitude
Formes dans le sable ; branchies = lèvres ; mousse = sexe	Métaphores
<i>Icônes</i>	<i>Icônes</i>
« Il me manquait toujours quelque chose » : les yeux, la larme	La sémiose ?

À observer ce tableau, on s'aperçoit qu'il existe une correspondance entre les éléments de la partie discursive de la nouvelle écrite au présent d'habitude et les constituants de la partie narrative au passé. En réalité, on a bien affaire ici à une mise en abyme. Si l'on adopte la terminologie de Lucien Dällenbach, on peut parler ici de « réflexion simple »¹, c'est-à-dire d'une « duplication intérieure symbolisée par le blason dans le blason »². La démarche de l'écrivain reconstituant le corps de la femme aimée sur le rivage n'est qu'une image du travail du poète reconstituant le monde par les mots. Par ailleurs, la permanence dans l'ensemble de la nouvelle d'une recherche de signes (signes naturels ou signes linguistiques) par l'énonciateur joue un rôle non négligeable : elle invite à voir, dans le récit d'une quête de l'image de la femme aimée sur la plage, la représentation du travail poétique. Il en résulte une interrogation sur le lien entre les figures dessinées dans la nature et les figures du discours : il existe un rapport d'analogie. En réalité, c'est la question de la capacité des mots à reconstituer le sens qui est posée. Si l'on tient compte du rapport d'analogie, on constate que la reconstitution de l'être aimé (sous la forme d'une *icône* peircienne) restant incomplète, on peut supposer qu'implicitement, la reconstitution de la sémiose reste insatisfaisante. C'est le problème de la *présence*, au sens ontologique du terme, qui est posé. Le signe amoureux, dans

ποντισμένης πόλης. Συνταίριαξα ασθμαίνοντα σπάραχνα τα χείλη σου, της ήβης σου τα πρώτα βρύα και στη σπηλιά σου φρουρό έναν αστερία. Κι όμως πάντα κάτι μου ξέφευγε, ίσως τα μάτια σου βάψανε τη θάλασσα και προπαντός το δάκρυ σου κλεισμένο σ' όστρακο μέσα σ' εκατομμύρια όστρακα χαμένο.»

¹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 142.

² *Ibid.*

« Mes moments d'exception », est là pour restaurer la sémiose et tenter (vainement ?) de sauver l'être.

À l'inverse, dans une nouvelle comme « Une séparation », c'est l'amour qui détruit la sémiose : les choses-signes laissées par la femme aimée (« les poils de ton chat », *τις τρίχες της γάτας σου* ; « un goût de déodorant sur les lèvres », *μια γεύση αποσμητικού στα χείλη*¹, etc.) sont trompeuses et laissent l'amant abandonné dans l'incapacité d'opérer les distinctions les plus élémentaires. Le présent de l'amoureux abandonné, déterminé par l'absence relative de l'ancienne maîtresse (« tu es partie en laissant une tache sur mon nez », *έφυγες και μ' άφησες μια μουτζούρα στη μύτη*², constate l'amant), est en réalité coïncé entre le passé d'une histoire désormais terminée et un futur envisagé sans la femme (« je veux partir », *λέω να φύγω*³, écrit l'énonciateur décidé à tourner la page). Pour l'amant, la séparation avec celle qu'il a aimée est l'occasion, le premier moment de stupeur passé, de prendre conscience que le choc de la séparation doit être relativisé : l'essentiel est ailleurs. La nouvelle n'est dès lors qu'une tentative de restaurer l'ordre des choses et du sens de la part de l'énonciateur : aller au-delà du signe amoureux, trompeur, et retrouver une forme de vérité, remettre les choses en perspective. Tout l'enjeu de l'épreuve qu'impose à l'énonciateur l'absence de l'être aimé est de restaurer une sémiose débarrassée de la présence de la femme et des signes trompeurs de la relation amoureuse. Cette épreuve aboutira à un échec⁴, mais tout l'effort de l'énonciateur vise pour l'instant à rétablir un ordre des choses et des signes. On comprend à partir de cet instant un certain nombre d'énoncés étranges ou tautologiques, comme celui-ci :

Ο πανσές πανσές, κι η πεταλούδα πεταλούδα.

Une pensée est une pensée, un papillon, un papillon.

Cette phrase présente successivement deux tautologies. L'analyse sémique à partir de la lecture du dictionnaire grec permet de poser les sèmes suivants :

	Sèmes génériques	Sèmes spécifiques
« pensée »	/fleurs/ (/végétal/)	/texture veloutée/ + /multicolores/ + /larges/
« papillon »	/insecte/ + /lépidoptère/ (/animal/)	/ailes/ + /larges/ + /multicolores/

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 201.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ C. Papadimitriou, *op. cit.*, p. 146.

Certains traits sémantiques spécifiques sont communs aux deux sémèmes (/multicolores/ et /larges/), ce qui justifie la possible confusion ; d'autres, spécifiques, comme /ailes/, mais aussi la catégorie de rang supérieur /végétal/ vs /animal/, permettent d'opérer une distinction ou une dissimulation. Tout l'objectif de l'amant éconduit est de rendre à chaque chose sa vraie nature alors que la relation sentimentale a mis à néant la sémiose et amené l'ancien amant à confondre les signes entre eux (ne prétend-il pas « voi[r] désormais le lever du soleil, quelque chose dont [il] avai[t] été privé avec [sa maîtresse] », βλέπω πια την ανατολή του ήλιου, κάτι που το 'χα στερηθεί μαζί σου¹).

Au terme de cette rapide étude sur le signe amoureux, on peut dire qu'il s'inscrit dans une histoire avant de faire l'objet d'un véritable discours. Il paraît être emblématique d'une situation plus globale du signe dans les nouvelles de Marios Hakkas. Loin d'être un élément limpide et transparent, il fait problème. Source d'illusions et de malentendus, il joue un rôle majeur tant dans l'espace diégétique que dans l'espace sémiotique, plus particulièrement encore dans les deuxième et troisième recueils. Le signe amoureux, loin de servir de point d'appui à une possible restauration de la sémiose du monde (comme on le constate à travers l'utilisation de certains poncifs de la littérature sentimentale), n'est qu'une source d'erreurs et d'illusions. La question demeure dès lors d'une possible *resémiotisation* du monde par le signe amoureux.

3. Crise du sens, crise du signe

On peut élargir la perspective retenue ici à l'ensemble des signes dans le corpus défini au départ, car c'est l'ensemble de l'univers hakkien qui est touché par le dysfonctionnement de la sémiose, par une crise du sens et une crise du signe. Pour ce faire, trois niveaux sont à distinguer, car le signe, en toute logique, se manifeste dans l'ensemble du processus sémiotique hakkien : au *niveau narratif*, c'est-à-dire celui des personnages ; au *niveau de la communication* entre le narrateur et le narrataire et, plus généralement, entre le locuteur et l'allocutaire ; au *niveau pragmatique*, enfin, qui met en relation l'auteur impliqué et le lecteur impliqué² dans l'acte de lecture.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 203.

² G. Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 93-107.

3.1. Personnages et énonciateurs face aux signes

Aux niveaux narratif et communicationnel, en effet, le signe pose, du fait de sa nature et de sa corruption, des problèmes d'interprétation. À l'instar de ce qui peut être constaté pour le signe amoureux, il connaît plus généralement des dysfonctionnements.

3.1.1. La corruption du signe

Pour expliquer ces dysfonctionnements, on peut avancer le constat d'une dégradation du signe : cette dernière suit un processus amenant à l'aplatissement et à la sclérose du signifiant.

3.1.1.1. Un affaiblissement du signe

Dans « Un *philhellène* ignoré », on trouve déjà un affaiblissement du signifiant au cœur même de la satire du monde militaire. Les mots s'inscrivant dans des automatismes se ferment et deviennent de simples signaux binaires. En effet, dans ce récit, il est question de remettre au pas les soldats. La méthode est simple : c'est celle de l'endoctrinement. Ce dernier passe par la distribution de questionnaires :

Le comité avait fait son travail d'une façon systématique. Opportunément, il avait envoyé les questions-réponses pour diffuser l'instruction dans les unités. Le questionnaire était simple et les réponses très simples, la plupart du temps en un seul mot. Par exemple : chapitre I : histoire grecque ancienne. Question 1 : Alexandre le Grand était-il grec ou bulgare ? Et à côté, la réponse : grec.¹

Or, il est intéressant de mettre ce passage en parallèle avec ces quelques lignes qui soulignent la prise de conscience de la plurivocité fondamentale du monde par le personnage principal, Polychronis, alors qu'il réagit aux propos d'un gradé :

Même si, pour l'aspirant, le « c'est important » était une sorte de leitmotiv [du gradé] pour faire avancer son discours, pour Polychronis, il avait un sens plein. Il comprenait que, dans la mesure où, depuis un mois, on donnait sans cesse des explications, il ne serait pas facile d'éviter les malentendus lorsqu'arriverait le moment critique, Polychronis qui était un soldat de 3^e classe, mulâtier en raison ses opinions politiques et non pas en raison de sa profession dans le civil².

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 42 : « Η επιτροπή είχε κάνει συστηματικά τη δουλειά της. Έγκαιρα είχε στείλει τις ερωτοαποκρίσεις για να γίνει διδασκαλία μες στις μονάδες. Το ερωτηματολόγιο ήταν απλό και οι απαντήσεις απλούστερες, τις περισσότερες φορές μόνο μια λέξη. Παραδείγματος χάριν: Κεφάλαιο πρώτο: Αρχαία Ελληνική Ιστορία. Ερώτηση πρώτη: Ήταν Έλληνας ή Βούλγαρος ο Μέγας Αλέξανδρος; Και διπλά η απάντηση: Έλληνας. »

² *Ibid.*, p. 43 : « Όσο κι αν για το δόκιμο το “έχει σημασία” ήταν ένα είδος λάιτ μοτίβ για να γλιστράει η κουβέντα του, για τον Πολυχρόνη είχε την εννοιολογική σημασία του. Καταλάβαινε πως αφού εδώ κι ένα μήνα δίνονταν

D'une façon un peu différente, dans « Le cinéma ou l'art du mouvement », le signe devient non pas un simple signal binaire, mais un signe creux, à l'instar d'une coque vide (on notera la présence, dans la nouvelle, de la métaphore de la « graine de courge vide », *κούφιος πασατέμπος*¹). En effet, la hiérarchie de la prison fait passer en boucle un discours rédigé en langue savante :

... les lettres s'assemblaient pour former des mots, des phrases dotées d'un sens que le speaker s'efforçait de lire d'une façon claire et d'une voix égale :

— *Les premiers rôles dans la présente crise ne paraissent pas disposés à céder, de sorte qu'une issue puisse être trouvée. Les manœuvres se poursuivent encore actuellement avec, d'un côté comme de l'autre, la même véhémence sur tous les fronts avec d'immenses pertes de chaque bord.*²

Dans une nouvelle où la répétition inhérente à la vie carcérale est synonyme de mort, le signe, malgré toute la bonne volonté du speaker, se vide de son sens pour deux raisons au moins : l'une est celle du canal utilisé (la voix monocorde d'un *speaker*) avec, pour conséquence, une dépersonnalisation du message soulignée par la langue utilisée, rompant avec celle des prisonniers ; l'autre est liée à la coupure avec le référent.

3.1.1.2. La section « Décomposition » comme manifestation d'un processus de dégradation

Ce problème d'affaiblissement et d'effondrement du signifiant est repris de façon systématique, si l'on peut dire, dans la section « Décomposition ». En effet, l'énonciateur s'y interroge explicitement sur les signes. Avec « L'eau », le problème est abordé dans le cadre d'un processus chronologique. La fontaine du monastère de Kaisariani, qui avait des pouvoirs religieux au départ puisqu'elle favorisait la fertilité des femmes, finit par ne plus produire

συνεχώς εξηγήσεις, δε θα ήταν εύκολο να γλιτώσει τις παρεξηγήσεις όταν θα 'ρχονταν η κρίσιμη ώρα, αυτός ο Πολυχρόνης που ήταν τρίτης κατηγορίας στρατιώτης, μοναράς λόγω πολιτικών φρονημάτων κι όχι λόγω πολιτικού επαγγέλματος.»

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 64 : «...πέφταν τα γράμματα φτιάνοντας λέξεις, φράσεις, νοήματα που τα διάβαζε στρογγυλά και καθαρά ο σπήκερ.

— *Οι πρωταγωνισταί της παρούσης κρίσεως δε φαίνονται διατεθειμένοι να υποχωρήσουν, ώστε να εξευρεθί κάποια λύσις. Αι επιχειρήσεις συνεχίσθησαν και σήμερον με την αυτήν και από τας δυο πλευράς σφοδρότητα εις όλα τα μέτωπα με μεγάλας εκατέρωθεν απώλειαις.»*

L'utilisation de l'italique permet de souligner, dans la traduction en français, le passage en langue *pure* que nous avons essayé, tant bien que mal, de rendre en français.

qu'une simple eau digestive. En réalité, ici encore, le signifiant-fontaine prend la signification que lui confère la légende (*μύθος*). Il paraît se modifier au fil du temps et le signifié change. Au départ, la légende dit que

l'eau coule de la gueule du bélier, création antique relevant de l'idolâtrie, et toutes les femmes qui buvaient de l'eau de la fontaine avaient des enfants, qui plus est des garçons.¹

Une mutilation du bélier-signe provoque une modification de la fonction (et du sens, puisque tout cela naît de la légende) de ce dernier :

À l'époque byzantine pendant laquelle on spiritualisait bien davantage les choses, un moine ou peut-être le temps — je ne le sais pas exactement — coupa un peu les cornes du bélier de manière à ce qu'il ressemble à un agneau. Il n'y est pas bien arrivé parce que ce dernier, malgré la mutilation de ses cornes, continue à avoir l'air d'un bélier.²

La mutilation reste imparfaite puisque l'animal représenté continue à ressembler à l'animal de départ. En tout état de cause, le sens se modifie :

Pourtant, l'eau qui en coule a forcément perdu ses anciennes propriétés et est devenue une eau miraculeuse destinée à soigner toute maladie et tout ramollissement. À notre époque, le bouc-agneau est resté un ornement, et rien de plus, alors que l'eau qui en sort n'est qu'une simple eau digestive de qualité. Il en est ainsi : les légendes connaissent une fin.³

Cet extrait distingue bien l'objet et sa fonction. Or, comme le signale Umberto Eco, cette dernière a indubitablement un rapport avec le sens⁴. La présence de la légende dans laquelle s'insère cette évocation de la fontaine montre combien le sens précède même, d'une certaine manière, la fonction. C'est parce qu'on estime que l'eau revêt une signification particulière qu'on s'en sert. Le signe est donc en évolution. Cette dernière se caractérise à la fois par des modifications sur le plan du contenu (vertus de la fontaine) et sur le plan de l'expression (la

¹ *Ibid.*, p. 235 : «Το νερό τρέχει από το στόμα κριού, αρχαία ειδωλολατρική κατασκευή, κι όσες γυναίκες πίνανε νερό απ' το κριάρι κάνανε παιδιά και μάλιστα αρσενικά.»

² *Ibid.* : «Στα βυζαντινά χρόνια όπου πνευματικοποιούνται περισσότερο τα πράγματα κάποιος καλόγερος, ίσως κι ο χρόνος — ακριβώς δεν ξέρω — έκοψε λίγο τα κέρατα του κριαριού, έτσι που να μοιάζει λίγο και αμνός. Δεν τα πολυκατάφερε, γιατί εκείνο, παρά τα κουτσουρεμένα κέρατά του, επιμένει να έχει όψη κριαριού.»

³ *Ibid.* : «Όμως το νερό του αναγκαστικά έχασε τις παλιές ιδιότητές του κι έγινε αγίασμα για πάσα νόσο και πάσα μαλακία. Στα χρόνια μας ο κριός-αμνός έμεινε ένα στολίδι και τίποτε παραπάνω, ενώ το νερό του απλώς καλό χωνευτικό νεράκι. Έτσι είναι, τελειώνουν οι μύθοι.»

⁴ U. Eco, *Le Signe*, op. cit., p. 54-56.

forme prise par la fontaine). La fonction sémiotique est sans cesse redéfinie au fil du temps et est en mouvement permanent, mais ici cela se fait dans le sens d'un affaiblissement du signe et du sens.

Cette transformation du processus sémiotique est sans doute analysée de manière plus précise à travers la nouvelle intitulée « La fresque ». En fait, au cœur du signe, c'est le lien entre le signifiant et le signifié qui est en cause. La fonction sémiotique n'existe plus. En effet, l'énonciateur de cette nouvelle-discours, partant du constat que, sur une même fresque du monastère de Kaisariani représentant la parabole du Bon Samaritain, les personnages sont interchangeables, note :

C'est cette ressemblance des visages, voyageur-bandits-passant, les mêmes figures. Je ne parle pas des parties découvertes du corps, très peu nombreuses, du reste, ni des vêtements avec leurs plis complètement semblables, comme si le peintre avait devant lui un seul et même modèle. Non, ce sont les personnages, oui, les personnages eux-mêmes, agresseurs ou pas, qui sont tous les mêmes.¹

Qu'apprend-on à travers ce passage ? La fresque de Kaisariani possède une qualité étrange : contrairement à ce qu'on pourrait attendre, agresseurs et agressé, sauveur et sauvés sont représentés d'une manière absolument identique. Traditionnellement, la représentation picturale donne à voir, sur le plan de l'expression, une opposition de couleurs et de formes mise en correspondance, sur le plan du contenu, avec une opposition des valeurs. Ici au contraire, si l'opposition existe sur le plan du contenu, elle n'existe pas à celui de l'expression. Autrement dit, les signifiants ne s'opposent et ne se distinguent pas entre eux : aussi l'observation ne permet-elle d'arriver qu'à la « conclusion principale que c'est le même homme qui frappe, qui est frappé et qui porte secours » (*το βασικό συμπέρασμα είναι ότι ο ίδιος ο άνθρωπος δέρνει, δέρνεται και περιθάλλει*)². Les éléments signifiants sont interchangeables³. Il n'existe pas de *degrés* permettant de les différencier sur la fresque du

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 229-230 : «Είναι αυτό το ομοιόμορφο των προσώπων, ταξιδιώτης-ληστές-περαστικός, τις ίδιες φάτσες. Δε μιλάω για τα ακάλυπτα μέρη του σώματος, άλλωστε ελάχιστα, και τα ενδύματα με τις πτυχώσεις, πανομοιότυπα, όλα, λες και ο αγιογράφος είχε μπροστά του ένα και μόνο μοντέλο. Τα πρόσωπα, τα πρόσωπα, “εμπεσών” και μη “εμπεσών” όλα τα ίδια.»

² *Ibid.*, p. 230.

³ On le sait avec Hjelmslev, cité par Umberto Eco (*Le Signe, op. cit.*, p. 138), un signe « est une fonction posée par la relation réciproque entre deux fonctifs, expression et contenu ». Et Jacques Fontanille ajoute que les fonctifs de l'expression et du contenu doivent se distinguer les uns des autres (J. Fontanille, *Sémiotique du discours, op. cit.*, p. 38).

monastère de Kaisariani. L'émergence de valeurs reste dès lors compromise ou bien, mieux que cela, toutes les valeurs sont équivalentes. Il y a donc dysfonctionnement de la fonction sémiotique dans la fresque. Et c'est ce dysfonctionnement, provoquant un nivellement du sens, que l'énonciateur prétend retrouver dans Kaisariani lorsqu'il précise, à la suite du passage cité, que

le peintre aurait-il placé un rictus sur le visage des bandits au moment où ils lèvent leur bâton et frappent le voyageur à terre ou bien s'il avait peint l'expression d'une douleur sur le visage de ce dernier, la correspondance entre la fresque et la Kaisariani d'aujourd'hui aurait été compromise.¹

L'énonciateur voit dans la fresque une représentation de Kaisariani et de la dégradation progressive du sens.

À partir du constat initial qu'il existe un problème de la fonction sémiotique présent dans la fresque, on peut distinguer, à travers le reste de la nouvelle-discours, une dégradation qui suit trois étapes au moins. Pour s'en rendre compte, il suffit de suivre le déroulement de la nouvelle qui s'attache à interpréter, en partant de la fresque, l'histoire récente de Kaisariani. Dans un premier mouvement, l'énonciateur explique le comportement contradictoire et incohérent de Megafonis et Rouchou Mouchou avant d'arriver à une conclusion provisoire : « On est tous sur le même bateau » (*σ' ένα καζάνι βράζουμε όλοι*)². Il ne sait pas ce que va donner cette situation ni même si elle va contribuer au nivellement général imposé par le modernisme et le consumérisme. Dans un deuxième mouvement, l'énonciateur invite le lecteur à l'évocation lyrique d'une Kaisariani héroïque qui n'est plus. Enfin, dans un troisième mouvement, on trouve l'évocation de la ville contemporaine : avachie dans le confort.

En réalité, si l'on remet les événements bout à bout dans l'ordre chronologique de l'histoire de Kaisariani, on trouve ceci :

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 230 : «Έτσι κι έβαζε μια σύσπαση στα πρόσωπα των ληστών όπως σηκώνουν τα ματσούκια και χτυπάνε τον πεσμένο ταξιδιώτη ή αν ζωγράφιζε μια έκφραση πόνου στο πρόσωπο του τελευταίου, η αντιστοιχία τοιχογραφίας και σύγχρονης Καισαριανής θα 'χε χαλάσει.»

² *Ibid.*, p. 230.

- 
- Une **période héroïque**, celle de la « raclée » (*ξυλοκοπία*)¹, celle des héros « morts » : cette période primitive était féconde en significations ;
 - Un **premier bouleversement** des valeurs ;
 - L'émergence d'un « **sens flasque** » (*πλαδαρό νόημα*)².

Dans « La fresque », c'est à une véritable description de ce que Marios Hakkas qualifie de « chaos » qu'on assiste. L'écrivain écrit à un moment :

Autrefois, Kaisariani, tu as été un astre, tu as brillé un instant au firmament et tu as disparu pour toujours dans le chaos de l'Histoire.³

Comment s'effectue ce cheminement de l'héroïsme ancien (celui des morts), correspondant à une plénitude du sens, au chaos, à la dégradation actuels et au « sens flasque » (celui des vivants) ? Seule une étude sémantique de la nouvelle permettra de pouvoir répondre à cette question tant la nouvelle-discours ne se laisse guère approcher par une étude narrative.

Cette étude, menée dans les limites de la deuxième étape du texte — celle de la période héroïque, d'avant le chaos —, amène à constater ceci : le lexème *Kaisariani*, rappelé inlassablement à travers des anaphores et sous la forme d'apostrophes et d'invocations, est systématiquement accompagné de prédicats qui lui donnent de l'épaisseur et du sens : « Kaisariani du crédit chez l'épicier et du *papazoto* pour les cheveux » (*Καισαριανή του βερεσέ στον μπακάλη και του παπαζωτό για τα μαλλιά*)⁴, « Kaisariani des toilettes communes, du laitier qui faisait la propagande pour la Russie » (*Καισαριανή των κοινοχρήστων αποχωρητηρίων, του γαλατά που προπαγάνδιζε για τη Ρουσία*)⁵, etc. : autant d'invocations associant au signifiant *Kaisariani* une image au pouvoir tout autant référentiel qu'axiologiquement marqué. Or, ce qui frappe, sur l'ensemble de la séquence, c'est justement

¹ *Ibid.*, p. 231.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 233 : «Κάποτε, Καισαριανή, ήσουν ένα αστέρι, έλαμψες για μια στιγμή στο στερέωμα και χάθηκες για πάντα στο χάος της ιστορίας.»

⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁵ *Ibid.*, p. 231-232.

cette puissance évocatoire liée, au niveau discursif, au caractère désordonné de l'énoncé. Se succèdent en effet pêle-mêle des souvenirs de Kaisarianiotes, des apostrophes, la référence à des mythes antiques, des descriptions de paysages. On peut ajouter à cela des procédures d'embrayage et de débrayage avec les manifestations directes de l'énonciateur (« Moi, ma pensée et mon amour vont à la Kaisariani des coups de bâtons, et c'est heureux que j'aie vécu et grandi là-bas », *εμένα ο νους μου κι η αγάπη μου για την Καισαριανή της “ζυλοκοπίας” κι είναι ευτύχημα που έζησα και μεγάλωσα εκεί*¹). C'est en réalité d'un point de vue sémantique qu'a lieu la cohésion de l'énoncé. De fait, les traits sémantiques du /troc/, de la /saleté/, de la /violence/ ou de la /rudesse/, du /mythe/, le sème /premier/ lui-même parcourent l'ensemble de la séquence. Ils renvoient au sème de rang supérieur /primitif/. C'est ce caractère *primitif*, et l'on pourrait ajouter *brut*, qui est producteur de sens. Dans un énoncé qui ne paraît pas apprêté d'un point de vue rhétorique, le sens jaillit du rapprochement des mots et des sèmes. La Kaisariani des coups de bâton, c'est en fait un mythe encore jeune qui contient la brutalité d'un monde nouveau, abrupt, générateur de sens. À l'inverse, Missolonghi (cet épisode héroïque de la guerre d'Indépendance) constitue un mythe éculé, usé, tourné vers le passé qui ne produit plus rien :

Qu'est-ce que peut dire et reconnaître quelqu'un qui aurait pu vivre à Missolonghi ? Le passé et le mythe exercent tout leur poids sur lui. Pour lui, tout est fini.²

La Kaisariani héroïque est morte, mais sa puissance évocatoire est toujours là, fortement liée à l'affection que lui porte l'énonciateur. Le caractère primitif de cette ville sous l'Occupation laisse ouvert le champ des possibles sémantiques à travers un discours lyrique retrouvant la brutalité primitive et sans apprêt d'un monde qui n'est plus.

Au contraire, dans la Kaisariani actuelle, le sens est devenu « flasque ». Et la fin de la nouvelle aborde très explicitement un problème sémiotique. En effet, une fois qu'il a bien mis en évidence l'opposition entre la Kaisariani d'autrefois, celle de la Résistance, de ses personnalités engagées dans un camp ou dans l'autre, et la ville contemporaine, avachie

¹ *Ibid.*, p. 231.

² *Ibid.*, p. 232 : «Τι να πει και τι να μολογήσει κάποιος που θα 'ζησε στο Μεσολόγγι; Βαραίνει πάνω του το παρελθόν κι ο μύθος. Γι' αυτόν όλα είναι τελειωμένα.»

« comme un vieux chien léchant ses plaies pour les refermer » (σα γέρικο σκυλί που γλείφει τις πληγές του στην επούλωση)¹, l'énonciateur en vient à la conclusion suivante :

D'un côté, je suis d'accord avec le maire qui veut changer ton nom. Qu'est-ce que tu peux bien avoir à faire avec ces gens-là, le sens de la propriété et le goût du marchandage immobilier ? On t'appellera Nea Vryoula ou Neos Syvrisarios. Ce sera mieux. Qu'est-ce qu'il reste du quartier Saint-Antoine à Paris si ce n'est le nom ?²

Ce que formule l'énonciateur en fin de nouvelle n'est ni plus ni moins qu'une forme de *crise* du signe. On constate que la fonction sémiotique s'est dérégulée. Le signifiant s'est coupé de son signifié au fil du temps. L'échelle de valeurs s'est transformée dans la mesure où, si le plan de l'expression est resté le même, l'échelle des degrés sur le plan du contenu s'est modifiée. Le nom propre ne recouvre plus le même sens que par le passé. Il y a mieux : les signes se valent entre eux. Les signifiants — dont celui de *Kaisariani* — sont des coquilles vides coupées de leur signifié. C'est là que se trouve le « sens flasque » évoqué ci-dessus.

Là donc où le lexème *Kaisariani* avait une puissance évocatoire, une force native inouïes pendant la période héroïque, le même qui est utilisé par la société de consommation, perd actuellement, explique l'énonciateur, sa résonance. Il y a donc crise de la fonction sémiotique. Le mot devient une formule creuse et interchangeable. Or, entre cette dernière étape de l'affaiblissement du signe et celle de sa plénitude, il existe un moment intermédiaire : le premier en réalité à être décrit par l'auteur de la nouvelle. En effet, immédiatement après la phase liminaire correspondant à la description de la fresque, l'énonciateur se souvient que certains individus pouvaient prendre successivement des attitudes absolument contradictoires :

Je comprends à présent pourquoi Megafonis alias Maman-Mon-Koulouri, hurle au mégaphone, devient plus tard milicien et cogne à son tour sur ceux qui hurlent au mégaphone à leur tour,

¹ *Ibid.*, p. 234.

² *Ibid.*, p. 233-234 : « Από μια πλευρά συμφωνώ με τον Δήμαρχο που θέλει ν' αλλάξει την ονομασία σου. Τι δουλειά έχεις πια εσύ μ' αυτά τα ανθρωπάκια, το πνεύμα της ιδιοκτησίας και τις αντιπαροχές; Θα σε πούνε Νέα Βρύουλα ή Νέον Συβρισάριον. Καλύτερα. Τι μένει από την συνοικία του Σεντ-Αντουάν του Παρισιού παρά μόνο το όνομα.»

eux qui cognaient auparavant sur Maman-Mon-Koulouri parce qu'il hurlait au mégaphone. Les mêmes personnes, les mêmes visages, un seul et même modèle.¹

Un trait isotopant de la /similitude inversée/ parcourt l'ensemble de ce passage. Les opposés se valent. Une structure parallèle et inversée complexe se met en place alors que deux segments apparaissent : l'un au présent, l'autre au passé. Les actions demeurent les mêmes, mais les rôles s'inversent. L'Histoire se répète, avec les mêmes acteurs, mais le rôle opposé de ceux-ci ne fait que s'inverser de façon arbitraire.

La lecture de « La fresque » paraît déterminante pour comprendre la présence de la problématique du signe dans les nouvelles de Marios Hakkas. La fresque de Kaisariani se caractérise « à première vue » par une « malfaçon qui entraîne peut-être une nouvelle esthétique comme toute chose qui, à première vue, est de mauvais goût »². Autrement dit, de façon maladroite, mais en avance sur son temps, l'œuvre annonce ici le futur de la ville : un nivellement du sens et des valeurs. Il existe une vraie crise du signe et de la fonction sémiotique. Cette dernière se traduit par un double mouvement de rupture. Le premier se situe entre le signifiant et le signifié ; le second correspond à un affaiblissement, un nivellement qui rendent les signes interchangeables et sont la manifestation la plus claire d'un chaos³.

3.1.1.3. Une approche marxiste ?

Il paraît nécessaire à présent de faire un détour par la conception marxiste du signe. Il n'est sans doute pas absurde de penser que Marios Hakkas, étant donné le cadre culturel et intellectuel où il a évolué, ait pu penser, consciemment ou pas, à partir de concepts marxistes. En réalité, loin de parler du signe et du langage en termes de sémiotique (on sait de quelle manière Bakhtine (1895-1975) s'en prend par exemple à l'« objectivisme abstrait »), les

¹ *Ibid.*, p. 230 : «Τώρα καταλαβαίνω γιατί ο Χωνής ή αλλιώς ο Μαμά Το Κουλούρι Μου, φωνάζει το χωνί, αργότερα γίνεται χίτης και δέρνει με τη σειρά του αυτούς που φωνάζουν το χωνί με τη σειρά τους και που έδερναν πρωτότερα τον Μαμά Το Κουλούρι Μου, γιατί φώναζε το χωνί. Οι ίδιοι άνθρωποι, τα ίδια πρόσωπα, ένα και μόνο μοντέλο.»

² *Ibid.*, p. 229 : «Η κακοτεχνία αυτής της τοιχογραφίας που ίσως δημιουργεί μια καινούρια αισθητική όπως όλα τα εκ πρώτης όψεως κακόγουστα πράγματα.»

³ L'Histoire apparaît comme la manifestation privilégiée de cette puissance de destruction qui efface le souvenir de l'époque héroïque. Kaisariani devient l'expression de ce grand travail de nivellement de l'Histoire (voir à ce sujet G. Repousis, « Le rôle de Kaisariani dans l'œuvre en prose de M. Hakkas », *Marios Hakkas, Approches...*, *op. cit.*, p. 263-281). Asile pour les réfugiés d'Asie Mineure, la ville est connue, on le sait, comme étant à la pointe du combat communiste. Elle se transforme pourtant inexorablement en s'ouvrant à la société de consommation. Dès lors, cette cité de la banlieue d'Athènes catalyse le chaos de l'Histoire.

marxistes les conçoivent comme avant tout comme inscrits dans la *praxis* : le signe n'est qu'une des formes que prend l'échange humain en général¹. La « fonction symbolique » devient en réalité le moyen dialectique de surmonter les oppositions entre contraires — entre *matière* et *valeur* en particulier. Par là même, elle abolit les tensions par la recherche d'un « invariant »². Un exemple particulièrement éclairant est celui de la monnaie puisque cette dernière réifie et aliène les rapports vivants des individus³. Le prix à payer de ce processus qui touche la monnaie, mais aussi tout ce qui relève de la fonction symbolique, c'est, à un certain niveau d'abstraction, une coupure du signe par rapport au vivant. Supprimer les contradictions par l'invariant (le concept, par exemple⁴), c'est se couper du processus vital.

L'une des autres manifestations du dysfonctionnement du signe et de la sémiologie est la réification de ce dernier. Cette réification peut se définir comme « une situation dans laquelle l'homme joue un rôle d'objet et où la conscience tend à fonctionner sur le mode de la machine »⁵. Ce terme peut être utilisé à dessein puisqu'il s'agit d'un concept marxiste développé en particulier par Lukacs dans *Histoire et conscience de classe*⁶. Si l'auteur de cet ouvrage considère les origines capitalistes de la réification, il envisage aussi le

mode de travail entièrement mécanisé et « vide d'esprit » de la bureaucratie subalterne, qui est extraordinairement proche du simple service de la machine, qui le dépasse même souvent en vacuité et en monotonie (...) Il s'agit d'une façon de traiter les questions, du point de vue objectif, qui devient, de plus en plus fortement, *formellement* rationnelle, d'un mépris sans cesse croissant de l'essence qualitative matérielle des « choses » auxquelles se rapporte la façon bureaucratique de les traiter.⁷

Parmi ces « choses » dont parle Lukacs, il y a donc la « question », abordée à partir d'une logique purement formelle par une bureaucratie.

¹ Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, trad. R. Cartelle et al., Paris, Éditions sociales, 1976, p. 28-29.

² Jean-Joseph Goux, *Freud, Marx, Économie et symbolique*, Paris, Seuil, 1973, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Le Marxisme*, Paris, Le Livre de Poche, « Encyclopédie du monde actuel », 1976, p. 170.

⁶ György Lukacs, *Histoire et conscience de classe*, trad. K. Axelos et J. Bois, Paris, Minuit, 1976 [1960].

⁷ *Ibid.*, p. 127-128.

Or, la nouvelle intitulée « La question » propose, chez Marios Hakkas, l'approche d'un verbalisme creux, mais cette fois au sein même du parti communiste. Le signifiant — la « question » (ζήτημα) — est fermé sur lui-même et apparaît comme un objet vide naviguant de l'un à l'autre. Il existe une forme d'assimilation du signe linguistique à un objet sclérosé. Dans « La conférence », le sémème 'paroles' prend ici aussi le sème connotatif /physique/ : les mots deviennent lourds au point que « la mémoire [les] rejet[te] comme une charge insupportable » (η μνήμη τ' απόδιωχνε σα φορτίο αβάσταχτο)¹. L'irruption sonore d'un « klaxon de voiture qui s'était bloqué » (μια κόρνα αυτοκινήτου που κόλλησε)² prend dès cet instant une dimension métaphorique : le signe linguistique s'assimile à un signe non linguistique. La relation entre les sémèmes 'paroles' et 'klaxon' s'effectue par le sème de rang supérieur /bruit/ (/articulé/, /linguistique/ vs /non articulé/, /non linguistique/). Cette pesanteur physique et mécanique du mot, on la retrouve très présente dans la dernière nouvelle du recueil initial, celui auquel n'ont pas été ajoutées les « Trois nouvelles ». Dans « Le conseil », le mot, on l'a vu, se réifie pour ne devenir qu'un signe creux. C'est d'autant plus marqué que, par un étrange renversement, le sème /humain/ s'applique à 'pendule', ici, non à 'mot'. Cette réification entraîne, finalement, la disparition de la sémiose, c'est-à-dire la coupure entre le signifiant et le signifié.

La complexité naturelle du signe condamne tout signe sclérosé. C'est le cas du signe conventionnel, le *légisigne*³, qui émane d'une convention et perd le lien avec le signifié concret. Sa présence joue un rôle important dans deux nouvelles au moins ; soit il enlève toute liberté et fige les situations dans « L'hôpital », soit il aliène dans « Le cadavre ». Dans le premier cas, ce sont l'état civil et les signes portés sur la carte d'identité qui sont en cause. L'énonciateur, se sentant condamné à mourir à l'hôpital, évoque une éventuelle sortie :

Si je veux aujourd'hui me lever et rentrer chez moi, c'est pour effacer de ma carte d'identité la mention qui m'oblige à être enterré par des popes et des chantres. Je sais bien que c'est pour la forme, qu'elle disparaisse ou pas, ça n'a pas de sens, mais comme ça, par souci de l'ordre, je ne voudrais pas m'en aller avec le mensonge officiel.⁴

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 147.

² *Ibid.*

³ U. Eco, *Le Signe*, *op. cit.*, p. 73-74 (au sujet de Charles Sanders Peirce).

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 249 : «Ακόμα και τώρα αν θέλω να σηκωθώ απ' το κρεβάτι και να πάω στο σπίτι, είναι για να σβήσω από την ταυτότητα εκείνη την ένδειξη που με υποχρεώνει να θαφτώ με παπάδες και ψάλτες. Το ξέρω

On peut définir un champ lexical comprenant les lexèmes *mention* (ένδειξη), *carte d'identité* (ταυτότητα), *popes* (παπάδες), *chantres* (ψάλτες), *forme* (συμβατικότητα), *ordre* (τάξη), *officiel* (τυπικό). Nombre de mots de ce champ lexical contiennent de façon très nette le trait sémantique /administratif/¹ et, par conséquent, en contexte, le trait /collectif/. Pour finir, on trouve aussi un trait de la /contrainte/ (« oblige », υποχρεώνει) qui se diffuse, sous la forme d'un sème connotatif, dans l'ensemble des sémèmes contenant le trait /collectif/. Il paraît assurer la cohérence du passage et s'oppose, en ce sens, au lexème *je veux* (θέλω) qui ouvre le passage. À la contrainte imposée par une collectivité qui nie l'individu s'oppose la volonté de ce dernier. Il existe plus largement une opposition entre /individuel/ et /collectif/ qui se double respectivement d'une opposition entre /vérité/ et /mensonge/. À l'individu correspond l'être, libre et en mouvement ; à la collectivité correspondent le mensonge et le paraître, le faire-semblant.

C'est dans ce réseau sémantique que s'insère le lexème *mention* (ένδειξη). La nature de cette dernière n'est pas définie par le cotexte. Le contexte permet pourtant d'y voir l'inscription manuscrite de la religion portée sur la carte d'identité. Cette inscription apparaît dès lors comme un signe singulier (*sinsigne*), mais le lecteur de ce signe doit nécessairement se référer à un *légisigne*, ici en l'occurrence la règle obligeant à inscrire la religion sur la pièce d'identité. Or cette mention sert à désigner le détenteur de celle-ci. Ce qu'on retiendra de cela, c'est que ce *légisigne*, fixe, établi par la collectivité, est foncièrement mensonger. Il est en décalage avec la personne désignée, car il l'enferme et la désigne de façon institutionnelle dans une religion. On comprend mieux, dès lors, la volonté de l'énonciateur d'« effacer » (να σβήσω) la mention sur la carte d'identité. Le signe créé par la collectivité non seulement contraint à la fixation, mais est, qui plus est, faux et mensonger. Au final, il aliène l'individu.

La nouvelle intitulée « Le cadavre »² donne à voir un personnage qui tente de se libérer des engagements qu'il a pris envers la « Société des Études anatomiques » — qui n'est

πως είναι μια συμβατικότητα κι είτε απαληφθεί είτε παραμείνει, δεν έχει νόημα, αλλά έτσι για την τάξη και μόνο, να μη με συνοδεύει αυτό το τυπικό ψέμα.»

¹ Étant donné la place de l'institution religieuse dans l'imaginaire grec, il ne semble pas déraisonnable d'affecter en effet le sème /administratif/ aux sémèmes 'popes' et 'chantres'.

² M. Lambridis s'appuie sur cette nouvelle pour mettre en évidence la présence d'un « thème de l'aliénation » chez Marios Hakkas (art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p. 79-80). Le rôle du signe peircien est non négligeable, sous son rapport symbolique avec l'objet représenté. Ce signe prend ici la forme du « contrat » (συμβόλαιο) signé par le personnage, mais aussi de la mention sur le passeport.

que la représentation allégorique de la société de consommation en général. Or, il est bien difficile de se dégager lorsqu'on a été aliéné :

S'il pouvait effacer de son passeport la mention (ένδειξη) qui y avait été apposée et aller mourir dans un pays inconnu ! Mais cela, eux ils l'avaient prévu. C'était écrit de manière indélébile et, qui plus est, gravé sur lui ; ils l'avaient qui plus est perforé de codes secrets et, qui plus est, marqué au fer rouge aux endroits les plus visibles.¹

Il existe deux signes bien différents. Le premier est d'abord le signe-mention figurant sur le passeport ; le second est inscrit dans la peau du personnage, matérialisant un signe conventionnel. Il est nettement plus difficile à définir. Véritable *adynaton*, sur le plan strictement rhétorique, il devient une sorte de *monstre* qui n'est pas sans rappeler l'inscription inscrite sur le dos du condamné dans *La Colonie pénitentiaire* de Kafka². On peut toutefois le définir comme signe singulier (gravé matériellement dans la chair) inscrit au « fer rouge ». Ce signe singulier est donc reproductible et n'est, ici encore, que la réplique d'un signe conventionnel. Comment comprendre à partir de là la surprenante répétition de « qui plus est » (επιπλέον), frappante dans ce passage ? Elle crée en fait une série de syntagmes permettant de passer successivement de « c'était écrit de manière indélébile » (ανεξίτηλα έγραψαν) à « c'était gravé sur lui » (εχάραξαν πάνω του), à « ils l'avaient perforé de code secrets » (με διάτρητα κρυπτογραφικά τον σημάδεψαν) puis à « marqué aux endroits les plus visibles » (στα πιο εμφανή του σημεία). Quel enseignement tirer de cette série sur le signe ? Inscrit à la fois sur la surface (visible) et dans la profondeur des chairs (invisible), le signe est avant tout un « code » (κρυπτογραφικά) : il est aussi bien de l'ordre du paraître, marqué dans les endroits les plus visibles du corps, que de celui du non-paraître. Le *légisigne* aliène le personnage et le réduit à une simple marque, mais ici, par son existence *impossible*, il est nimbé d'angoisse et de mystère. Il est en quelque sorte un élément essentiel du processus d'aliénation de l'homme dans la société moderne³.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 129-130 : « Αν μπορούσε να απαλείψει από το διαβατήριό την ένδειξη και να πάει να πεθάνει σε μια άγνωστη χώρα! Είχαν προνοήσει όμως. Ανεξίτηλα έγραψαν κι επιπλέον echάραξαν πάνω του, κι επιπλέον με διάτρητα κρυπτογραφικά τον σημάδεψαν, κι επιπλέον με πυρακτωμένο σίδερο στα πιο εμφανή του σημεία. »

² Franz Kafka, « La Colonie pénitentiaire », *Œuvres complètes*, II, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 304-331.

³ Dans un article paru en février 1971, A. Eleftheriou insiste déjà sur le ton sarcastique de Marios Hakkas qui dénonce l'« installation de l'aliénation à tous les niveaux. Aucun égard pour l'être humain, pour le droit à la sincérité, aucun respect pour la pensée personnelle, etc. » (art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 12).

3.1.1.4. L'usure du symbole

Le caractère conventionnel du symbole le rend vide et creux¹. On le note au fil de la nouvelle « Dans la salle du vaste monde ». Dans ce récit dont il a été question plus haut, lorsqu'il s'agissait de voir que le signe amoureux est au cœur d'une vaine quête du héros, il existe une véritable mise en récit du symbole. Si le début de la nouvelle l'envisage comme un signe stable et limpide, avec l'évocation de toute une symbolique se rapportant au Déluge, le récit se clôt par une remise en question des certitudes sur le symbole. Le lexème *colombe* désigne un animal ayant un fort potentiel symbolique (on le rencontre au moment où le héros a des mots affectueux pour Klara qu'il qualifie de « colombe », *περιστέρα*, alors qu'est posé sur la table de nuit une « branche », *φυλλαράκι*, qu'on peut supposer être celle d'un olivier) ; or, il paraît fonctionner à vide parce que coupé d'une réalité qui est foncièrement dysphorique : le substantif « colombe » (*περιστέρα*) est remplacée par le lexème « pigeon » (*περίστερος*) dont Klara finit par affubler Giorgos.

C'est à cette usure qu'il est fait allusion à de multiples reprises au fil des nouvelles de Marios Hakkas. Le symbole apparaît comme un signifiant illisible ou corrompu. Évoquant son impréparation pour mourir, l'énonciateur de « Rencontres avec la mort » parle de la « misérable pièce de dix drachmes » (*αυτό το δεκάρικο μόνο*) dont il dispose pour payer son passage chez Hadès et la définit comme un « symbole corrompu pour passer de l'autre côté » (*ένα φθαρμένο σύμβολο για να περάσω απέναντι*)². De même, dans « Trois roses rouges », le personnage du fleuriste, jetant un regard à un bouquet de fleurs aux couleurs funèbres, « songeait combien elle était inadaptée cette marchandise, sans une goutte de rosée, combien elle était fausse comme symbole d'une continuité quelle qu'elle soit »³. Coupé de la vie et de la réalité, le symbole devient mensonger et inadapté à l'expression de ces dernières.

G. Repousis souligne lui aussi la présence du thème de l'aliénation dans l'œuvre en prose de Marios Hakkas. Les origines de cette aliénation sont multiples, explique-t-il : l'amour moderne, mais aussi la spéculation, l'usure (« parasitisme économique »), etc. Repousis précise que « Marios Hakkas refuse l'aliénation de l'homme et son objectivation » (*Marios Hakkas, Approches..., op. cit.*, p. 215-216). L'aliénation (de même que la réification) est enfin un concept d'origine marxiste (K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, p. 31-34).

¹ Dans son ouvrage sur l'« imagination symbolique » (*L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 2012 [1964]), Gilbert Durand souligne à quel point, depuis les Temps modernes et l'émergence de l'esprit rationnel, le symbole s'est dégradé et retrouvé réduit à l'état de signe.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 194.

³ *Ibid.*, p. 274 : « Σκέφτηκε πόσο αταίριαστο ήταν αυτό το εμπόρευμα, χωρίς κόμπο δροσιάς, πόσο ψεύτικο ήταν σα σύμβολο, κάποιας συνέχειας. »

Au-delà du symbole, c'est le signe qui a tendance à se scléroser et à se couper d'une réalité complexe. Il est à l'opposé même de la vie. Sous sa forme la plus conventionnelle, il réifie le vivant, le plaçant dans une ou des catégories, l'aliénant de cette manière.

3.1.2. *Les erreurs d'interprétation des personnages et du narrateur*

La conséquence du dysfonctionnement de la sémiose et du signe sur les personnages et le narrateur est dès lors de les laisser démunis. Se pose un problème d'interprétation quel que soit le niveau auquel on se situe : narratif et communicationnel.

3.1.2.1. *Des personnages démunis, incapables de distinguer et de lire les signes*

La multiplicité des signes pose problème puisque le personnage peut ne pas les comprendre ni même les percevoir. Voici quelques exemples éclairants. Dans « Récit d'une mule », on trouve le passage suivant dans lequel la mule évoque l'existence d'une lettre que le garçon d'écurie, dont elle est amoureuse, est en train de lire : « j'ai dressé l'encolure et mon regard a saisi l'appellatif "mon amour". Je n'ai pas pu lire plus bas. Mes yeux se sont troublés »¹. On peut relever, par ailleurs, cet extrait d'« Éveil racial » (les soldats de la caserne, qui entourent Vendredi, lisent une lettre qu'il a reçue d'un gradé en retraite et qui évoque l'origine du soldat) :

Un muletier fait mine de lire de manière solennelle et à voix haute la lettre : « Vendredi n'est pas un gitan ».

— C'est ce que dit la lettre ?

— Non, pas exactement. Mais comme il a une correspondance avec des gens aussi haut placés, il ne peut pas être gitan.²

Dans les deux cas on a affaire à un *signe* linguistique, mais l'intérêt ici est l'incapacité des personnages à accéder au sens pour des raisons bien différentes. Dans le premier cas, la jonction entre le sujet et le signe ne se fait pas en raison d'un problème de *canal* alors que,

¹ *Ibid.*, p. 39 : « Τέντωσα την τραχηλιά μου κι έπιασ' η ματιά μου την προσφώνηση "Αγάπη μου". Δεν μπόρεσα πιο κάτω να διαβάσω. Θολώσανε τα μάτια μου. »

² *Ibid.*, p. 31 : « Κάποιος μουλαράς καμώνεται ότι διαβάζει επίσημα και φωναχτά το γράμμα: "Ο Παρασκευάς δεν είναι γύφτος". »

— Αυτό λέει το γράμμα;

— Όχι ακριβώς. Αλλά αφού αλληλογραφεί με τόσο υψηλά πρόσωπα, δεν μπορεί να είναι γύφτος. »

dans le second cas, c'est le *code* lui-même qui est brouillé et demande, pour tenter de le restituer, la mise en place d'un enthymème. On trouve du reste le même type de brouillage du code dans le « Récit d'une mule ». La mule y prétend en effet que le garçon d'écurie « bafouillait une langue étrangère, de l'italien »¹ et c'est cette fois le problème la langue étrangère qui se pose.

Plus généralement, ce n'est ni le code ni même le canal qui posent problème, mais l'attitude de l'émetteur du fait des erreurs d'interprétation dont il est victime. Dans « Équipée en mule », voici ce qu'on lit à l'ouverture de la nouvelle :

Une colonne de quarante bourriques. Oh, quel sublime spectacle ! Quarante mulets américains et, à califourchon sur eux, quarante muletiers.

Où allaient-ils ces quarante rudes gaillards sur leur monture ? Peut-être bien que c'est à Tripoli qu'ils allaient ? Ou bien ils tournaient un film sur la « *Cavalleria rusticana* » au milieu des fourrés, sur le flanc de la montagne ? Ou bien est-ce que c'étaient des pâtres, par hasard, qui retournaient dans les pâturages de printemps ?

Non, non, rien de tout ça. C'étaient simplement des troufions qui allaient chercher du bois dans la montagne.²

Ce début de nouvelle — marqué par le burlesque, multipliant les références aux lieux communs de l'héroïsme en Grèce, utilisant dans le même temps l'image dégradante du mulet à la place de celle du cheval — est, en réalité, un dialogue entre deux interlocuteurs. L'un dément les illusions de l'autre. À l'imagination fantaisiste du premier qui, partant de l'évocation d'un « spectacle » (*θέα*), multiplie les scénarios dans le deuxième paragraphe s'oppose la simple réalité qui fait des « braves gaillards » ou des « pâtres » de simples « troufions ». Ce qui est souligné ici, c'est bien le problème de l'interprétation inhérent au travail d'une imagination source d'erreurs. C'est ce même pouvoir de l'illusion qui apparaît aussi dans « Le cinéma ou l'art du mouvement » lorsque les prisonniers, comme on le verra,

¹ *Ibid.*, p. 38 : « τσαμπούναγε μια ξένη γλώσσα, ιταλικά ».

² *Ibid.*, p. 48 : « Σαράντα μουλάρια σε φάλαγγα. Ω! Τι έξοχη θέα! Σαράντα αμερικάνικοι ημίονοι κι απάνω σαράντα μουλαράδες καβάλα ».

Πού πήγαιναν οι σαράντα μετρημένοι λεβέντες καβάλα; Για τη Τριπολίτσα μήπως πήγαιναν ή “καβαλαρία ρουστικάνα” σε πλαγιές και ρουμάνια γυρίζοταν φιλμ; Ή τάχα ποιμένες που γύριζαν στους ανοιξιάτικους τόπους;

Όχι, όχι. Απ' όλ' αυτά τίποτα. Ήταν απλά φανταράκια που πήγαιναν στο βουνό για πουρνάρια.»

confondent une tache noire venue du ciel — qu'ils prennent pour un avion, un missile — avec un oiseau noir¹. Un autre exemple de ce pouvoir de l'illusion, lié à un problème de perception, se trouve, ici encore, dans le premier recueil. Au cœur même de ce qui semble être un tribunal militaire, au début de la nouvelle intitulée « Un *philhellène* ignoré », il existe la représentation d'un saint Georges tuant le dragon :

Les bidasses en regardant droit devant eux, en haut, sur les tôles en zinc, exactement derrière le dos du commandant, distinguaient, suspendue, une peinture, quelque chose comme une représentation de saint Georges, un étrange monstre rouge foncé, avec plusieurs têtes, et tout autant de tentacules, entre la pieuvre et le serpent. Un soldat en uniforme d'apparat repassé, avec de grosses joues vermillon et un petit rire de bienheureux, transperçait l'horrible monstre. Et en dessous, un slogan : « Frappez le communisme, où que vous le trouviez ! »².

L'insistance sur la perception et ses erreurs est révélatrice du sens à donner à ce passage. On passe en focalisation interne et le lecteur suit pas à pas le regard des soldats. Il est vrai que, dès le départ, un personnage paraît identifié et cela passe, dans la description qui s'amorce, par l'utilisation de l'anthroponyme « saint Georges ». Pourtant, plusieurs éléments viennent témoigner en quelque sorte du trouble de la perception. D'une part, le monstre n'est pas désigné de manière précise, mais le thème qu'il constitue est associé à des prédicats nombreux et peu caractérisants (s'agit-il d'une pieuvre ? d'une hydre ?). Le monstre est indéterminable, en quelque sorte (entre la pieuvre et le serpent). D'autre part, la figure ambiguë d'un acteur, mi-soldat, mi-ange, contribue à cette indétermination qui parcourt ce passage et qui était annoncée du reste par la locution comparative « quelque chose comme » (*κάτι σαν*). Les différentes hypothèses que peut formuler le spectateur (et le lecteur) se trouvent finalement démenties par l'inscription située sous l'image. Au niveau discursif, par conséquent, l'ambiguïté de l'*icône* est savamment entretenue par une ouverture du texte qui laisse envisager de multiples possibilités (saint Georges ou pas saint Georges, un soldat ou un ange, etc.). À travers cette *ekphrasis* incrustée dans la nouvelle, le signe apparaît intrinsèquement opaque et ambigu et extrinsèquement fermé à la perception.

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 42 : «Οι φαντάροι βλέποντας κατευθείαν εμπρός πάνω στα τσίγκια, ακριβώς πίσω από του ταγματάρχη την πλάτη, ξεχώριζαν κρεμασμένη μια ζωγραφιά, κάτι σαν εικόνισμα του Άι-Γιώργη, ένα παράξενο κατακόκκινο τέρας με πολλές κεφαλές, κι άλλους τόσους πλοκάμους, ανάμεσα χταπόδι και φίδι. Ένας στρατιώτης με επίσημη σιδερωμένη στολή, στρογγυλά ροδοκόκκινα μάγουλα και τρισευτυχισμένο γελάκι, λόγχιζε το απαίσιο τέρας. Κι από κάτω ένα σύνθημα: “Χτυπάτε τον κομμουνισμό, όπου τον βρείτε”.»

3.1.2.2. *Le signe et le narrateur-personnage : l'intérêt du récit homodiégétique*

Le problème de la compréhension des signes se fait plus particulièrement sentir lorsque la nouvelle-récit est homodiégétique. L'interprétation des signes du monde par un narrateur-personnage trouve dès lors un prolongement dans le travail de lecture. On donnera pour commencer l'exemple d'« Une fille », la nouvelle qui ouvre la section des « Trois nouvelles » dans *Tirailleur assassin*. Ce récit présente l'intérêt de donner à voir le personnage au lecteur et, en même temps, au narrateur-personnage. Il attire en tout cas progressivement, même dans une narration ultérieure, l'attention du lecteur sur un certain nombre de signes ambigus. Le cheminement n'est donc pas sans risque d'erreurs comme en témoignent ces passages rendant compte, dans leur succession et malgré la sélection opérée, de l'ensemble du portrait de la jeune héroïne de la nouvelle :

Les enfants du voisinage (...) on ne peut les distinguer les uns des autres parmi la bande qui joue à cache-cache ou à chat-perché (...) Cette fille qui se détachait du groupe d'enfants, et avait l'âge ingrat de 12 ans, non seulement ne perdait pas les pédales et ne bafouillait pas, mais vous regardait en plus dans les yeux avec un regard effronté, plein d'espièglerie et de naïveté (...) C'était le crépuscule et je voyais cette personnalité inattendue, aux idées si arrêtées que je les avais ignorées jusque-là, s'éloigner d'un pas plus sûr, s'enfoncer parmi les autres enfants qui jouaient au loin à saute-moutons ou quelque chose comme ça. (...) À vrai dire, elle n'était pas tout à fait une enfant. Sa petite robe était courte et l'on pouvait voir deux petits genoux bien formés. Au-dessus des socquettes et recouvrant toute la jambe, on distinguait un duvet blond. Sur la poitrine, deux ombres venaient juste de se former qui tendaient son bustier.¹

Ce passage permet de mettre en évidence le double rôle du signe émis par le corps de la fille tout au long de la nouvelle : il permet bien sûr de se représenter le personnage et de donner au lecteur des indications non seulement physiques, mais aussi psychologiques. Le plus intéressant est qu'ici le regard suive celui du narrateur au fil de la découverte du personnage, signe après signe. Celui qui prend en charge le récit suit les signes émis par le personnage dans le monde naturel ; le lecteur, quant à lui, le fait en parcourant la page : dans les deux cas,

¹ *Ibid.*, p. 155-160 : « Τα παιδιά στη γειτονιά παραμένουν ανώνυμα μέσα στο τσούρμο που παίζει κρυφτό ή τα σκλαβάκι (...) Αυτό το κορίτσι ξεκόβοντας από το παιδομάνι στην άχαρη ηλικία των 12, όχι μόνο δεν μπερδευε βήμα και λόγια, αλλά σε κοιτούσε επιπλέον κατάματα μ' ένα μπάσταρδο βλέμμα πονηριάς και αφέλειας (...) Ήταν σούρουπο κι έβλεπα αυτή την απροσδόκητη προσωπικότητα με τις τόσο κατασταλαγμένες απόψεις που μέχρι πριν από λίγο αγνοούσα, ν' απομακρύνεται με το σταθερότερο βήμα, να χώνεται μες στ' άλλα παιδιά που παίζαν μακριά γαιδούρα ή κάτι τέτοιο (...) Η αλήθεια, δεν ήταν και τελείως παιδί. Το φουστανάκι της ερχόταν κοντό και φαίνονταν δυο στρουμπουλά γονατάκια. Απ' τα σοσόνια και πάνω διέκρινες ένα χνούδι ξανθό να σκεπάζει τη γάμπα. Στο στήθος δυο σκιές σχηματίζονταν ίσα ίσα που τεντώναν τον μπούστο.»

les traits caractéristiques restent ambigus puisqu'ils posent la question de l'âge de la fille. Le sème /enfant/ domine globalement dans une bonne partie du texte. Il est présent dans les champs lexicaux du « groupe d'enfants » — « bande » (τσούρμo), « groupe d'enfants » (παιδομάνι), « les autres enfants » (τ' άλλα παιδιά) —, du « jeu » — « cache-cache » (κρυφότο), « chat-perché » (σκλαβάκια), « saute-moutons » (γαϊδούρα), « il joue » (παίζει) —, de l'« innocence » — « malice » (πονηριά), « naïveté » (αφέλεια). Les lexèmes se rapportant au corps et au vêtement (socquettes, petite robe, etc.) sont pourtant ambigus. Ils contiennent en effet les sèmes /petitesse/, certes, mais il reste plus discutable qu'ils contiennent le trait /enfance/ : en effet, le lecteur n'associe ces mots à l'enfance que si l'environnement sémantique le pousse dans ce sens. Or, le contexte immédiat invite à voir un personnage qui n'est « pas tout à fait une enfant » (δεν ήταν και τελείως παιδί). Il existe donc encore une ambiguïté sur l'âge de la « fille » (κορίτσι) : s'agit-il d'une petite fille ou d'une jeune fille ? La formulation reste ambivalente et invite à voir ce qui suit ce syntagme comme un énoncé mêlant simultanément /enfance/ et /non-enfance/. C'est ainsi que les lexèmes « socquettes » (σοσόνια), « petite robe » (φουστανάκι) contiennent le sème /petit/, cela est assuré, mais ils véhiculent, en contexte, à la fois les connotations /enfant/ et /jeune fille/. Il n'est pas question d'aller plus loin la démonstration : on constate en tout cas que le narrateur et le lecteur se laissent prendre au piège, pour le premier des apparences du monde naturel représenté dans l'histoire, pour le second des mots. En réalité, celle qui ne paraissait être qu'une enfant était déjà une jeune fille, voire une jeune femme. Le syntagme « idées si arrêtées » (τόσο κατασταλαγμένες απόψεις) n'est pas seulement celui qui caractérise une petite fille têtue et irréfléchie, mais il appartient aussi au portrait de la résistante représentée en pied à la fin de la nouvelle :

Elle restait là, immense, dépassant le mur avec ses bras croisés au niveau des coudes, ses jambes écartées pour rester bien stable sur le sol, avec le regard au loin comme s'il n'y avait personne devant elle, immense affiche d'une maquisarde avec un sourire assuré au bord des lèvres.¹

Les indices proposés au narrateur comme au lecteur s'avèrent être en réalité une source d'erreurs puisque, derrière le personnage de la petite fille innocente et insolente, dort la résistante décrite à la fin du passage.

¹ Ibid., p. 160 : «Στεκόταν πελώρια ξεπερνώντας τον τοίχο με τα χέρια σταυρωτά στους αγκώνες, τα πόδια ανοιχτά να πατάνε γερά στο έδαφος, με το βλέμμα μακριά σα να μην υπήρχα μπροστά της, τεράστια αφίσα αντάρτισσας κι ένα χαμόγελο σιγουριάς στην άκρη απ' τα χείλη.»

3.1.2.3. Des personnages confrontés à la sémiose infinie

Dès la première nouvelle de « Décomposition », « D'après Mike », c'est la difficile reconnaissance du signe corrompu qui est abordée. En effet, rapportant le souvenir d'une mère invitée à reconnaître son fils enseveli avec d'autres dans une fosse commune, l'énonciateur précise que

la mère de Takis devait reconnaître son fils à partir des boutons de son pantalon, non à partir de son visage, celui-ci n'existait plus du tout, oui, uniquement à partir des boutons qu'elle avait cousus elle-même d'une façon bien à elle.¹

La lecture du signe se présente comme une opération difficile. Il n'est pas ici une *icône*, au sens peircien du terme, c'est-à-dire un élément qui, comme le visage, permettrait, par un rapport de similitude, même partiel ou schématique (on songe à un visage dégradé par la décomposition), de retrouver le référent. En réalité, c'est l'*indice* (des boutons de pantalon) qui permet de remonter par un travail d'inférence, jusqu'au fils. Le signe est donc à ce point corrompu et dégradé qu'il convient de se livrer à un travail d'interprétation. L'indice est du reste présent dans plusieurs nouvelles. Dans « Le camion », le narrateur est confronté à l'opacité des signes dans « la réponse sibylline et embrouillée » (*η απάντηση, σιβυλλική και μπερδεμένη*) de Mitsos. Il se présente comme un « détective » (*λαγωνικό*), qui, on s'en souvient, « sui[t] des indices » (*ιχνηλατώντας*)².

C'est le problème de la lecture du signe, plus encore que celui de sa nature, qui se pose en réalité ici³. Pour expliquer de quelle manière le signe fonctionne, il faut non seulement le prendre en compte, mais aussi prêter attention à celui qui en est le destinataire, en position de l'interpréter. C'est dès lors l'approche de Charles S. Peirce (1839-1914) qui pourra aider à comprendre le signe hakkien. Cette conception, dynamique, tient compte du processus de signification et fait du signe un élément complexe et fuyant.

C'est bien ce qui apparaît, si l'on s'en tient aux premières analyses menées jusqu'ici sur le signe hakkien. Opaque, prêtant à confusion, le signe hakkien est mobile ; le sens l'est

¹ *Ibid.*, p. 222 : «...η μάνα του Τάκη έπρεπε ν' αναγνωρίσει το παιδί της από τις κουμπότρυπες του παντελονιού, όχι από το πρόσωπο, αυτό δεν υπήρχε καθόλου, μόνο από τις κουμπότρυπες που τις είχε σιάξει η ίδια με μια ραφή ιδιότροπη.»

² *Ibid.*, p. 279.

³ On renvoie pour les lignes qui vont suivre à l'étude de J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 29-32.

tout autant. C'est ainsi que, dans « Le cinéma ou l'art du mouvement », les prisonniers ne parviennent pas à distinguer, comme on le sait, la « petite tache » qui arrive sur eux :

Dans le ciel apparut une petite tache qui grossissait à mesure qu'elle approchait :

— Un avion, s'écria son voisin, et il s'enfonça sous sa paillasse.

— Non, non, brailla le chef de la première compagnie. C'est une bombe, un missile ou quelque chose comme ça (...)

— Eh ! vous qui nous balancez la bombe, le missile ou quelque chose comme ça, arrêtez ! Ici, c'est une prison, ici, on est tous des prisonniers. (...)

C'était une erreur. C'était un oiseau noir, une colombe noire, qui descendait comme une flèche du ciel. Au dernier moment, il a ralenti en déployant ses ailes et il est venu tout doucement se placer sur la racine de l'arbre.¹

Dans cet extrait, le signe (*representamen*) c'est la « petite tache » (*μικρό στίγμα*) observée dans le ciel. En réalité, il y a illusion, il y a « erreur » (*λάθος*). Les détenus ne choisissent pas le bon *interprétant* et ne parviennent pas à déterminer l'*objet immédiat*. Il est significatif d'ailleurs que ce soit la voix du narrateur qui prenne en charge la rectification. Les prisonniers s'enferment dans leur erreur d'une manière qui les conduit à la frayeur et au délire.

Pourtant, c'est sans doute dans « Le meurtre » que le problème lié à l'*interprétant* se fait le plus sentir. On peut rappeler brièvement les faits : Morgan a commis un meurtre. Pour soulager sa conscience, il va de maison en maison se dénoncer lui-même et recherche les raisons de ce crime. Ce dernier devient un *representamen* à comprendre. Or, il est frappant de constater que l'ensemble de la nouvelle, qui se présente comme un monologue articulé autour des phases de la réflexion de Morgan, permet de voir le désarroi d'un personnage incapable de lire et interpréter correctement le réel. S'agissant des raisons du meurtre évoqué ci-dessus,

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 65-67 : «Στον ουρανό φάνηκε ένα μικρό στίγμα που όσο πήγαινε και μεγάλωνε.

— Αεροπλάνο, φώναξε ο διπλάνός του και χώθηκε κάτω από το ράντζο.

— Όχι, όχι, τσίριξε ο παρεάρχης της πρώτης παρέας. Είναι μπόμπα ή πύραυλος ή κάτι τέτοιο (...)

— Ε σεις! που πετάτε την μπόμπα ή τον πύραυλο ή κάτι τέτοιο, σταματείστε, εδώ είναι φυλακή, εδώ είμαστε όλοι φυλακισμένοι (...)

— Ήταν ένα λάθος. Ήταν ένα μαύρο πουλί, ένα μαύρο περιστέρι, που κατέβαινε από τον ουρανό σφεντόνα. Την τελευταία στιγμή έκοψε φόρα ανοίγοντας τα φτερά του κι ήρθε ήσυχα ήσυχα να σταθεί στη ρίζα του δέντρου.»

le personnage est amené à tirer la conclusion selon laquelle « le mal doit être général » (*πρέπει να 'ναι γενικό το κακό*)¹ dans la mesure où, dit-il,

souvent, je le vois dans les yeux des autres et j'ai la conviction qu'ils ont le même sentiment, comme s'ils avaient commis une faute atroce et qu'ils la cachaient à l'intérieur d'eux.²

Le héros ne parvenant pas à trouver en lui-même un *interprétant* lui permettant d'identifier de façon claire le crime commis est amené à se fier au regard des autres. Le *representamen*, insaisissable, lorsque Morgan prétend le tenir, reste matière à conjecture, car l'*interprétant* permettant de le comprendre est lui-même marqué par l'instabilité. Et c'est ce manque d'*interprétant* qui conduit toute lecture de signe à un dysfonctionnement :

Je préfère me rendre dans les maisons, même si là, je cours le risque de me faire offrir une tarte, le seul dessert que je déteste, parce qu'il me rappelle le visage. C'est vrai, le visage, je n'en ai pas encore parlé, si rond que souvent je l'appelais assiette, cadran de téléphone, radar, lune et tarte.³

Voilà une suite d'*interprétants* bien étranges : le *representamen* « tarte » engendre dans l'esprit un ensemble de signes qui empêchent le personnage de voir dans la tarte un simple dessert. C'est l'*interprétant* « visage » qui apparaît d'abord, sous la forme d'un souvenir, puis ce sont d'autres signes, encore plus improbables : la chaîne se clôt par le dessert, mais les autres *interprétants* ont pollué la lecture du *representamen*. Il en résulte une approche problématique de l'*objet immédiat* et, plus généralement, du réel qui devient schizophrénique et hallucinatoire lorsque Morgan évoque son amie :

Un jour, je l'ai vue en face de moi se laisser manger par un groupe qui l'attaquait de tous les côtés. L'un mangeait la petite cerise de son œil, l'autre chopait et arrachait de l'intérieur la génoise enrobée de chocolat. Elle, elle acceptait sans rien dire ce festin cannibale. Coprophages

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *Ibid.* : « Πολλές φορές το βλέπω στα μάτια των άλλων κι έχω την πεποίθηση πως αισθάνονται ίδια, σα να 'χουν διαπράξει αποτρόπαιο αδίκημα και το κρύβουνε μέσα βαθιά τους. »

³ *Ibid.*, p. 213 : « Προτιμώ τις επισκέψεις στα σπίτια, αν κι εδώ υπάρχει ο κίνδυνος να με τρατάρουνε τούρτα, το μοναδικό γλυκό που απεχθάνομαι, γιατί μου θυμίζει το πρόσωπο. Αλήθεια, για το πρόσωπο δε μίλησα ακόμα, στρογγυλό τόσο που συχνά την έλεγα πιάτο, καντράν τηλεφώνου, ραντάρ, φεγγάρι και τούρτα. »

et buveurs d'urine pataugeaient sur elle, certains ne mangeant par décence que la chantilly, sa peau, parce qu'ils n'osaient pas aller plus loin.¹

Une mauvaise lecture du réel entraîne un décalage, une coupure par rapport à ce dernier. C'est ce que vient confirmer, à la fin de la nouvelle, l'épisode de la lecture dans le marc de café :

J'avais l'impression qu'une mouche s'était noyée dans le marc du café qu'elle m'offrait. J'en ai laissé la moitié. « Non, ce n'est pas possible. Ça ne va pas », dit la Mamelue et elle commence à agiter la tasse comme un bateau en mer. « Maintenant, elle va remonter à la surface », ai-je pensé.²

Ici encore se pose le problème de la lecture à travers la référence, dans une partie narrative, à la divination par le marc de café. Le dépôt dans le fond de la tasse se réduit à un insecte sous les yeux du personnage : mauvais *interprétant* ? Sans doute puisque le personnage féminin, comme on le constate à travers le premier passage au discours direct, continue à lire dans le marc de café comme si de rien n'était.

En conclusion à cette analyse portant sur la présence du signe aux niveaux narratif et communicationnel, voici ce qu'on retiendra : le signe fait l'objet d'une quête et d'un questionnement aussi bien dans l'espace diégétique que dans l'espace sémiotique ; alors que l'univers de l'histoire ne cesse d'envoyer des signes, les actants (personnages ou énonciateurs) ne sont pas à même de les saisir ou de les décoder. Il existe une vraie crise. Insaissable lorsqu'il est naturel ou émane des langues naturelles, vidé de sa substance par une véritable crise sémiotique lorsqu'il provient d'un monde moderne aliénant, le signe place les personnages et le narrateur dans une forme d'incertitude. L'espace diégétique semble de plus en plus laisser place à un espace sémiotique où les signes jouent le premier rôle.

3.2. L'émergence d'un faire interprétatif

On peut, à partir des constats faits précédemment, formuler l'hypothèse suivante : le passage progressif des nouvelles-récits aux nouvelles-discours correspondrait à la prise de parole de

¹ *Ibid.*, p. 213 : «Κάποτε την είδα ανφάς που αφήνονταν να την τρώει μια παρέα απ' όλες τις μπάντες. Άλλος έτρωγε το κερασάκι του ματιού της, άλλος με βαθιές καμακιές ξερίζωνε από μέσα της παντεσπάνι περιχυμένο σοκολάτα. Εκείνη δέχονταν αδιαμαρτύρητα αυτή την κανιβαλική πανδαισία. Κοπροφάγοι και ουροπότες τσαλαβουτούσαν επάνω της ενώ μερικοί κόσμιοι τρώγανε τη σαντιγύ, μόνο το δέρμα της, μη τολμώντας να προχωρήσουν ενδότερα.»

² *Ibid.*, p. 215 : «Στον καφέ που με τράταρε είχα την υποψία πως στη ζούρα είχε κολλήσει μια μύγα. Τον παρατήρησα μισό. “Μα δε γίνεται. Δεν είναι σωστό”, λέει η Βυζού κι αρχίζει να κουνάει το φλιτζάνι όπως καράβι στο κύμα. “Τώρα θα 'ρθει στον αφρό”, σκέφτηκα.»

l'énonciateur-narrateur des nouvelles-récits sous la forme d'un discours. Celui-ci ne serait à partir de cet instant que la manifestation d'un travail interprétatif dans un univers de signes qui doivent être saisis dans leur mobilité et leur dynamique propre.

3.2.1. *Le passage du cognitif à l'interprétatif*

« Tout ce qui nous apprend quelque chose, écrit Deleuze, émet des signes, tout acte d'apprendre est une interprétation de signes ou de hiéroglyphes »¹ : il semble bien que la quête de savoir dont il était question plus haut au sujet des personnages, et l'étude de « La fresque » paraît le confirmer, passe par un travail interprétatif prenant le pas sur l'attente passive d'une connaissance sur le monde. Dans un univers diégétique où le signe devient piège, où sa plurivocité devient un obstacle à l'action des personnages, il n'est pas étonnant que ceux-ci justement se tournent vers lui avec, comme dessein explicite, de l'observer et, dans les cas les plus aboutis, de l'interpréter. Confronté à un univers sémiotique qui paraît se dérober, le personnage principal prend l'initiative de mener un véritable travail d'interprétation. De ce point de vue, certains récits de la section « À l'envers » sont très clairs : dans « La question », le personnage principal est placé dans la position très active d'une quête de savoir. Il s'engage dans un authentique processus interprétatif. Après la prise de décision de comprendre, il s'appuie sur les éléments verbaux stéréotypés qui lui sont donnés au fil du dialogue pour tirer une interprétation, comme on l'a déjà constaté plus haut. Il a déjà été question des deux nouvelles « Les sourds » et « Le congrès ». Le même travail interprétatif de la part du personnage principal peut y être observé. Pourtant, ce n'est plus au niveau narratif, mais à celui de la communication (celui du narrateur dans les nouvelles-récits, de l'énonciateur dans les nouvelles-discours) que s'effectue, le plus souvent, ce travail d'interprétation. C'est surtout dans les nouvelles-discours du *Bidet et autres histoires* et de *La Communauté* que les choses changent radicalement : l'énonciateur se fait strictement interprète.

3.2.2. *Le choix des narrateurs-interprètes*

Les manifestations d'un faire interprétatif ne sont pas rares de la part du narrateur, dans les nouvelles-récits. Ce dernier y part à la quête de signes et procède à leur lecture attentive . Cette figure du narrateur-interprète apparaît très tôt, dès le premier recueil. C'est ainsi que

¹ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 11.

dans « Le mouchoir, l'amour et le rhume », celui qui raconte cette histoire d'amour d'un été dont il a été question plus haut jette un regard de scientifique marxiste sur l'amour :

LA DIALECTIQUE des sentiments est la même que celle qui interprète les phénomènes sociaux et les phénomènes naturels : ils naissent, croissent, meurent comme les classes sociales, les fleurs, les saisons. Et pourtant, la plupart de nos contemporains n'ont pas saisi cette vérité simple et se tourmentent sans raison. Et s'ils essaient d'analyser les événements en amour, leur réflexion suit un chemin complètement tortueux et ils ont recours aux symboles.¹

Ici, évidemment, le processus interprétatif n'est pas central dans la mesure où il se réduit à l'application d'un dogme marxiste expliquant la totalité des phénomènes naturels et sociaux. On a même affaire à une sorte d'*anti-interprétation* puisqu'il suffit, aux yeux de celui qui s'exprime, de plaquer une grille de lecture sur le monde pour le comprendre et « interpréter » (*ερμηνεύει*) les phénomènes naturels. Le narrateur, pour anti-interprète qu'il soit, prend parti dans un débat sur la compréhension des phénomènes naturels et sociaux. Il se présente comme un pourfendeur de ceux qui se trompent dans leur interprétation des phénomènes, notamment les personnages dont il parle, parce qu'ils n'ont pas suivi la bonne méthode en accordant trop d'importance aux symboles ; plus généralement, les personnages de la nouvelle ne parviennent pas, il est vrai, à interpréter de façon satisfaisante des éléments du monde naturel. La fin de l'histoire d'amour est comprise de manière différente par les deux amants :

Naturellement le jeune homme attribua cette séparation à son nez enrhumé qui lui coupait l'envie. Et la jeune fille disait à l'une de ses amies quelques mois plus tard :

— Le mouchoir, Popi, le mouchoir... c'est toujours la séparation. Si je ne lui avais pas donné le mouchoir, nous ne nous serions jamais séparés.²

On peut aussi voir dans le narrateur du récit-cadre des « Disparus » une sorte d'interprète qui tente de répondre à la question d'un possible retour de son oncle alors que celui-ci a été

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 101 : «*Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ των αισθημάτων είναι η ίδια με κείνη που ερμηνεύει τα κοινωνικά και φυσικά φαινόμενα: Γεννιούνται, αναπτύσσονται, πεθαίνουν όπως οι τάξεις, τα λουλούδια, οι εποχές. Κι όμως οι περισσότεροι από τους σύγχρονους ανθρώπους, δεν έχουν συλλάβει ετούτη την απλή αλήθεια, και βασανίζονται αναίτια. Κι αν προσπαθήσουν ν' αναλύσουν τα συμβαίνοντα στον έρωτα, ακολουθάει η σκέψη τους τελείως στραβό δρόμο, και καταφεύγουν στα σύμβολα.*»

² *Ibid.*, p. 104-105 : «*Φυσικά ο νέος απέδωσε αυτόν το χωρισμό στη συναχωμένη μύτη του που του χαλούσε τη διάθεση. Και η νέα έλεγε σε μια φίλη της μετά από λίγους μήνες:*

— *Το μαντίλι, Πόπη μου, το μαντίλι, είναι πάντα χωρισμός. Αν δεν του είχα δώσει το μαντίλι δε θα χωρίζαμε ποτέ.*»

déclaré disparu lors de la guerre d'Asie Mineure. C'est par un travail de recoupement de diverses sources qu'il essaie de comprendre la situation : en s'appuyant sur des photographies, sur des témoignages (« comme on me le décrit, déclare-t-il, et comme je le vois d'après la photographie sur le mur », *όπως μου τον περιγράφουνε κι όπως βλέπω κι από τη φωτογραφία στον τοίχο*¹), il s'attache à comprendre la relation entre son oncle et sa tante puis mène un véritable travail d'enquête avec ses fausses pistes, ses hypothèses comme on le constate dans l'extrait suivant : « Moi, en tout cas, je ne pourrais pas croire qu'un homme, pour échapper à une femme mauvaise, puisse changer de patrie et de nom (...) si je ne connaissais de près, chez mes voisins, le cas de la mère Pinelopi »².

Pourtant, c'est bien dans les nouvelles-discours du *Bidet et autres histoires*, dans le prologue, dans « Confessions » et dans « Décomposition » plus précisément, que la figure de l'énonciateur-herméneute se manifeste de la façon la plus nette, à travers la mise en place d'un véritable processus interprétatif. On verra plus bas de quelle manière se construit ce processus dans les nouvelles-discours.

L'étude des nouvelles-récits de Marios Hakkas conduit donc naturellement à l'examen du signe. Objet de quête des personnages, il devient en vérité problématique. Il se présente comme une pierre d'achoppement tant pour les personnages que pour les narrateurs (et, plus tard, les énonciateurs dans les nouvelles-discours). L'entreprise des uns et des autres se transforme de plus en plus en quête de signes et en quête d'un sens qui leur échappe bien souvent — en particulier lorsqu'il s'agit du signe amoureux. Les personnages sont désorientés face à la multiplication de signes qui leur restent inaccessibles ; les énonciateurs tentent quant à eux de trouver la parade en tâchant d'interpréter les signes avec un succès inégal. L'un des objectifs de la présente analyse est bien d'aller examiner, dans les lignes qui suivent, le sens même de ce travail interprétatif.

Ce qui se joue en définitive, c'est la nature du langage. Entre d'une part la réification d'un discours sans relief et sans force, entraînant un arrêt de la fonction sémiotique, et, d'autre

¹ *Ibid.*, p. 265.

² *Ibid.*, p. 266 : « Πάντως δε θα το πίστευα πως ένας άντρας για ν' αποφύγει μια κακιά γυναίκα, μπορεί ν' αλλάξει πατρίδα και όνομα (...) αν δε ζούσα στη γειτονιά από πολύ κοντά την περίπτωση της κυρα-Πηνελόπης. »

part, la plurivocité, la labilité d'un signe équivoque, parfois menteur, l'enjeu est de taille puisque c'est la nature même et la portée du discours hakkien qui est en cause : non seulement au niveau narratif et au niveau communicationnel, dont il vient d'être question, mais aussi au niveau pragmatique de la lecture.

B. L'acte de lecture : le lecteur dans le dédale des signes

Le niveau énonciatif mettant en jeu le lecteur impliqué, dont le profil idéal est dessiné par l'auteur et qui correspond à un horizon d'attente donné, est le niveau pragmatique. C'est à lui qu'il convient de s'intéresser à présent. Dans n'importe quel texte, en réalité, le lecteur impliqué (qu'on appellera, plus simplement, le lecteur) doit réaliser une performance et reconstruire le sens à travers un processus, la « coopération interprétative », qui a été mis en évidence par Umberto Eco¹. Pourtant, la nouvelle hakkienne propose un type de coopération particulièrement élaboré. Quelle que soit la nouvelle de Marios Hakkas, elle implique une activité du lecteur qui, en fonction de son *encyclopédie*, de la connaissance qu'il a du monde et du langage, sera amené à opérer des choix sémantiques parfois difficiles.

Un exemple simple permettra de voir de quelle manière est sollicitée l'activité du lecteur. « Un oncle » commence comme un témoignage :

Les deux frères se trouvaient dans la même affaire : Vasilis n'avait pas été condamné à mort et demandait à Savvas de faire une déclaration pour s'en tirer. Une vraie tête de pioche. Quelques années après l'exécution, Vasilis signa donc, sortit, se maria et son premier fils, il le baptisa Savvas².

La « manifestation linéaire »³ de ce passage ne surprend pas le lecteur. La cohésion syntaxique de l'énoncé est satisfaisante et l'information apportée au lecteur ne présente pas d'ambiguïté. Les interrogations sur le syntagme nominal « les deux frères » (ennemis ? jumeaux ?) trouvent ainsi une réponse quasi immédiate dans le passage qui suit puisque d'une part les deux frères sont singularisés par un nom (Vasilis et Savvas), d'autre part sont opposés

¹ U. Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche, Biblio/essais », 1993 [1985], p. 310-311.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 433 : «Και τα δυο αδέρφια ήταν στην ίδια υπόθεση: ο Βασίλης δεν είχε θανατική καταδίκη και παρακαλούσε τον Σάββα να κάνει μια δήλωση και να γλιτώσει. Αγύριστο κεφάλι. Αρκετά χρόνια μετά την εκτέλεση ο Βασίλης πια υπόγραφε, βγήκε, παντρεύτηκε και το πρώτο παιδί του το βάφτισε Σάββα.»

³ U. Eco, *Lector in fabula...*, *op. cit.*, p. 90 : « Nous appelons manifestation linéaire d'un texte sa surface lexématique ».

par les sémèmes ‘condamné à mort’ et ‘échapper à la condamnation’. Rien n’est vraiment laissé en suspens ici. Tout est fait pour que le lecteur n’éprouve aucune difficulté à définir le sens de l’énoncé malgré, ponctuellement, des références plus obscures, comme celle qui est faite à la « déclaration » (*δήλωση*) — la « déclaration de repentir », historiquement marquée : elle n’entrave pas la compréhension globale, mais crée simplement une zone de flottement. L’activité du lecteur est donc sollicitée, mais elle reste simple dans la mesure où le texte dissipe progressivement les incertitudes.

En réalité, la tâche de décryptage qui incombe au lecteur peut s’avérer parfois infiniment plus complexe dans la mesure où l’on constate, bien souvent, une ouverture du texte. Là où certaines nouvelles-récits de Marios Hakkas ferment le sens en réduisant les effets de polysémie et la place de l’aléatoire dans le texte, de nombreuses nouvelles-discours et nouvelles-récits multiplient les ambiguïtés et les combinatoires. Elles déjouent les pronostics du lecteur et font éclater les structures convenues. Même en présence d’une surface lisse et laissant facilement se manifester un sens univoque, il existe des situations où la coopération du lecteur est largement sollicitée. On trouve là confirmation d’un certain nombre d’intuitions : le texte est travaillé de l’intérieur et sa structure discursive perd peu à peu en transparence. Le signe s’ouvre et oppose sa résistance au lecteur.

1. Un appel à l’activité pleine du lecteur-interprète

Cette ouverture du texte hakkien passe par la multiplication des « signaux de suspense » et des effets liés à la polysémie des mots.

1.1. Jouer avec l’attente du lecteur : les signaux de suspense

Si, parmi les hypothèses que formule celui qui a le livre entre les mains, certaines sont confortées dans un sens ou dans un autre par ce que dit le cotexte (on a pu le constater lorsqu’il a été question des nombreuses redondances dans « Le Mutilé », mais c’est tout aussi vrai s’agissant de la robe au début de la nouvelle « Trois roses rouges » ; la présence de ce vêtement laisse présager au lecteur que le personnage qui le porte est une femme), celles suggérées par certains mots ou segments du texte peuvent n’être confirmées que beaucoup plus tardivement et devenir des « signaux de suspense ». Dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas, ces derniers prennent deux formes. Dans un cas, plus rare il est vrai, c’est l’organisation du récit lui-même, de l’intrigue, qui entraîne un effet d’attente ; dans l’autre

cas, le plus original sans doute, c'est la polysémie qui oblige le lecteur à se plier à un exercice plus ou moins élaboré pour arriver à une lecture satisfaisante du texte.

L'exemple des premières lignes de « Boubouka », se présentant comme un dialogue entre un surveillant de prison et un détenu, est emblématique du premier cas, car cette conversation s'interrompt brutalement sans qu'on sache pourquoi le détenu attend, malgré l'appel, dans la cour de la prison. En réalité, ce n'est qu'à la fin de la nouvelle, après une très longue analepse constituant l'essentiel de la nouvelle, que la partie dialoguée est répétée telle quelle et que le lecteur trouve le fin mot de l'histoire : le prisonnier attend, dans la cour de la prison, le retour de Boubouka, son oiseau envolé hors de la prison. L'interruption brutale du dialogue au début de la nouvelle constitue un signal de suspense. Au terme de ce court passage, quelles hypothèses le lecteur peut-il formuler à partir de sa propre encyclopédie ? Incontestablement, l'élément culturel est déterminant : un prisonnier qui reste seul dans une cour de prison alors que les autres sont en train de rentrer soit est en train de se rebeller, soit a une raison, d'ordre psychologique (peur ? absence ?), de ne pas rentrer dans sa cellule. La fin de la nouvelle oblige le lecteur à reconsidérer ce qu'il a lu au départ et qu'il ne pouvait comprendre. C'est ainsi que Marios Hakkas joue avec les attentes de son lecteur.

Dans le second cas, c'est d'un point de vue sémantique que le signal de suspense joue le rôle le plus important. Le lecteur a besoin, dans un premier temps, pour pouvoir effectuer sa performance, de participer à l'élaboration du discours. Pour ce faire, il doit reconstituer le sens en sélectionnant les sèmes nécessaires à la compréhension. Il opère des choix en fonction de ses compétences de lecteur, mais ces choix doivent entrer en cohérence et permettre d'arriver peu à peu à dégager le thème général ou les grandes lignes du récit. Comme l'a montré Eco dans *Lector in fabula*, il existe des cas d'ambiguïté qui rendent plus difficile ce travail de définition du *topic*¹ et sollicitent largement les capacités de celui qui est en train de lire. Les nouvelles-récits de Marios Hakkas présentent ce type de phénomène qui contribue à faire de la lecture non seulement un travail actif de reconstruction du sens, mais même parfois un parcours semé d'embûches ou de pièges. Il n'est certes pas question ici de textes foncièrement incompréhensibles : certains (notamment des nouvelles-discours), on le verra par la suite, ont un fonctionnement beaucoup plus problématique. Dans le genre de la

¹ Le *topic* peut être défini comme un « schéma hypothétique de lecture qui règle le processus inférentiel et qui guide donc la construction du sens » (Karl Canvat, « Genres et pragmatique de la lecture » (http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture, consulté le 25 février 2017).

nouvelle-récit dont il est surtout question pour l'instant, à ce point du raisonnement, il existe une ligne narrative plus ou moins aisément définissable par le lecteur. Soit l'intrigue suit un déroulement chronologique, soit la nouvelle renvoie à un intertexte connu du lecteur. On envisagera ici des cas d'ambiguïté qui peuvent d'une part gêner la compréhension du discours et amener le lecteur à hésiter sur le sens des mots et d'autre part avoir des conséquences tant sur le dénouement de la nouvelle que sur le sens même de celle-ci.

Le cas de la nouvelle « Un crâne plein de fleurs » est éclairant, car elle fourmille d'éléments étranges (un personnage venu de nulle part et disparaissant tout aussitôt, un autre qui répète à trois reprises, sans qu'on sache pourquoi, la même formule, d'autres qui fument leur cigarette à l'envers, etc.), mais d'autres nouvelles existent encore dans lesquelles on se trouve face à une difficulté pour mettre en place le topic de la nouvelle. Voici les premières lignes de la nouvelle intitulée « Un épilogue quelque peu optimiste : le retour de l'homme invisible » :

TU N'AS PAS de permis de port d'arme, tu n'as même pas naturellement de revolver. Tu n'as pas de laissez-passer et, pour tout dire, tu n'as même pas de jambes. Tu n'as pas le droit de faire du négoce, mais tu n'as même pas de quoi être négociant, le corps du délit, sans capital, la tête privée de corps ou le corps privé de tête.¹

Comment ce passage, à l'ouverture de la nouvelle, peut-il permettre au lecteur de construire un topic satisfaisant lui permettant d'amorcer la construction d'un début de *fabula* ? Quel rôle jouent les différents accessoires (permis de port d'arme, laissez-passer, etc.) qu'a en main celui auquel s'adresse le narrateur ? Comment comprendre les jeux de mots qui se succèdent autour des lexèmes « tête » et « corps » ? Il semble que, sur l'instant, avec quelque effort, on puisse voir un certain nombre de traits isotopants du /commerce/ ou du /juridique/, mais c'est à peu près tout. L'organisation sémantique de la suite de la nouvelle ne permet pas de trouver une réponse. Ce n'est qu'à la fin du récit que, par exemple, le permis de port d'arme est opposé au hochet (*κουδουνίστρα*) qui ne nécessite pas de permis (« Et ce hochet, bien qu'en plastique, sa fonction autrement dit, elle n'est pas déterminée par le commerce, c'est pour ça

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 307 : « ΔΕΝ ΕΧΕΙΣ άδεια οπλοφορίας, δεν έχεις φυσικά και περίστροφο. Δεν έχεις άδεια κυκλοφορίας, να λέγεται, δεν έχεις και πόδια. Δεν έχεις άδεια εμπορίας, αλλά ούτε κι εμπόρευμα, το σώμα του εγκλήματος, χωρίς κεφάλαιο, η ασώματος κεφαλή ή το ακέφαλο σώμα.»

qu'il n'y a pas besoin de permis »¹) : au terme de la nouvelle, le lecteur lucide commence à dégager le sens à donner à la référence du permis de port d'arme et à l'autorisation de faire du négoce. Dans ce récit, qualifié plus haut d'allégorique, ce permis et cette autorisation représentent tous deux sans doute l'ancrage dans l'univers de la consommation et dans une société moderne où l'individu est sur la défensive par opposition au jeu gratuit que constitue le hochet.

On le voit donc : les incertitudes narratives et, surtout, les incertitudes sémantiques ont pour corollaire l'existence de signaux de suspense dans les nouvelles-récits de Marios Hakkas. Les éléments du texte ne permettent que difficilement au lecteur de dégager un thème général, d'échafauder des hypothèses sur le topic et de définir les grandes lignes du sujet. Pourtant, il existe un autre élément qui, pour être moins flagrant, relève de l'attention et de la perspicacité du lecteur. Cet élément, c'est la polysémie des mots qui fait du récit un lieu d'incertitudes sémantiques se révélant être un piège pour les personnages et pour le lecteur.

1.2. Face aux pièges de la polysémie

La polysémie joue un rôle d'un point de vue sémantique, bien sûr, mais permet d'aborder, sous un autre angle, plusieurs des remarques formulées au début du présent travail. Sous la surface discursive des récits, ce qui se joue, c'est bien souvent un drame sémantique qui rejaillit sur l'action et les personnages. Le lecteur, sans s'en rendre compte, n'a plus prise sur les signes du texte.

Dans « Les sourds », il est vrai que la trame d'ensemble se laisse aisément prévoir par le lecteur, qu'il connaisse ou non le roman réaliste socialiste. Le début de la nouvelle introduit très rapidement, dès la première phrase, l'élément fondateur de cette trame : la pose de prothèses auditives par un vieil homme sourd. Une analepse externe vient tout simplement, on s'en souvient, justifier ce geste en racontant, brièvement, la carrière dans le Parti du vieillard, ancien ouvrier dans une carrière, puis son enfermement dans la surdité. L'ensemble de la nouvelle paraît s'organiser au départ autour d'une tentative de retour aux sensations auditives avec un désir initial de retrouver le monde (« il décida de mettre des écouteurs, pour entendre le canari dans la cage, retrouver les bruits du monde », *αποφάσισε να βάλει ακουστικά,*

¹ *Ibid.*, p. 310 : «Κι αυτή η κουδουνίστρα αν και είναι πλαστική, το επάγγελμά του δηλαδή, δεν προορίζεται για το εμπόριο, γι' αυτό δε χρειάζεται και άδεια.»

*ν' ακούσει στο κλουβί το κανάρι, να ξαναθυμηθεί τους ήχους του κόσμου*¹). Pour le lecteur, le personnage doit, en toute hypothèse, et selon toute vraisemblance, retrouver le bonheur en ayant accès à la voix d'autrui, de ses proches en l'occurrence, et au chant des oiseaux : la formulation d'une axiologie plaçant l'ouïe dans une deixis positive est claire pour celui qui lit le récit et qui s'attend à un rapport retrouvé et enthousiaste avec le monde. Pourtant, l'attente est vite déçue puisque le vieil homme finit, dans le dénouement de la nouvelle, par jeter ses prothèses aux ordures. Le lecteur est en droit de s'attendre, dans cette nouvelle écrite comme une parodie de roman réaliste socialiste, à passer de la dysphorie, avec une incapacité à entendre, à l'euphorie, avec une ouïe retrouvée. Que s'est-il passé ?

En fait, l'ensemble du récit est parcouru par un trait sémantique de l'écoute/. Or ce trait est à prendre en bonne et en mauvaise part : c'est là que tout se joue, car le lexème verbal signifiant « écouter/entendre » (*ακούω*) est parasité par des sèmes connotatifs très divers qui déterminent la lecture et préparent le retournement final. Les diverses significations du verbe *ακούω* sont représentées et s'entrelacent. Les changements de sens sont fréquents, notamment lorsqu'on a affaire aux différentes nuances que peut prendre le trait /percevoir/ : par l'esprit ou par l'ouïe, avec ou sans attention, un son ou une signification ? Écouter, est-ce espionner ou obéir servilement ? Il existe donc en permanence des modifications qui se produisent d'un point de vue sémantique et qui, insensiblement, amènent le lecteur à la surprise finale.

À présent quelle articulation existe entre cette structure sémantique incertaine et flottante et la structure axiologique qui va de l'euphorie (le désir de retrouver le bonheur en écoutant les bruits du monde) à la dysphorie (l'absence d'ouïe) ? Un système de valeurs se met initialement en place, qui valorise l'écoute et recoupe un certain nombre d'autres valeurs : celle de la famille, celle de l'engagement et du Parti. Le lecteur peut se reconnaître dans une axiologie stable et rassurante. Pourtant, à la fin de la nouvelle, rien ne correspond plus à ce scénario et à cette dernière. De fait, si au départ le sème /écouter/ est placé dans la deixis positive, il se retrouve pour finir dans la deixis négative. En effet, /écouter/ finit par être associé au paraître et au mensonge (« Son fils aîné (...) **écoutait** avec attention ce qu'[on] lui disait. C'est ce qu'il montrait du moins », *ο μεγάλος του γιος (...) άκουγε με προσοχή τι του έλεγε. Έτσι τουλάχιστον έδειχνε*²), à la duplicité (« [le fils cadet] **entendait** exceptionnellement

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 143.

bien les dirigeants, les instances supérieures, il était sourd comme un pot lorsqu'il s'agissait des instances inférieures », *άκουγε εξαίρετα τους καθοδηγητές, τα ανώτερα όργανα, ήταν θεόκουφος στα κατώτερα όργανα, στα πιο κάτω στελέχη*¹) : le sémème est dès lors rejeté dans un espace négatif et défavorable. Finalement, ce à quoi assiste le lecteur, c'est aux désillusions d'un vieux communiste. S'il existe au début de la nouvelle un désir du personnage d'aller vers l'extérieur, de quitter l'intériorité en recouvrant la faculté auditive, la fin de la nouvelle correspond au retour à une surdité qui renvoie à l'intéroceptivité et au repli sur soi-même.

Le lecteur est donc invité à s'appuyer sur un texte labile, aussi bien dans son fonctionnement sémantique que par la transformation insidieuse des valeurs qu'il représente. Il est conduit peu à peu à articuler ces sémèmes mobiles à une structure axiologique tout aussi instable puisqu'elle repose sur le mensonge et la fausseté. C'est de lui-même qu'il constate, à travers la construction sémantique et axiologique de la nouvelle, les dysfonctionnements du monde. La construction de l'intrigue de la nouvelle, les retournements de situation sont donc préparés très en amont, d'un point de vue sémantique, par des effets de polysémie qui préparent les renversements en fin de nouvelle. Il existe des glissements encore plus diffus du sens qui déjoueraient les pronostics du lecteur. C'est le cas de la nouvelle « Le photographe » qui se trouve dans *Le Bidet et autres histoires*.

Dans cette nouvelle, en effet, tout laisse à penser, si l'on s'en tient aux poncifs de la littérature sentimentale, que le personnage principal, qui se lie étrangement avec des femmes venant chez lui reconstituer l'image de leur mari mort à partir des débris d'une photographie, nouera une histoire d'amour avec l'une d'entre elles. Pourtant le lecteur est amené sur des chemins qui risquent de l'égarer, car le texte présente une ouverture du champ des possibles narratifs entraînant une incapacité à prévoir le retournement final. En effet, le photographe finit, contre toute attente, par rester, on le sait, immobilisé dans un cadre. La phrase en clausule est « Je suis un cadre » (*είμαι ένα κάδρο*) et fait écho, on se souvient, à celle qui se trouvait en ouverture de la nouvelle : « Je suis le photographe » (*είμαι ο φωτογράφος*). Comment peut s'expliquer ce retournement final et qu'est-ce qui pouvait le préparer sans que le lecteur inattentif s'en aperçoive ?

¹ *Ibid.*

Si l'on s'en tient aux trois premiers paragraphes de la nouvelle, on constate qu'ils contiennent déjà en germe la suite de la nouvelle et ses ambiguïtés ainsi que la chute :

Je suis le photographe. Je fais des agrandissements de photographies de morts de grande précision. À partir d'une photographie abîmée, rongée par des souris, même au niveau du visage, très souvent avec une moitié, je peux, en découvrant les éléments manquants, rétablir l'ensemble, en présentant quelque chose de beau.

Naturellement, ce sont des photographies d'hommes, voilà pourquoi je n'ai que des clientes, exclusivement des veuves, et j'ai décoré mon commerce en fonction : aux fenêtres, des rideaux noirs, en crêpe, sont suspendus ici et là et un tapis noir conduit à la chambre noire où je travaille habituellement.

Nécessairement, je leur mets une cravate, la même cravate pour tous, j'efface la barbe, je leur mets des cheveux là où il en manque et je leur fais une raie. Toutes sont contentes et trouvent qu'il ressemble beaucoup à leur compagnon, leur portrait craché, plein de vie, avec leurs sourcils en arcade, une trace de rouge sur les lèvres, de la brillantine sur les cheveux et les yeux ouverts. Dès qu'elles le voient, un « ah » sort de leur poitrine, elles s'en saisissent avec hystérie, le serrent contre elles, s'ensuivent des convulsions prolongées et ensuite, elles tombent raides. C'est pourquoi il y a un lit avec des draps propres blancs, un paravent où elles se déshabillent et, au fond, un bidet.¹

Mensonge, secret, manifestation, etc. sont au cœur de ce passage. Pour le lecteur se dessine, dès le début de la nouvelle, un parcours opposant fortement les sèmes /masculin/ et /féminin/, mais actualisant les sèmes connotatifs /vie/ et /mort/ ou /actif/ et /passif/ qui deviennent ainsi des traits sémantiques mobiles variant en contexte et en fonction des catégories /être/ et /paraître/. Les maris sont morts si l'on s'en tient à l'/être/ ; ils sont vivants, en revanche, si l'on s'en tient au /paraître/. Les femmes qui viennent rendre visite au photographe sont

¹ *Ibid.*, p. 275-276 : «ΕΙΜΑΙ Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ. Για την ακρίβεια μεγεθύνω φωτογραφίες νεκρών. Από μια εφθαρμένη φωτογραφία ακόμα και πάνω στο πρόσωπο, πολλές φορές η μισή, μπορώ, ανακαλύπτοντας τα στοιχεία που λείπουν, να συνταιριάσω το σύνολο, παρουσιάζοντας κάτι το ωραίο.

Φυσικά ανδρών, γι' αυτό και μόνο πελάτισσες, χήρες αποκλειστικά, κι έχω διακοσμήσει ανάλογα το μαγαζί: Στα παράθυρα μαύρες κουρτίνες, κρέπια κρέμονται εδώ κι εκεί, κι ένα μαύρο χαλί οδηγεί στο σκοτεινό θάλαμο όπου συνήθως εργάζομαι.

Απαραίτητα θα τους βάλω γραβάτα, την ίδια γραβάτα σε όλους, θα σβήσω τα γένια, θα βάλω μαλλιά όπου λείπουν και θα κάνω χωρίστρα. Όλες μένουν ευχαριστημένες και βρίσκουν πως μοιάζει στον άνθρωπό τους πολύ, φτυστός, ολοζώντανος, με τα φρύδια του τόξο, κοκκινάδι στα χείλη, στα μαλλιά και μάτια μεγάλα. Μόλις τον βλέπουνε, ένα "αχ" βαθύ βγαίνει μεσ' απ' τα στήθη, τον αρπάζουνε υστερικά, τον σφίγγουνε στην αγκαλιά τους, ακολουθούν σπασμοί διαρκείας, κι έπειτα τέζα. Γι' αυτό υπάρχει κρεβάτι με καθαρά άσπρα σεντόνια, παραβάν όπου γδύνονται και στο βάθος μπιντές.»

caractérisées par le sème /passif/. Elles sont marquées par l'émotivité, voire la sexualité, alors que les hommes ont un statut plus ambigu. En effet, si le narrateur représente une masculinité active et vivante à travers la figure du narrateur (on trouve ainsi les sémèmes 'je fais', 'je peux', 'je présente', 'je travaille', etc.), les autres figures masculines sont celles des maris décédés : elles n'expriment qu'une masculinité morte et inactive. Cette dernière peut toutefois ne prendre la forme d'une masculinité (quasi) vivante que par le truchement d'un support photographique. Cela renvoie par conséquent à une opposition entre /être/ et /paraître/, interférant dans ce passage.

Au niveau discursif, on trouve des parcours isotopiques marqués par la mobilité. On peut les synthétiser autour de l'homologation suivante :

$$\frac{\text{féminin}}{\text{masculin}} = \frac{\text{passif/actif}}{\text{actif/passif}} = \frac{\text{vie/mort}}{\text{vie/mort}}$$

Il existe par conséquent une incertitude sur le sort du personnage qui dit *je*. Celui-ci est à la manœuvre au départ alors que les femmes qui viennent le voir attendent passivement de retrouver l'/leur amour. Pourtant, les sèmes spécifiques /actif/, /vivant/ et le sème /être/ associés au narrateur-photographe sont inversés en fin de nouvelle : ce sont désormais les sèmes /passif/, /mort/ et /paraître/ qui les remplacent. La femme, quant à elle, véritable menace pour le narrateur, se dote cette fois d'un sème /actif/. Même si le lecteur fêru de récit fantastique n'est pas sans ignorer l'existence et le pouvoir de la femme fatale, séduisante et pourtant dangereuse, il garde en tête le modèle du « mâle dominant » présenté dans un premier temps dans la nouvelle. Il est égaré par la construction sémantique/sémique du texte qui entraîne l'apparition de possibles narratifs inattendus. L'appel au poncif permet d'ouvrir le texte aux possibles, insoupçonnés pour le lecteur.

C'est ce qui semble évident dans le cas du « Bidet ». Dans ce monologue d'un provincial arrivé à Athènes avec le désir d'une reconnaissance sociale par l'acquisition d'un certain niveau de vie, le bidet apparaît comme un actant muet, mais double. Il finit par prendre la forme d'une sorte de crapaud. Dans les faits, dans les profondeurs du texte, un processus se met en place depuis le début de la nouvelle : celui d'un mécanisme pervers qui transforme le confort moderne en enfer ou en cloaque. C'est dans le détail même du texte qu'on peut voir apparaître ce mécanisme sous-jacent, derrière les apparences de l'embourgeoisement. Un sème /animal/ parcourt tout le début de la nouvelle :

Ça nous avait rongés de l'intérieur (*είχαμε φαγωθεί μέσα μας*) sans qu'on s'en rende compte. Cette salle d'eau de luxe avec un hippocampe en guise de blason sur le carrelage, un cane et tout autour des canetons, des cygnes et des poissons exotiques, un lavabo, une cuvette, une baignoire, un bidet et un contre-bidet, tout resplendissants, tout cela avait joué, en termites, sournoisement son rôle, avait creusé profondément en nous comme un ver à bois, et maintenant on se sentait tout vides.¹

Dès les premières lignes de la nouvelle, les éléments du texte jouent un double rôle : l'un actualisé, l'autre virtuel. En effet, si l'on relève un lexique renvoyant aux animaux, on s'aperçoit à l'analyse que le sème /animal/ n'est qu'un sème spécifique dans des sémèmes contenant le sème générique /ornement/. De la même manière, le syntagme verbal *είχαμε φαγωθεί* [ça nous avait rongés] propose dans l'absolu deux lectures : l'une au sens propre, l'autre au sens figuré. Or, dans le contexte de la phrase, le sens propre est virtualisé alors que le sens figuré est actualisé. Ce n'est qu'à la fin du paragraphe que le syntagme verbal peut être *relu* au sens propre : les lexèmes « sournoisement » (*ύπουλα*), « avaient creusé » (*σκάψανε*), « termites » (*τερμίτες*), « ver à bois » (*σαράκι*) mettent, au premier plan cette fois, ce qui n'était qu'au second plan ou virtualisé au départ. Le sème /animal/ remplace celui d'/ornement/ et le sens littéral vient à la place du sens non littéral. L'animalité souterraine finit par prendre le dessus dans la nouvelle.

Dans les cas qui précèdent, la lecture est soumise à la multiplication des signaux de suspense, aux incertitudes du sens et aux effets de polysémie. Plus précisément, elle repose sur une ouverture des signes qui libère les possibles narratifs. Dès lors, le lecteur qui se fonde sur des codes génériques et une encyclopédie personnelle ne peut qu'être surpris par un certain nombre de basculements. Une lecture attentive s'impose dès lors pour lui qui sera un travail d'interprétation du texte. Il n'en reste pas moins que les récits dont il vient d'être question restent lisibles dans la mesure où le lecteur peut toujours s'appuyer sur une trame narrative de base, un canevas qui le guide tout au long de sa lecture.

¹ *Ibid.*, p. 259 : «ΕΙΧΑΜΕ φαγωθεί μέσα μας χωρίς να το πάρουμε είδηση. Εκείνη η λουζ τουαλέτα με το υπόκαμπο στα πλακάκια οικόσημο, μια πάπια και γύρω παπάκια, κύκνους και παραδείσια ψάρια, νιπτήρα, λεκάνη, μπανιέρα, μπιντές, παραμπιντές, όλα απαστράπτοντα, είχανε παίζει το ρόλο του ύπουλα, σκάψανε μέσα βαθιά μας τερμίτες, όπως το σαράκι το ξύλο, και τώρα νιώθαμε κούφιοι.»

2. Le lecteur perdu dans les labyrinthes du sens

Ce n'est pas toujours le cas. Il n'est pas rare de trouver des passages ou même des nouvelles entières en rupture avec ce que le lecteur de récits conventionnels connaît. Le lecteur s'y perd donc dans les labyrinthes du sens.

2.1. Dans le dédale des règles de coréférences

Eco parle, à ce sujet, de *règles de coréférences*. Ces dernières recouvrent les expressions déictiques et les expressions anaphoriques, ainsi que les reprises nominales. Il est clair que dans plusieurs nouvelles, le lecteur est amené à se poser un certain nombre de questions sur la référence cotextuelle. Un exemple éloquent est la nouvelle « Un tramway nommé des gens ». Nous sommes dans un bus à Athènes. Alors que des jeunes gens refont le monde en évoquant la doctrine et l'histoire communistes, des passagers paraissent s'agiter en tous sens autour d'eux. L'impression de confusion qui résulte de l'émiettement en de multiples actions — celle liée à la présence d'un « homme à la serviette » (*του κυρίου με το χαρτοφύλακα*)¹ qui collectionne ses petits papiers, aux ruminations d'un « vieux retraité » (*γηραλέος συνταξιούχος*)² qui bougonne contre les jeunes gens, aux inquiétudes d'une vieille dame attendant avec angoisse le moment de sortir du bus — se double d'une incertitude proprement syntaxique.

Le passage suivant est éclairant :

Alors *il* entendit la voix sévère du contrôleur :

— *Votre* salive, on va se mettre à la contrôler maintenant ? Pourquoi *vous le* mâchez, *Monsieur* ? Et en plus, vous *le* mordillez au niveau du numéro, si bien qu'on n'y voit rien. Pourquoi vous ne le mettez pas en boule sous votre alliance comme l'a fait *la dame à côté de vous* ?

— Je ne porte pas d'alliance, Monsieur, et il allait lui montrer ses mains ; ensuite il commença à défaire le bouton du col de sa chemise, au niveau de la cravate. Et il ajouta : ça arrive sans que je m'en rende compte.

— Pourquoi ne pas porter votre alliance, Monsieur ? intervint le retraité.

— Tu vois, Michalis, dit aussi la dame à côté de lui, combien l'alliance, c'est utile !

¹ *Ibid.*, p. 118.

² *Ibid.*, p. 117.

— De quoi tu te mêles ? Tu sais qu'elle me serre ! Et *il* allait à nouveau montrer ses mains, quelque part en arrière, au monsieur avec la serviette¹.

Il est difficile ici pour le lecteur de définir exactement ce qui se passe dans un bus qui n'est, à bien des égards, qu'une forme d'allégorie du chaos indistinct de la société. En effet, on se trouve dans l'incapacité parfois de savoir à quoi renvoient certains pronoms déictiques ou certains anaphoriques. La deuxième personne est utilisée au début du passage comme en témoigne un certain nombre de morphèmes (« vous le mâchez », *μασάτε* ; « vous le mordillez », *δαγκώνετε*) ou de lexèmes (« Monsieur », *κύριε*). Dans la mesure où le cotexte ne permet pas de préciser à qui s'adresse le contrôleur, il est impossible de dire si c'est au personnage sur lequel se focalisait le début du passage (« il entendit la voix sévère du contrôleur », *άκουσε την αυστηρή φωνή του ελεγκτή*). Par ailleurs, jamais le sémème 'billet' n'est lexicalisé par un substantif, mais il l'est par un pronom personnel neutre (*το*) de sorte que le lecteur ne parvient pas à éclaircir clairement à quoi renvoie ce pronom. Dans un deuxième temps, l'intervention du contrôleur est interrompue par un bout de dialogue entre un homme et une femme mariés. Aussi le lecteur ne sait-il pas à quoi renvoient les formes à la troisième personne du singulier (« il allait à nouveau montrer ses mains », *κι έκανε πάλι να δείξει τα χέρια του*) succédant immédiatement à cette micro-séquence : est-ce le personnage sur lequel se focalisait le texte au départ ou est-ce l'homme du couple qui avait le dernier mot ? Cet exemple permet de voir de quelle manière, dans ses microstructures, les nouvelles de Marios Hakkas posent un problème de lecture : le mot devient ici opaque.

Et l'on ferait le même type d'analyse pour « Le cinéma ou l'art du mouvement » et « *Non solam faciem* » : le flou autour des règles de coréférence peut y correspondre à des

¹ *Ibid.*, p. 119 :

«Τότε άκουσε την αυστηρή φωνή του ελεγκτή:

- Σάλια θα ελέγχουμε τώρα; Γιατί το μασάτε, κύριε; Κι επιπλέον το δαγκώνετε πάνω στον αριθμό έτσι που δε φαίνεται τίποτα. Γιατί δεν το βάζετε μασουράκι στη βέρα σας όπως η διπλανή σας κυρία;
- Δε φοράω βέρα κύριε, κι έκανε να δείξει τα χέρια του, έπειτα άρχισε να ξεκουμπώνει το πάνω κουμπί εκεί που βρίσκει η γραβάτα. Και πρόσθεσε: ασυναίσθητα γίνεται.
- Γιατί να μη φοράτε τη βέρα σας, κύριε; πετάχτηκε ο συνταξιούχος.
- Βλέπεις, Μιχάλη, είπε κι η διπλανή του κυρία, πόσο χρειάζεται η βέρα!
- Μα μιλάς κι εσύ; αφού ξέρεις ότι με στενεύει. Κι έκανε πάλι να δείξει τα χέρια του, κάπου προς τα πίσω στον κύριο με το χαρτοφύλακα.»

choix narratifs divers visant à gommer aussi bien les contours de l'espace et, on l'a vu plus haut, du temps que ceux, plus généralement, de la réalité à travers une incertitude sur la référence cotextuelle.

Le texte hakkien, même dans les nouvelles-récits, se joue donc du sens des mots, opère des glissements qui ouvrent le récit et multiplient les possibles narratifs. Voilà sans aucun doute une étape qui fait basculer le texte hakkien du côté de la fonction poétique.

2.2. De la fonction référentielle à la fonction poétique : le lecteur-interprète

On distinguera, dans le recueil *Le Bidet et autres histoires*, d'une part les sections « Confessions » et « Décomposition » qui présentent des nouvelles-discours, d'autre part la section « Le bidet et autres histoires » constituées de nouvelles-récits. Si dans le second cas, il y a appel à une coopération *renforcée* du lecteur, dans le premier, on se trouve bien souvent en présence d'énoncés étranges ou, au moins, poétiques que le lecteur doit interpréter. Quelques exemples de ces énoncés ont été envisagés lorsqu'a été traité le cas du signe amoureux, particulièrement éclairant. Ce dernier, pure émanation de la relation amoureuse, doit être interprété par l'amant, mais il déforme aussi, à l'occasion, la perception du réel. Il peut également, à travers l'être aimé, et par le truchement du langage poétique, devenir le moyen d'essayer de reconstruire une sémiose mise à mal. Il n'y a pourtant pas que le signe amoureux à inviter à la réflexion ou à l'interprétation. Voici les nouvelles-discours qui, dépourvues d'un fil narratif, semblent susceptibles d'engager le lecteur dans un travail d'interprétation : « En guise de prologue », « Le froissement », « Rencontres avec la mort », « Mes moments d'exception », « Une séparation », « Le meurtre », « D'après Mike », « Fleurs sans apprêt », « La fresque », « L'eau », « Gorpisme », « La prison », « Le troisième rein ». Cela fait treize nouvelles constituant la moitié à peu près du deuxième recueil de nouvelles publié par Marios Hakkas. Quant au recueil *La Communauté*, il contient lui aussi les amples nouvelles-discours que sont « La communauté » ou « Mes derniers moments ». La plus étonnante et le plus déroutante reste peut-être « Tsilibik ou Tsilibaki ». Toutes ces nouvelles-discours proposent autant de parcours interprétatifs pour le lecteur et l'énoncé devient plus poétique. Qu'est-ce que cela signifie, s'agissant du lecteur ?

Une étude des premières lignes du « Froissement » devrait permettre ici de mettre au jour les mécanismes conduisant le lecteur attentif à un travail d'interprétation. Quelques incursions dans le reste de la nouvelle, lorsqu'elle présente des cas d'énoncés étranges,

peuvent s'avérer éclairantes. « Le froissement » présente, à plus d'un titre, les caractéristiques de l'énoncé poétique¹. La structure d'ensemble du début de la nouvelle, à la première lecture, paraît difficile à saisir tant l'énoncé se refuse à suivre un fil conducteur. L'ouverture du « Froissement » est instructive à cet égard :

D'insensibles chutes, de petits changements, des glissements de rien et insignifiants nous ont forcés à nouer sommairement notre cravate, sans plus nous soucier du pli suspendu en façade, et son énorme nœud, prolongement de notre pomme d'Adam qui va et qui vient.

Et tout ça, ces petits riens insignifiants que le temps a apportés (des histoires individuelles et propres dans le cadre plus général de notre époque chamarrée), ce n'étaient du moins pas des occasions de mourir, ni même la cause de drames, fût-ce des émotions sentimentales. Tout cela s'est passé en nous, comme des cachets que d'autres ont dissous en cachette dans notre nourriture sans qu'on en sache rien, des idées qu'on nous a refilées d'un mouvement habile, peut-être pendant notre sommeil, injection qu'on nous a faite au plus fort de la fièvre et on n'a rien senti dans notre torpeur, pas même le picotement.²

L'extrait présente une unité thématique assez confuse pour le lecteur inattentif : un réseau lexical du temps pourrait bien apparaître (« le temps », *ο χρόνος* ; « notre époque », *της εποχής μας* ; « histoires individuelles », *ειδικές ατομικές περιπτώσεις* ; « occasions », *ευκαιρίες* ; « mort », *θανάτου*), mais cela reste bien peu de chose, car l'extrait montre d'abord une succession d'éléments apparemment hétéroclites (cravate, nourriture, piquûre). Le tissu discursif semble fait d'une quantité d'éléments se succédant sans grand ordre à première lecture. Le lecteur doit donc s'arrêter un moment et observer ce qui se passe. Seul un travail sur les possibles sémantiques offerts par le texte qu'il a sous les yeux pourra lui permettre de reconstituer, pas à pas, le sens général du passage par un travail d'interprétation dans lequel il posera des hypothèses, il puisera dans sa propre encyclopédie pour parvenir à construire, au-delà de l'apparente confusion, un sens satisfaisant. Il devra dégager un certain nombre de

¹ Ce terme peut s'entendre ici au sens où le comprend Roman Jakobson, à savoir celui de recentrage du message sur lui-même.

² *Ibid.*, p. 187 : « Ανεπαίσθητες πτώσεις, μικρές αλλαγές, μηδαμινές ολισθήσεις κι ασήμαντες, μάς υποχρέωσαν να δέσουμε τη γραβάτα μας πρόχειρα, χωρίς να νοιαζόμαστε πια για την τσαλάκα που κρέμεται πρόσοψη, κι ο τεράστιος κόμπος της, προέκταση του ανεβοκατεβαίνοντα καρύτσαφλου μας.

Κι όλ' αυτά τα μικρά και τα ασήμαντα, που τα έφερε ο χρόνος (ειδικές ατομικές περιπτώσεις μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της παρδαλής εποχής μας), αιτίες δραμάτων, ρομαντικών συγκινήσεων, έστω. Όλ' αυτά περάσανε μέσα μας, όπως χαπάκια που τα διέλυσαν άλλοι κρυφά στο φαΐ μας και δεν τα πήραμε είδηση, ιδέες που μας τις πάσαραν με μια επιδέξια κίνηση, ίσως στον ύπνο, ένεση που μας την έκαναν με υψηλό πυρετό και δεν αισθανθήκαμε μέσα στο λήθαργο ούτε το τσίμπημα.»

traits sémantiques, plus ou moins actualisés dans le texte. Il n'est pas utile, pour l'instant, d'insister sur la présence des catégories /humain/ vs /non-humain/, /actif/ vs /passif/, qui sont déterminantes pour saisir le sens profond de la suite de la nouvelle : l'humain est impuissant face aux choses et au temps. Le lecteur pourra s'appuyer sur ces catégories pour tenter de dégager un sens cohérent. Avec le sème de l'absence/ (absence de soin, absence de sentiment, absence de sens, absence de conscience), il achève de construire le portrait d'une humanité dévorée par le temps sans même s'en rendre compte : ce sont des petits manques, comme la cravate mal serrée, l'insignifiance des choses, qui détruisent l'homme très progressivement. Voilà quelques reconstructions sémantiques qui se fondent sur les mots du texte et doivent permettre au lecteur de retrouver le topic du passage qu'on pourrait formuler ainsi : sort tragique de l'homme condamné à s'évanouir, rongé malgré lui par le mouvement général de l'univers.

On le voit donc à partir de cet exemple traité brièvement : seule une lecture attentive et interprétative permet de sortir du chaos apparent de l'énoncé. En réalité, c'est toute la nouvelle « Le froissement » qui présente cette exigence d'un travail d'interprétation visant à reconstituer un sens échappant toujours à la première lecture. Il existe en particulier, on s'en souvient des « énoncés étranges » et qu'on distinguera soigneusement de la *poéticité*. L'énoncé étrange pose, en effet, un problème de logique. C'est le cas en particulier du syntagme « nous avons aimé de façon éhontée une porte verte » (*αγαπήσαμε αναίσχυντα μια πράσινη πόρτα*) qui se trouve plus bas dans la nouvelle. Il n'existe pas de rapport possible *a priori* entre les éléments de cet énoncé si l'on se place au niveau des sèmes les plus généraux. D'un côté, on se situe dans les catégories /euphorique/ vs /dysphorique/ ('aimer' vs 'honte') ; de l'autre, dans les catégories /matériel/ vs /immatériel/. Le contexte est important ici puisque le verbe *αγαπώ* peut certes s'appliquer, en grec, à un objet, mais la présence de l'adverbe *αναίσχυντα* (de façon éhontée) réduit peut-être le choix des sèmes inhérents possibles à ceux de l'humain/ ou de l'action (humaine)/. Par ailleurs, la présence du sème /couleur/ n'apparaît pas motivée par le contexte. Dès lors, peut-on se contenter d'observer cette contradiction, voire cette absurdité ? L'examen des sèmes spécifiques ou des connotations peut-elle permettre de dégager les éléments d'une cohérence isotopique ? Le lecteur est ici conduit à formuler des hypothèses permettant d'établir un fil conducteur entre les sémèmes. Il mobilise ses connaissances lexicologiques pour tenter de donner cohérence à l'ensemble du segment en trouvant un ou des traits sémantiques pertinents. Trouver un fil conducteur entre les trois

lexèmes *αγαπώ*, *πόρτα* et *πράσινος* paraît difficile *a priori*, tout comme il est difficile aussi de dégager un trait isotopant qui apporterait de la cohérence à l'énoncé. Il semblerait qu'ici la liberté du lecteur soit très grande¹. C'est même à partir de là que commence véritablement le travail interprétatif. Plusieurs hypothèses peuvent ici être formulées. Le trait /ouverture/ doit-il être privilégié par exemple ? Ouverture à l'être aimé, ouverture de la porte, ouverture vers un avenir plein d'espérance ? Au lecteur, en fonction de sa propre encyclopédie, et peut-être de son propre vécu, de sélectionner et mettre en cohérence les sèmes qu'il aura sélectionnés et actualisés dans sa lecture. Il reste au moins un contexte sémantique dont il devra tenir compte. Quoi qu'il en soit, on le constate à la lecture de ce passage, le texte hakkien peut s'ouvrir considérablement et laisser une grande amplitude au lecteur dans la mesure où il n'existe pas de trait isotopant dominant permettant de conférer une unité sémantique définitive à l'énoncé. Cette unité reste à reconstruire à chaque lecture.

L'un des intérêts du texte hakkien est donc de mettre en relation le personnage, l'énonciateur (ou le narrateur) et le lecteur : déchiffrer le signe, c'est s'engager dans un labyrinthe, un réseau complexe, confus, sournois et parfois trompeur. On comprend dès lors mieux la surprise des critiques qui ont souligné les particularités de l'écriture hakkienne, son « modernisme ». Ils ont pourtant mal apprécié la portée que pouvait avoir la présence d'une telle écriture. Invoquant des raisons psychologiques, comme le fait Tolis Kazantzis², ou le simple recours aux techniques de représentation de la vie intérieure « de la littérature moderne » que Marios Hakkas associe à ses « méthodes narratives »³, pour Repousis, ces critiques méconnaissent assez souvent la profonde mutation de l'approche sémiotico-sémantique chez l'écrivain. En réalité, il convient d'aller plus loin que ces premières analyses

¹ On peut se demander, comme le fait François Rastier parlant des « énoncés étranges » et en particulier absurdes : « est-ce à dire que [ces énoncés] ne sont pas interprétables ? Ils ne le sont pas, si l'on s'en tient à leurs contenus inhérents ; mais ils le deviennent, si l'on considère les contenus afférents [connotatifs] que l'on peut leur attribuer. On peut suppléer les lacunes de leur organisation sémantique en leur conférant des significations adventices. » (*op. cit.*, p. 156).

² T. Kazantzis, « Le bidet et autres histoires », *Exantas*, Thessalonique, 1, 1972. Repris dans *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 49.

³ G. Repousis, « La sincérité et l'intégrité dans la voix d'un héros faisant son autobiographie », *Diavazo*, 516, *op. cit.*, p. 85-86.

et d'aborder les raisons profondes de ce désordre sémiotique, de ces dysfonctionnements qui travaillent la nouvelle hakkienne.

SECOND CHAPITRE : L'ÉNONCIATEUR FACE AU CHAOS

Il résulte des analyses qui précèdent le constat d'une certaine d'entropie. Le désordre sémiotique apparaît à plusieurs titres : plus ou moins présent dans l'ensemble des nouvelles, il correspond soit à un système de coréférences ou de références cotextuelles défectueux, soit à une ouverture du sens et des probabilités du texte. Issu de la théorie de la communication, le concept d'entropie peut s'appliquer à l'explication des œuvres littéraires, comme l'a montré Eco¹. De fait, si l'on considère que l'entropie est liée à l'« équiprobabilité » des énoncés, qu'elle « est la mesure négative de la signification d'un message »², on peut considérer que les extraits dont il a été question impliquent un brouillage de la communication. L'information étant « la mesure d'un ordre, la mesure du désordre, autrement dit l'entropie, est le contraire de l'information »³ ; la multiplication des possibles dans les énoncés analysés (aussi bien d'un point de vue strictement sémantique que du point de vue des possibles narratifs) gêne la communication avec le lecteur. Cette tendance à l'entropie incite à voir, dans les nouvelles-discours de Marios Hakkas, une tendance au désordre et au chaos.

Encore convient-il de manier avec précaution ce concept de *chaos* auquel il a déjà été fait allusion. On se limitera dans un premier temps à tirer les conséquences des analyses précédentes et on s'interrogera ensuite sur les conséquences de la présence du chaos sur le sujet hakkien.

A. L'ouverture et le chaos

On peut tirer à présent les conséquences de cette entropie qui a été notée et qui ramène le texte hakkien vers une forme de désordre et, pour tout dire, vers le chaos.

1. Pourquoi le chaos ?

Voici deux explications à la présence de celui-ci.

1.1. L'hypothèse des deux chaos

La première est déjà connue. C'est l'existence d'un « sens flasque » qui amène à une dilution des formes et des choses, comme on le constatait dans la fresque de Kaisariani. Ce sens

¹ U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2008 [1962], 313 p.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 76.

flasque engendre ce qu'on peut choisir de nommer chaos¹. Celui-ci est représenté, dans une certaine mesure, dans les nouvelles de Marios Hakkas. Il correspond à l'expression d'une équivalence entre toute chose. Au début de « Formidable ! », la présence de ce type de signes, interchangeables parce que tous les signes se valent, est manifeste. Le développement de la société de consommation qui nivelle toute chose est en cause :

C'était une époque incroyable. La ville, les hommes, les idées se heurtaient continuellement, se déplaçaient, se mélangeaient, devenaient en quelque sorte un capharnaüm tel qu'un homme bien organisé, plein de sérieux et de mesure fût tout le temps agacé.

On creusait et on enrobait les routes. Ensuite, on installait le réseau téléphonique. On se remettait à creuser et à enrober. Ensuite, c'était le tout-à-l'égout. Même chose pour le gaz. C'était une époque démente.¹

Les éléments s'entrechoquent ici au point d'aboutir à un réel tohu-bohu, associant dans la plus grande des confusions les éléments parfois les plus incohérents ou contradictoires. En réalité, tout semble se valoir ; les signes se neutralisent mutuellement et finissent par perdre de leur épaisseur sémiotique. C'est ce que montre, quelques lignes plus bas, l'exemple de ce passager qui cherche par tous les moyens à monter dans le bus, mais qui, une fois entré, s'indigne qu'on laisse d'autres passagers faire la même chose. La société est un ensemble hétéroclite de professions, de pratiques qui se rencontrent, mais semblent mutuellement s'annuler et s'équivaloir du fait de cette annulation elle-même. Dans cet univers, les contraires se valent au point que les signes finissent par être interchangeables. En témoigne cette apostrophe à l'Athènes consumériste des années soixante : « Athènes, ton harmonie à toi c'est d'acheter et d'être achetée » (*Αθήνα, η αρμονία σου είναι να ψωνίζεις και να ψωνίζεσαι*)². Plus généralement, le chaos¹ relève de cette « décomposition » (*διάλυση*)³ ou de cette

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 93 : «*Ήταν μια απίθανη εποχή. Η πόλη, οι άνθρωποι, οι ιδέες, διαρκώς συγκρούονταν, μετατοπιζόνταν, ανακατώνονταν, γίνονταν αχταρμάς τρόπων τινά, έτσι που ένας συγκροτημένος, σοβαρός και μετρημένος άνθρωπος να 'ναι όλη την ώρα συγχισμένος.*»

² *Ibid.*, p. 422.

³ Hormis le titre de la section « Décomposition » («*Διάλυση*») dans *Le Bidet et autres histoires*, titre qui fait référence à la dégradation des choses et des valeurs, on trouve ponctuellement diverses références à cette décomposition au fil des nouvelles. On peut faire référence à ces « cachets que d'autres ont dissous en cachette dans notre nourriture » (*χαπάκια που τα διέλυσαν άλλοι κρυφά στο φαΐ μας*) au début du « Froissement » (M. Hakkas, *op. cit.*, p. 187) ou, surtout, « nous nous sommes décomposés avec les choses » (*διαλυθήκαμε μαζί με τα πράγματα*) à la fin de « Gorpisme » (*ibid.*, p. 244).

« corruption » (*φθορά*)¹ qu'on a eu l'occasion de relever plus haut. L'une des manifestations les plus sensibles de la décomposition et de la dilution des choses et des êtres est, d'un point de vue symbolique, la présence de personnages vendant leur corps en petits morceaux et aspirant à la pulvérisation de ce dernier (« Le cadavre ») ou de personnages disloqués lors soit d'une chute (« La question »), soit d'un accident (« Incident routi(ni)er »). Ressortissent bien sûr au chaos¹ le signe sclérosé et le dysfonctionnement sémiotique. Ils sont l'apanage de la société consumériste aliénante tout autant que de l'idéologie pourvoyeuse d'univocité.

La seconde explication du chaos, c'est au contraire la potentialité et la richesse des signes, mal maîtrisée et mal comprise tant des personnages ou des narrateurs que du lecteur, comme on vient de le constater. Et c'est là, semble-t-il un élément déterminant pour comprendre le fondement et l'évolution tout à la fois de la nouvelle hakkienne. Le sens déborde largement la simple détermination univoque opposant le signifiant et le signifié qu'on trouve par exemple dans les récits à thèse ou, plus largement, les récits codifiés par la tradition ou le désir de transparence. La plurivocité est source de dynamisme et d'ouverture, au sens où Umberto Eco entend ce mot : un « accroissement et [une] multiplication des sens possibles du message (...) un accroissement d'information »². La conséquence de cela est le caractère aléatoire du fonctionnement sémiotique, le message n'étant balisé ni par le contexte ni par le cotexte. Ce caractère aléatoire et entropique trouve sa raison d'être dans la nature même du signe et dans sa libre insertion dans la nouvelle.

En effet, le signifiant est en lui-même porteur de sens multiples et virtuels qui s'actualisent ou non lors de sa perception par le lecteur. Il recèle un potentiel sémantique incontrôlable si rien, dans l'environnement textuel ou contextuel, ne permet au lecteur d'effectuer un choix. Certaines nouvelles-récits de *Tirailleur assassin* connaissent, on l'a vu, des processus visant à réduire les effets liés à la plurivocité et au hasard. Il n'est pourtant pas rare que certains récits fassent peu ou prou exception à cela. On l'a constaté à l'occasion de la lecture des « Sourds », mais aussi dans « Un tramway nommé des gens ». L'actualisation de tel ou tel trait sémantique dépendant du cotexte et du contexte, plus le signe

¹ M. Hakkas parle de la « corruption de l'endroit » (*φθορά του χώρου*) au sujet de la Kaisariani moderne dans « Une fresque » (*op. cit.*, p. 232) ou de la « corruption des choses » (*φθορά των πραγμάτων*) dans « Le froissement » (*ibid.*, p. 189). Ce relevé peut inclure aussi les objets : « [pièce de monnaie] usée » (*φθαρμένο κέρμα*) dans « Rencontres avec la mort » (p. 194), « photographie abîmée » (*εφθαρμένη φωτογραφία*) dans « Le photographe » (p. 275) et même « nom incorruptible » (*άφθαρτο όνομα*) dans « D'après Mike » (p. 220).

² U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 62.

s'émancipe par rapport à la structure narrativo-discursive (c'est le cas du syntagme « porte verte », traité plus haut dans « Le froissement » : il s'avère difficile à expliquer du fait même d'un système de coréférences beaucoup trop *lâche*), plus la sélection des traits sémantiques s'avère aléatoire et difficilement contrôlable. Dans ce cas, il apparaît que la nouvelle s'ouvre puisqu'elle « tend, dit Pousseur, à favoriser chez l'interprète “des actes de *liberté* consciente”, à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par un *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre »¹. Ce qu'on peut appeler « chaos2 » (par opposition au « chaos1 », équivalence des formes sémiotiques) correspond, chez Marios Hakkas, à cette libre circulation et à la multiplication des traits sémantiques qui accompagne la prolifération des signes en engendrant une entropie plus ou moins importante. Le mot-signe peut même finir par se réduire à sa pure force évocatoire. Par endroit, le texte hakkien paraît contenir des *zones d'indétermination* plus ou moins intenses (depuis les syllepses de sens dans « Les sourds » jusqu'aux énoncés étranges d'« Une séparation ») ou plus ou moins vastes : elles vont de segments restreints (un lexème ou un syntagme) jusqu'à la nouvelle entière (c'est le cas du « Froissement »). Peu à peu, la nouvelle hakkienne finit par fonctionner sans instance régulatrice délimitant les traits sémantiques à retenir par le lecteur : elle ouvre le champ des possibilités sémantiques au point de déstabiliser le lecteur et la nouvelle paraît dès lors devenir le champ de libres effets de sens librement régulés, véritable *image* du chaos.

Ce qu'on voit apparaître, en revanche, c'est la mise en place de réseaux souterrains fondé sur le jeu des virtualités et des possibles sémantiques du texte : si la surface de celui-ci paraît chaotique, c'est parce qu'elle ne laisse pas distinguer un fil conducteur permettant de reconstituer le sens. En réalité, les signes peuvent se faire écho les uns et les autres de façon souterraine, par le jeu multiple des connotations mal maîtrisées par le lecteur. Le cas du « Froissement » est ici encore éloquent. Cette nouvelle semble en effet obéir aux lois d'un réseau souterrain fait de virtualités prêtes ou non à s'actualiser selon un fonctionnement qui échappe au lecteur. C'est ainsi du moins qu'on peut interpréter les nombreuses métaphores et images de la nouvelle. L'exemple de la métaphore de la maîtresse devenue Dame face à ses Valets², qu'on trouve dans le quatrième paragraphe de la nouvelle, est intéressant. S'agit-il d'une simple image un peu gratuite ? Le lecteur ne saisit en tout cas pas immédiatement la

¹ U. Eco, *ibid.*, p. 18.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p 188.

raison de cette référence au jeu de cartes. La seule façon de comprendre l'image du jeu de cartes est de faire intervenir un sème connotatif de la /fatalité/ qui parcourt tout le début de la nouvelle. Il rejaillit ici comme une probabilité dans l'entremêlement des innombrables traits sémantiques traversant la nouvelle en l'espace de quelques lignes : on peut citer, en vrac, la référence aux ronflements (« elle ronflait », *ροχάλιζε*) au chauffage (*θερμάστρας*), au mariage (« couronne de mariés », *στεφάνι*), à l'océan (*θαλάσσης*)¹, etc.

On objectera bien sûr, et à juste titre, que « toute œuvre traditionnelle (...) exige de son interprète une réponse personnelle et créatrice : il ne peut la comprendre sans la réinventer en collaboration avec l'auteur »². C'est certes vrai, mais il est question ici d'une tendance de la nouvelle hakkienne à s'émanciper, de plus en plus, des déterminismes et de la logique causale travaillant la nouvelle traditionnelle. Dès lors, on se gardera bien de trop généraliser et d'appliquer en l'état les conclusions à l'ensemble des nouvelles de Marios Hakkas, même à toutes les nouvelles-discours. L'opposition entre nouvelles-récits et nouvelles-discours n'est du reste pas vraiment pertinente pour décrire ce phénomène du chaos : le *relâchement* de la structure narrative dans « Un tramway nommé des gens » ou « Le cinéma ou l'art du mouvement » engendre même une ouverture du texte. En réalité, partant d'une structure sémiotiquement très déterminée et concertée (la nouvelle réaliste, la nouvelle-témoignage, la nouvelle éthographique), etc.), Marios Hakkas s'en libère progressivement et par à-coups, que ce soit dans les nouvelles-récits ou dans les nouvelles-discours. Le chaos² et même le chaos¹, pour dire les choses, sont *plus ou moins* présents ; ils apparaissent *plus ou moins* comme un principe organisateur.

1.2. Le chaos comme « espace naturel » de l'écrivain

Ce n'est pas gratuitement qu'on peut évoquer la place du chaos dans les nouvelles hakkiennes. Le terme de chaos (*χάος*) y apparaît à au moins quatre reprises : dans « La fresque », dans « La prison », dans « Mes derniers moments » et dans « Tsilibik ou Tsilibaki »³. L'utilisation de ce lexème est marquée par une hésitation entre la confusion et le

¹ *Ibid.*

² U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 18.

³ Respectivement p. 233, p. 249, p. 368 et p. 423 des œuvres complètes de Marios Hakkas. On relève par ailleurs, au fil des nouvelles, les mots suivants : *κονλουμβάχατα* [sens dessus dessous] (p. 107) et *κονλουβάχατα* [sens dessus dessous] (p. 423), *μπάχαλα* [foutoir] (p. 423), *αναστάτωση* [pagaille] (p. 424). Ces quelques mots renvoient à l'idée d'un désordre consubstantiel au monde.

nivellement (chaos1) dont il a été question (« La fresque ») et le désordre dynamique de « Tsilibik ou Tsilibaki » (chaos2). Il existe donc une problématique du chaos chez Marios Hakkas qui est évoquée un peu obscurément dans « Gorpisme ». Apostrophant le poète Gorpas, l'énonciateur s'écrit :

nous seuls nous avons eu la puce à l'oreille, nous seuls nous avons pris cette affaire autant au sérieux, voilà pourquoi tout ce qui nous entoure est bouillie, cliniques psychiatriques, de là résultent les textes anarchiques, nos écrits sans queue ni tête (...) Nous nous sommes décomposés avec les choses ?¹

L'énoncé évoque clairement l'idée de chaos, au sens classique de pêle-mêle et de confusion, à travers les images de la « bouillie » (πολτός), d'« écrits sans queue ni tête » (τα γραπτά μας χωρίς κόλο ούτε μύτη) ; le chaos devient plus politique avec une référence aux « textes anarchiques » (τ' αναρχούμενα κείμενα). Par ailleurs, on peut voir dans la référence à une décomposition « des choses » (τα πράγματα), l'allusion à un affranchissement par rapport à un tout structuré et cohérent ; cet affranchissement ne manquant pas d'être déstabilisant.

En réalité, l'élément le plus convaincant de cette place du chaos dans l'imaginaire hakkien, c'est un court passage trouvé après coup dans l'entretien dont il a déjà été question, accordé par Marios Hakkas à Dimitris Giatropoulos dans la revue *Panderma*, quelques mois avant la mort de l'écrivain :

— Marios, c'est quoi, pour toi, le « chaos » ?

— Le chaos, c'est l'espace naturel de l'artiste.²

Ce chaos, dont on trouve la trace dans l'ouverture des nouvelles hakkiennes (ouverture hésitante, mais certaine) et dans l'affranchissement du signe hakkien par rapport au principe de l'univocité et de l'impidité, il convient de s'interroger sur son origine profonde.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 243-244 : «Γκόρπα, Γκόρπα, (ποιος είναι; Να πα να τον μάθετε) μόνο εμείς ψυλλιαστήκαμε, μόνο εμείς πήραμε τόσο σοβαρά αυτή την υπόθεση, γι' αυτό κι όλα τριγύρω πολτός, φρενολογικές κλινικές, από δω προκύπτουν τ' αναρχούμενα κείμενα, τα γραπτά μας χωρίς κόλο ούτε μύτη (...) διαλυθήκαμε μαζί με τα πράγματα.»

² D. Iatropoulos, « L'entretien avec Marios Hakkas », art. cité (pas de pagination).

«— Μάριε, τι είναι για σένα το “χάος”; — Το χάος είναι ο φυσικός χώρος του καλλιτέχνη... ».

2. Le chaos : un espace en devenir et en perpétuelle recomposition

Pour ce faire, il est intéressant de confronter ici le texte hakkien à un penseur des multiplicités et du chaos. Deleuze est de ce point de vue un philosophe qui, ayant pensé l'acte de créer, peut enrichir la présente analyse et mieux en saisir les enjeux et les limites.

2.1. Du signe au chaos : un détour par Deleuze

Il ne s'agit pas de faire ici un exposé de la pensée de ce philosophe français : cette tâche serait oiseuse et obscurcirait inutilement le présent travail. L'objectif est simplement de poser quelques jalons et de s'intéresser à ce qu'a pu dire ou écrire Deleuze sur les deux concepts-clés précédemment mis en avant : celui de signe, bien sûr, mais aussi celui du chaos. Intuitivement en effet, on constate ceci : le texte hakkien peut présenter, et notablement dans le cas plus particulier de certaines nouvelles de la section « Confessions », un dérèglement de la surface discursive qui rappelle le chaos.

2.1.1. Le chaos et le plan d'immanence

Il convient d'emblée de souligner que, pour Deleuze, le chaos est celui des intensités et des multiplicités en devenir¹. Là où l'on croit reconnaître, en surface, un univers cohérent, homogène et stabilisé, il n'existe en réalité que des forces et des différences qui se propagent et s'évanouissent tout aussitôt. Ce qui constitue le chaos, c'est le devenir pur, où rien n'est fixé dans une identité. Toute entité se dérobe nécessairement à elle-même.

Le seul moyen d'approcher ce chaos, c'est la découpe d'un plan d'immanence ou de consistance par la pensée de l'acte créateur. Défini par des points, des lignes qui le parcourent en tous sens, ce plan est le lieu d'un aléatoire démultiplié dans la différence (puisqu'il n'existe pas d'Identique) et la répétition. Cette conception d'un espace purement labile a pour corollaire la notion de désir. En effet, le pur devenir implique le désir de se consolider, de se stabiliser². Dès lors, les concepts de corps ne sont plus très loin : la machine abstraite du désir prend la forme d'un plan de consistance ou de ce que Deleuze, avec Guattari, nomme un *Corps sans Organes*. « Ouvert à toutes les connexions »³, machine productrice de désirs, le Corps sans Organes s'oppose à toute hiérarchie et à toute forme d'organisation qui

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 44-45.

² Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs/essais », 1996 [1977], p. 125.

³ Maël Le Garrec, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipses, 2010, p. 192.

caractériserait un organisme. La meilleure image qui ait pu en être trouvée, c'est elle de l'œuf, à la fois individuation et multiplicités intensives en devenir. Producteur de lignes dynamiques dans le plan de consistance, le Corps sans Organes est la source d'agencements prometteurs de stabilisations ou au contraire de craquements. Sa structure est a-centrée et est celle du rhizome qui établit ses connexions de façon aléatoire, à l'inverse de ce qui se passe avec la structure centrée de l'arbre.

2.1.2. *Le signe, le sens*

C'est dans cet espace, fait d'intensivités, de vitesses et traversé par une infinité de lignes, qu'il convient de comprendre ce qu'est le signe pour Deleuze. Défini au départ, dans *Proust et les signes*, comme l'expression d'un rapport problématique (à l'instar de ce qui a été constaté plus haut au sujet du signe amoureux), le signe pur (celui qui ne se limite pas à avoir une simple signification fixée par l'usage) échappe bien sûr à la représentation et à la reconnaissance de l'Identique, comme on l'entend traditionnellement depuis Platon. Il naît en effet brutalement de l'hétérogénéité. L'extériorité est en effet composée de « plans ou dimensions hétérogènes »¹ et le signe correspond à la mise en relation des polarités au sein de ces plans hétérogènes et à la naissance d'un potentiel². C'est de l'intensité de cette mise en rapport que naissent le signe et le sens.

Le signe devient dès lors « ritournelle ». Il fait partie des agencements sans cesse renouvelés qui, dans le mouvement et le devenir, s'effectuent au niveau des strates de stabilisation constituant des « phénomènes d'épaississement »³ : phénomène comme les autres corps, le signe est énoncé, mais s'inscrit avant toute chose dans le mouvant, non dans l'unité de l'Être. Il est sans cesse redéfini en fonction des lignes mouvantes qui le constituent : lignes sociales, lignes de vie, lignes de hasard, etc. et est dès lors appelé à être perpétuellement et à chaque fois agencé « dans une langue [conçue comme] flux d'expression » et dans le « désir [présent] dans les flux de contenu »⁴.

¹ François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, « Quadrige/manuels », p. 42.

² G. Deleuze, C. Parnet, *op. cit.*, p. 39.

³ G. Deleuze, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 627.

⁴ G. Deleuze, C. Parnet, *op. cit.*, p. 137.

Émanation dérégulée, le signe se situe finalement dans un « rapport de forces, [il] est sensation ou *affect*, émergence d'un nouveau point de vue »¹ toujours naissant et problématique. Cet affect est à mettre en relation avec le réseau des forces et des intensités qui naissent de l'hétérogène évoqué plus haut². L'affect se définit dans un pur champ de forces régi non pas par les lois de la succession causale et de l'identité, mais par celle de l'individuation intensive. Il est donc constitutif du signe aussi bien parce qu'il en est la source que dans le rapport qui existe entre le penseur et le signe perçu.

Peut-être les quelques lignes qui précèdent auront-elles pu aider à mieux cerner plusieurs des problèmes liés au signe chez Marios Hakkas et, au-delà surtout, à mieux saisir les évolutions radicales et décisives de la nouvelle chez cet auteur. En confrontant certains des textes de ce dernier à la pensée deleuzienne, on pourra faire jaillir un certain nombre de questions qui permettront de progresser dans la réflexion menée ici.

2.2. Comprendre le chaos chez Marios Hakkas

L'espace sémiotique, chez Marios Hakkas, est d'une part un univers en devenir et sans identité ; il est d'autre part régi par les affects et les intensités.

2.2.1. Un univers sémiotique en devenir et sans identité

Marios Hakkas fait passer d'un espace discursif *figé* à un espace en devenir et sans identité parce que constamment redéfini. Là où dominaient des formes narratives données, stables et univoques, l'auteur du *Bidet et autres histoires* et de *La Communauté* donne à voir désormais un pur devenir. Dans un texte qui ne comporte pas toujours de fil conducteur net, on voit se multiplier, dans certaines nouvelles-discours notamment, les possibles sémantiques, les virtualités, actualisées ou pas, mais bien réelles. Le sens surgit des multiplicités du labyrinthe textuel. Aussi les premières nouvelles-discours des « Confessions » (« Le froissement », « Une séparation » en particulier) apparaissent-elles comme autant de « plans d'immanence », découpés dans le chaos : espaces sémiotiques en devenir, lieux où coexistent des virtualités sémantiques qui ne sont pas moins réelles que les sens actualisés par tel ou tel lecteur, elles présentent des sédimentations aussitôt contestées.

¹ F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, *op. cit.*, p. 42.

² En fait, « les forces, l'affect, écrit F. Zourabichvili, renvoient à un champ d'extériorité ou d'hétérogénéité pure, à un champ de différence absolue (...) la différence devient un authentique rapport, si bien que le thème de l'extériorité des relations trouve son accomplissement dans l'articulation de la différence et de la répétition » (*op. cit.*, p. 69).

Il serait toutefois bien maladroit et difficilement tenable de généraliser ce chaos sémiotique à l'ensemble des nouvelles, même lorsqu'il s'agit des nouvelles-discours. Si certaines nouvelles, notamment les longues nouvelles-discours que sont « La communauté » et « Mes derniers moments », ne présentent pas nécessairement un niveau d'entropie et de désordre sémantique, elles frappent pourtant par une autre forme de désordre : elles ne semblent pas en effet établies sur des schémas préétablis menant à une fin plus ou moins prévisible, comme c'est le cas dans les nouvelles-récits. Voici l'exemple de « Mes derniers moments », nouvelle résumée ici à grands traits :

(I) Après avoir parlé de sa chambre (avec, pour seul décor, une représentation de sainte Geneviève) et du sort de cancéreux qui lui est réservé, après avoir souligné la bonté et le dévouement de son épouse, l'énonciateur nous fait soudainement changer d'espace (un hôpital londonien) et de personnages avec une anecdote concernant la mort de Lilian Board puis la rencontre d'une sorte de vieux marin dans un café, Porte d'Orléans à Paris. Retour à Athènes où l'énonciateur semble rechercher un soutien auprès d'une jeune femme, en se rendant dans une église puis en prenant part à une assemblée du Parti. C'est finalement par une rencontre avec une femme dans un bar que se termine cette partie qui entraîne le lecteur dans des espaces oniriques. (II) Retour dans la chambre : une scène entre l'épouse et une rivale (la fille rencontrée au bar ?). L'énonciateur s'envole vers le haut de la maison en passant devant son beau-frère et monte en direction d'un univers de cauchemar où il rencontre la figure de Lilian Board. Descente. Vision d'un cimetière où l'énonciateur est enterré. Il s'enfuit avec la fille. (III) Une consultation chez un médecin : l'énonciateur attend dans l'angoisse qu'on lui accorde du temps pour pouvoir écrire. Retour dans la chambre : l'énonciateur est entouré de son épouse, de sa mère et de la rivale. Il se tourne vers sainte Geneviève qu'il compare à un amour d'enfance, rendu impossible par une mère tyrannique. Cette dernière entoure le mourant de son affection hypocrite. L'énonciateur ne se tournera pas vers Dieu. Il mourra en se demandant pourquoi sa vie a été abrégée, comme elle l'a été pour Lilian Board. La nouvelle s'achève sur le mot « Justice » (*Δικαιοσύνη*).

Comment envisager l'organisation de cette nouvelle ? Ce long texte se présente comme une succession de trois tableaux qui se juxtaposent plus qu'ils ne s'articulent de façon chronologique ou même logique : la chambre, dans laquelle l'énonciateur est seul avec sa femme dans le premier volet, est ensuite occupée par deux puis trois femmes dont la présence n'est pas narrativement motivée (la maîtresse, rencontrée dans un bar dans le premier volet, est associée à l'épouse prenant soin du malade dans le deuxième volet de la nouvelle). La succession des causes et des effets n'est pas clairement assurée. Ainsi, au début de la nouvelle, le malade est au plus mal alors qu'au début du troisième tableau on le trouve dans le

cabinet du médecin en train de demander un délai de grâce pour pouvoir écrire. En fait, ce qui domine, c'est une logique du rêve qui prend ici des proportions parfois considérables. La nouvelle entière ne cesse d'être un aller-retour entre le rêve et la réalité, faisant fi de la chronologie. C'est la puissance de l'imagination qui paraît devoir fonctionner dans cette nouvelle et mettre en place des réseaux souterrains faisant apparaître, à trois reprises, la silhouette de Lilian Board ; à trois reprises aussi les trois femmes (l'épouse, la maîtresse, la mère) entourent l'énonciateur malade dans chacun des trois volets. Le nombre trois paraît prendre dès lors une importance dans cette nouvelle sans que la raison en soit bien claire.

Le chaos ne concerne donc pas tant ici le mot-signe que l'organisation de la nouvelle obéissant à une logique qui n'est pas celle de la nouvelle narrative. Il conviendra bien sûr d'examiner les mécanismes du rêve qui l'habitent, mais on peut d'ores et déjà dire que le chaos ne se manifeste pas au même niveau dans toutes les nouvelles. Il apporte le *désordre* de façon ponctuelle ou généralisée, au niveau microstructural des mots-signes ou au niveau macrostructural de la nouvelle.

2.2.2. *Un espace mû par les affects et les intensités*

La lecture de Deleuze peut encore permettre d'ouvrir des pistes de réflexion fructueuses. En effet, la nouvelle semble devenir ici un espace où le rôle des forces et des affects est essentiel et prend bien souvent le relais de la simple entropie sémiotique. Le plan d'immanence que forme, pourrait-on dire, la nouvelle, surface enlevée au chaos général, est traversé par des intensités. La nouvelle paraît devoir s'engendrer, selon une logique qui n'est pas une logique causale, mais une logique des intensités et des affects.

Cette hypothèse permet de sortir d'une indétermination réduite au seul mot-signe. Elle invite à aller au-delà du seul mot, de la seule image singulière pour étendre l'absence de déterminisme à des pans entiers de la nouvelle, travaillée par le jeu des forces et du désir. C'est ainsi que le chaos travaille le mot tout autant que le texte en entier. Occupé par la dynamique des affects, celui-ci devient tout entier mobile. Ainsi, on peut opérer une distinction entre le jeu sur les probabilités sémiotiques de la nouvelle « Le téléphone », où certains mots ou syntagmes fonctionnent ponctuellement selon une logique de l'aléatoire, et « Tsilibik ou Tsilibaki » où le hasard joue un rôle à une échelle beaucoup plus vaste.

Il est possible d'introduire ici les concepts de *signe vivant* et, plus largement, d'*espace sémiotique vivant* pour approcher la nouvelle hakkienne. Que faut-il entendre par là ? Le signe

hakkien et l'espace dans lequel il s'insère fonctionnent selon une logique qui n'est certes pas celle de l'identique, mais celle du devenir et de la « déterritorialisation ». À l'inverse du *légisigne* sclérosé, qui aliène parce qu'il enferme dans les conventions et le programmatique, le signe hakkien est déterminé par les désirs et les affects. Cette perspective permettra assurément de sortir d'une première approche, purement formelle, du chaos comme simple agencement de signes plurivoques et comme jeu des possibles. Le chaos est en réalité manifestation des hasards de la vie. Son seul principe, c'est celui des affects et des forces (des pulsions ?) qui sédimentent la matière verbale avant de l'« agencer » autrement. Voilà, semble-t-il, l'explication des vivantes images, des personnages saisis sur le vif dont certains critiques ont pu noter l'existence dans le texte hakkien¹.

3. Moments et lieux privilégiés du chaos et du signe vivant

À la jointure de la structure sémiotique aléatoire et des affects qui la travaillent, il existe une *présence* susceptible à la fois d'engendrer cette structure sémiotique et de produire les passions qui la déterminent : cette présence, c'est celle de l'instance organisatrice du discours (ou du récit). On aura l'occasion, bien sûr, de revenir sur la nature de cette dernière puisque cette question est essentielle.

Pour l'instant, on peut explorer trois manifestations de cette présence à travers ce qu'on conviendra d'appeler des *lieux privilégiés* du chaos : la folie, le rêve et le jeu de mots.

3.1. La folie

La rupture avec la réalité sensible et la coupure avec le signifiant correspondent à ce qu'on pourrait considérer comme une pathologie des énonciateurs-personnages dans certaines nouvelles-discours. On peut employer ce terme de *pathologie*, car le texte hakkien y invite. Dans « Gorpisme », l'énonciateur ne commence-t-il pas par nommer la maladie dont il est atteint (« GORPISME, et légère neurasthénie », ΓΚΟΡΠΙΣΜΟΣ, κι ελαφρά νευρασθένεια)² ? L'ensemble de la nouvelle, du reste, laisse apparaître une maladie nerveuse (εκνευρισμός) chez l'énonciateur. Ce qui étonne, c'est bien sûr la succession d'images qui s'accumulent. Voici simplement un exemple :

¹ A. Ziras, « Marios Hakkas et son modernisme... », art. cité, p. 72-73 ; S. Plaskovitis, « Marios Hakkas (vingt ans après sa mort) », art. cité, p. 35.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 240.

« À la renverse. Amorphe ». C'est le moment à présent pour les gens de me mettre sous la tête de cobalt, d'essayer le terrain de tirs, de me marquer avec un feutre, de descendre cet œil carré qui émet des couteaux invisibles, ils s'enfoncent sournoisement dans des viandes pourries, chaque jour ils m'éventrent, ils veulent que je sois amorphe, amorphe pour toujours, à la renverse et amorphe.¹

L'énoncé semble ici accumuler les images et les mots sans qu'il y ait, apparemment, de sème isotopant bien clair. Entre les sémèmes de 'tête', de 'cobalt', de 'terrain de tirs', de 'feutre', on ne trouve pas de trait permettant au lecteur de construire correctement le fil sémantique de l'énoncé. Et même, certains syntagmes surprennent. C'est le cas de 'tête de cobalt' ou 'œil carré'. L'accumulation de traits hétéroclites et étranges entrave sans aucun doute la performance du lecteur. Des dimensions très différentes sont mises syntaxiquement en rapport et ne permettent pas d'accéder à une homogénéité de l'énoncé. C'est ainsi qu'on relève la coprésence de sèmes génériques contraires dans un même syntagme nominal : le 'cobalt' (minéral) est associé à 'tête' (animal ?), la 'viande' (cohésion) à la 'pourriture' (décomposition). L'énoncé ainsi obtenu, manquant de transparence, laisse attendre un trait /médecine/ : avec ses bistouris, ses feutres chirurgicaux qui appellent les métaphores guerrières, les références à la boucherie, la chirurgie est évoquée ici à travers les images ou hallucinations d'un homme malade. Le lecteur suit par conséquent la construction mentale incertaine d'un individu atteint de « gorpisme », de cette fièvre de vivre comme l'explique quelques lignes plus bas l'énonciateur.

Le passage de « Gorpisme » auquel il est fait référence n'est pas sans rappeler les écrits d'Artaud (1896-1938). L'« ordre symbolique » s'effondre au contact même de la folie². Dans *L'Ombilic des limbes*, le poète français propose, dans « Description d'un état physique », une vision aux confins de la médecine, de l'hallucination et de la réflexion sur les mots³. La folie caractéristique d'« une exacerbation douloureuse du crâne » entraîne

¹ *Ibid.*, p. 242 : « *Ανάσκελα. Ακίνητος* ». *Είναι καιρός τώρα που οι άνθρωποι με βάζουν κάτω από την κεφαλή του κοβάλτιου, δοκιμάζουν το πεδίο βολής, σημαδεύουν με το μαρκαδόρο, κατεβάζουν αυτό το τετράγωνο μάτι που εκπέμπει αόρατες κάμες, ύπουλα χώνονται σε σάπια κρέατα, κάθε μέρα με ξεκοιλιάζουν, με θέλουν ακίνητο, για πάντα ακίνητο, ανάσκελα κι ακίνητο.* »

² Benoît Monginot, « Artaud, pour en finir avec le déni esthétique », *Le Magazine littéraire*, 524, sept. 2012, p. 64-65.

³ Antonin Artaud, « Description d'un état physique », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, NRF, 1994 [1976], p. 59 : « Une exacerbation douloureuse du crâne, une coupante pression des nerfs, la nuque acharnée à souffrir, des tempes qui se vitrifient ou se marbrent, une tête piétinée de chevaux (...) les choses n'ont plus d'odeur, plus de sexe. Mais leur ordre logique aussi quelquefois est rompu à cause justement de leur manque de relent affectif.

incontestablement une rupture avec la logique causale ou aristotélicienne : les mots « pourrissent » au contact d'un cerveau malade et échappent aux « ressorts les plus habituels ». La folie est donc étroitement associée à une remise en question du système des signes et des symboles chez Artaud. Or, les nouvelles-discours de Marios Hakkas donnent à voir, à maintes reprises, des énonciateurs atteints de folie qui posent d'emblée le problème de leur identité dans le langage. On a déjà eu l'occasion d'entendre parler de Morgan. Rongé par la culpabilité, il cherche à trouver, pour le monde qui l'entoure et pour lui-même, une identité stable, mais est confronté à l'instabilité du signe. D'une façon assez similaire, l'énonciateur de la nouvelle intitulée « Incident routi(ni)er », saisi de la crainte de finir estropié, prend toutes les précautions possibles, se méfie des signes et signaux auxquels il prête une attention pathologique lorsqu'ils ne sont pas clairs et univoques, mais finit par être victime d'un accident de la route qui le disloque à la fin de la nouvelle. Ces personnages et plusieurs autres au cours des nouvelles sont victimes de visions hallucinatoires qui donnent lieu à des incertitudes sémiotiques du texte.

La folie étant étroitement liée — dans une perspective lacanienne — à un affaïssement de l'ordre symbolique, elle touche l'individu dans ce par quoi il se construit : le langage. Dès lors, le signe est à réinterroger : il échappe à la logique et le lecteur doit tenter de se le réapproprier. Et, de ce point de vue, l'image joue un rôle important. « Les réalisations littéraires de Hakkas sont nécessairement fondées sur l'éclair de l'image, sur l'inachevé, la frontière floue entre le rêve et l'expérience »¹.

3.2. *Le sommeil et le rêve*

Il est difficile de ne pas constater la place occupée par le motif du sommeil et du rêve dans le corpus hakkien défini précédemment. Cette présence a, sans conteste, une justification thématique et narrative. C'est cette fonction qu'il faut dégager dans un premier temps. Même si sommeil et rêve sont bien évidemment fortement articulés dans le texte (souvent, l'un ne va pas sans l'autre), il existe aussi des cas où ces deux activités sont dissociées. Ces cas seront donc traités séparément, ce qui permettra de mieux faire ressortir la fonction même du rêve : recréer des signes, les ré-agencer. Cette dimension sémiotique du rêve sera à envisager bien

Les mots pourrissent à l'appel inconscient du cerveau, tous les mots pour n'importe quelle opération mentale, et surtout celles qui touchent aux ressorts les plus habituels, les plus actifs. »

¹ D. Raftopoulos, *Guerre civile et Littérature*, op. cit., p. 231.

évidemment dans un second temps puisqu'elle permettra de définir un motif porteur en soi de mutations du signe et d'incertitude sémique.

3.2.1. Du sommeil au rêve

Le sommeil, largement présent dans les nouvelles de Marios Hakkas, est synonyme de coupure avec le réel. Il « est un état dans lequel le dormeur ne veut rien savoir du monde extérieur, dans lequel son intérêt se trouve tout à fait détaché de ce monde »¹. Il apparaît comme le moyen de fuir la réalité, mais reste profondément ambivalent. D'une certaine manière, en effet, il relève de l'euphorique. Le sommeil est un moyen de fuir toute réalité traumatisante. La première nouvelle de *Tirailleur assassin* est à cet égard très significative. Elle présente, on s'en souvient, le supplice d'un mulet et d'un muletier au sein d'une caserne. L'épisode se termine par un exploit du mulet, un pet tonitruant. Voici ce qu'on peut lire :

Les vitres du Commandement furent réduites en miettes et les plaques de tôles des bâtiments grincèrent tellement fort que beaucoup pensèrent qu'il y avait un tremblement de terre ou n'importe quel événement inattendu — peut-être même une guerre qui les tirait de leur *sommeil*.²

Ce passage permet de bien mettre en évidence, dans le contexte de la vie à la caserne, l'opposition entre la guerre et la paix. En effet, l'événement inattendu, prétendument d'origine guerrière, met un terme à une période de repos qui trouve sa meilleure expression dans le sommeil. Plus généralement, le sommeil permet d'échapper à la réalité militaire ou à la réalité carcérale, de trouver un apaisement, comme le constate Moutafis contemplant ses camarades tranquillement endormis³.

Mais cette paix du sommeil est à considérer bien plus souvent comme celle d'un abandon par rapport à une réalité traumatisante, notamment la culpabilité. C'est ce qu'on remarque lorsque Morgan, à la fin de la nouvelle « Le meurtre », décide de ne plus se soucier d'idéologie :

¹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1998 [1961], p. 74.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 26 : « Όμως τα τζάμια του Διοικητηρίου γίναν θρύψαλα και οι λαμαρίνες απ' τα τωλ τρίζανε τόσο δυνατά που πολλοί νομίσανε πως γίνεται σεισμός ή κάποιος αιφνιδιασμός, μπορεί και πόλεμος και να τους πιάσανε στον ύπνο.»

³ *Ibid.*, p. 83.

Il se peut, explique-t-il, que tout ça, ce soit la vérité, mais si on pouvait revenir en arrière pour retrouver un *sommeil* paisible. Je promets de ne plus souffler mot sur Marx et sa loi de la plus-value, c'est déjà bien qu'on puisse en le connaissant embobiner les autres. Plus de lutte des classes, juste la lutte des corps au lit. Je détesterai les desserts trop populaires, le *touloumba* et le *samali* et j'irai jusqu'à manger de la tarte sans vomir. Il suffirait pour ça de pouvoir revenir en arrière. Et tout ça, pour retrouver un *sommeil* paisible.¹

Le sommeil est le moyen de retrouver la paix dans un univers troublé et oppressant. Il permet d'y échapper : faire quitter pour un temps les discours culpabilisateurs et aliénants, voilà la fonction qui lui est assignée à la fin de cette nouvelle. Un peu lâchement peut-être parfois, comme on le sent dans « Suicide par le feu ». À l'occasion d'une consultation chez un médecin qui doit lui confirmer l'existence d'une tumeur, le narrateur-personnage révèle les idées obsédantes et morbides qui l'habitent. Il finit, on s'en souvient, par quitter le médecin qui a démenti l'existence chez son patient d'un quelconque cancer. De retour chez lui et après un bon repas, il « dor[t] du sommeil du juste et le lendemain matin, [se] réveill[e] en ayant oublié l'idée qui [l'] obsédait »². Le trait est satirique ici et le sommeil est la manifestation d'une coupure réconfortante, mais lâche par rapport à un réel traumatisant. Cette lâcheté du sommeil est clairement mise en relation avec le désir de ne plus exister, de disparaître et, ce qui n'était qu'une protection, devient refus d'agir et d'assumer ses responsabilités comme on peut le constater dans « Coupable de culpabilité »³. On atteint ici les limites de cette fuite évoquée à l'instant.

Pourtant, loin de n'être que l'absence d'occupation et d'activité qu'il semble être dans les passages qui viennent d'être cités, le sommeil joue un rôle narratif précis : il permet de faire basculer les personnages de l'activité de la veille à l'activité onirique. Freud, dans son

¹ *Ibid.*, p. 216 : « Μπορεί όλ' αυτά να είναι αλήθεια, αλλά ας γύριζε πίσω για έναν ήσυχο ύπνο Υπόσχομαι να μην ξαναβγάλω άχνα για Μαρξ κι ο νόμος της υπεραξίας του, καλά που τον ξέρουμε για να πιάνουμε τους άλλους κορόιδα. Όχι πια πάλη των τάξεων, μόνο πάλη κορμιών στο κρεβάτι. Θ' απεχθάνομαι τα λαϊκά γλυκά, τουλούμπα και σάμαλι και θα τρώω ακόμα και τούρτα χωρίς ξεράσω. Αρκεί να γύριζε πίσω. Κι όλ' αυτά, για έναν ήσυχο ύπνο. »

² *Ibid.*, p. 209 : « Τότε πήγα κι εγώ σπíti μου, έκανα ένα γερό φαγοπότι, έριξα κι έναν ύπνο και το πρωί που ξύπνησα μού 'χε φύγει κι αυτή η ιδέα. »

³ *Ibid.*, p. 403 : « Une fois je me suis caché derrière des barriques pleines de poix. “Je vais rester là pour faire comme si je n'existais pas”, ai-je pensé en retenant ma respiration. Je ne me laisserais pas voir. Et puis le sommeil avait quelque peu commencé à s'emparer de moi lorsque j'ai entendu les voix des autres qui criaient “Au secours !” » (Μια φορά κρύφτηκα πίσω από κάτι βαρέλια με πίσσα. «Εδώ θα μείνω σα να μην υπάρχω», σκέφτηκα και κρατούσα την αναπνοή μου. Δε θα φανερωνόμουν ποτέ, μάλιστα είχε αρχίσει να με πάρει λιγάκι ο ύπνος όταν άκουσα τις φωνές των άλλων «Βοήθεια»).

Introduction à la psychanalyse, a tendance à opposer ce qu'on croit être l'absence d'« excitations »¹ inhérente au sommeil à l'activité pleine et entière du rêve². Le sommeil est un véritable temps de production. Il correspond parfois au moment redouté où surgissent des images effrayantes. Il est synonyme d'enfoncement dans un univers inquiétant. « Sommeil de mort » (ύπνος-θάνατος)³ dans la bouche de Moutafis qui craint d'aller dormir, il est synonyme de vision cauchemardesque. Le corps du personnage est envahi par un monstre qui le ronge et l'envahit. La coupure avec le réel devient ici dysphorique. Il en va de même des compagnons de chambrée de Potis qui, pour beaucoup, « s'agitaient dans leur sommeil et déliraient » (ταράζονταν στον ύπνο και παραμιλούσαν)⁴. D'une manière plus positive, il est le siège d'une intense activité qui n'est pas précisée. Le sommeil est un moment de liberté où se conçoivent d'étranges désirs, comme quand le narrateur d'« Un crâne plein de fleurs » explique :

Il me prit l'envie d'uriner devant eux. Je n'avais pourtant jamais uriné comme ça auparavant, mais ça me vint comme ça, soudainement, comme si l'ouverture d'un robinet l'avait provoqué ou comme dans mon *sommeil*.⁵

En d'autres endroits du texte hakkien, l'énonciateur fait du sommeil le moment et l'espace des sentiments les plus viscéraux⁶.

Dès lors, l'activité nocturne par excellence est bien le rêve qui engendre des images faisant signe et s'organisant d'une étrange façon. Il est du reste explicitement présent dans l'ensemble des nouvelles de Marios Hakkas. Dès les premiers récits, il apparaît comme une façon certes de fuir la réalité traumatisante, mais aussi et surtout de recomposer cette dernière. C'est ce qui ressort clairement dans « Un *philhellène* ignoré » et, plus nettement encore, à la

¹ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 75.

³ M. Hakkas, op. cit., p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 283 : «Μού 'ρθε να κατουρήσω μπροστά τους. Ούτε που κατουριόμουν πρωτύτερα, αλλά μού 'ρθε έτσι ξαφνικά, σα να το προκάλεσε το άνοιγμα βρύσης ή σα να 'ταν μέσα στον ύπνο μου.»

⁶ *Ibid.*, p. 328 : « Depuis la pièce aveugle d'un immeuble, je crie et mon cri disparaît dans la mousse synthétique des canapés. Depuis mon sommeil — puits profond — je crie et mon cri bute contre mes dents serrées, il revient et colore en noir mes entrailles » (από ένα τυφλό δωμάτιο πολυκατοικίας φωνάζω κι η φωνή μου βουλιάζει σ' αφρολέζ καναπέδων. Από τον ύπνο μου — βαθύ πηγάδι — φωνάζω κι η φωνή μου βρίσκει στα σφιγμένα μου δόντια, επιστρέφει και χρωματίζει μαύρα τα σπλάχνα μου).

fin d'« Éveil racial » : « Vendredi, écrit le narrateur, fit tranquillement son lit et se coucha pour rêver de lui-même perché sur un éléphant pour aller libérer une jeune fille à la peau mate » (*ο Παρακευάς έστρωσε ήσυχα το κρεβάτι του κι έπεσε να ονειρευτεί τον εαυτό του πάνω σ' έναν ελέφαντα πηγαίνοντας να ελευθερώσει μια μελαχρινή κοπέλα*)¹. Or, dans les lignes qui précèdent cet épisode, un discours raciste marginalise le personnage de Vendredi et l'amène à trouver, lors d'une séance de cinéma qui projette ce soir-là *Le Livre de la jungle*, un alter ego, Mowgli, cristallisant ses revendications et sa fierté. Le rêve apparaît dès lors comme une forme de réécriture du film avec, pour personnage principal, cette fois, le rêveur. Mieux : au même titre que le cinéma, l'activité onirique est réagencement du réel selon le désir et les affects. C'est ce qu'on peut constater dans la nouvelle « Le cinéma ou l'art du mouvement ». Même s'il n'est pas explicitement fait allusion au rêve dans ce récit, le traitement *filmique* de la nouvelle qui a été relevé plus haut, avec ses glissements, ses passages en caméra subjective n'est pas sans l'évoquer. Ce n'est pas un hasard sans doute si le personnage principal de la nouvelle paraît s'endormir (« il se dépêcha de s'enfoncer dans son couchage », *βιάστηκε να χωθεί στα στρωσίδια του*²) avant que ne lui parviennent les images d'un film mêlées à celles du souvenir de son arrestation. La présence de l'activité filmique et de l'activité onirique se répondent, en toute hypothèse, dans le texte hakkien. Cela ne doit pas être source d'étonnement du reste : « le cinéma est fondamentalement onirique », écrit Antonio Costa³. Le texte hakkien se singularise par la place qu'il accorde au cinéma et aux processus du rêve. Il existe une relation profonde et significative entre les activités filmique et onirique.

3.2.2. *Le rêve et les signes*

Quoi qu'il en soit, il faut examiner dans quelle mesure le rêve joue généralement un rôle essentiel dans les nouvelles de Marios Hakkas.

3.2.2.1. « Un rêve »

Parmi les multiples nouvelles où il est fait explicitement référence à ce motif, il en existe une, courte et curieuse, intitulée « Un rêve » (« *Ένα όνειρο* »). Publié après la mort de l'auteur dans la revue *Anti* puis intégré dans la section « Pages » (« *Σελίδες* ») de l'édition définitive de

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 64.

³ Antonio Costa, « Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve », *Publications de la Sorbonne*, « Sociétés & Représentations », 23, janv. 2007, p. 233 (<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-1-page-231.htm>, consulté le 25 août 2016).

l'écrivain en 1978¹, ce texte n'appartient pas au corpus défini précédemment. Pourtant, il est instructif d'y prêter attention, car ce bref récit de rêve a au moins le mérite d'introduire le lecteur dans l'univers onirique, à la source d'une ouverture du texte, au même titre que la folie.

Voici, pour commencer, le début d'« Un rêve » :

Je me suis réveillé à un moment. Dehors, on entendait un grand bruit provenant de milliers de brodequins qui pataugeaient dans la boue. On distinguait des voix criardes qui donnaient des ordres. Je me suis précipité dehors. Personne ne m'a accordé d'importance bien que je me distingue par mon caleçon et que tous les autres, ils étaient des milliers, avec des capotes vertes, des milliers de visages vert foncé, silencieux et bien rasés, fixant la boue, forment des rangs serrés le long de la caserne, deux fois leur taille, plus basse peut-être, quelque chose d'infini qui pouvait bien être un testicule, un vieux troupeau de vaches. À présent, ils faisaient des pas en oblique dans ma direction, les premiers se sont tout de suite arrêtés au mur, les autres arrivaient par rangs et s'écrasaient sur les autres. D'autres, beaucoup d'autres, tous sont arrivés et sont venus se figer l'un à côté de l'autre, un rang se mêlait à l'autre et devenait une masse vert foncé informe. Un contrefort de plus de cinquante mètres de profondeur sur toute la longueur du mur.²

L'intérêt de ce passage est d'être explicitement un récit de rêve si l'on en croit le titre. Cela permet de saisir de quelle manière l'activité onirique apporte une forme de désordre sémiotique, ouvre le texte et ses possibilités, finit, on le verra, par couper le signifiant du sujet rêvant. De fait, ici, si la trame générale du rêve reste assez bien définissable et concevable dans les premières lignes pour le lecteur (un soldat se réveille au moment où se fait entendre un ensemble de bruits à l'extérieur de la chambrée : une armée est-elle arrivée dans la caserne ?), celui-ci est très vite désorienté par la suite. Les images les plus fantaisistes et incongrues paraissent s'accumuler ; l'espace lui-même est travaillé par des distorsions : les

¹ *Anti*, op. cit., p. 26 et M. Hakkas, op. cit., p. 595-596.

² M. Hakkas, op. cit., p. 595 : «Ξύπνησα κάποια στιγμή. Έξω ακούγονταν μεγάλος θόρυβος από χιλιάδες αρβύλες να τσαλαβουτάνε στις λάσπες. Ξεχώριζαν στριγγιά παραγγέλματα. Πετάχτηκα έξω. Δεν μού 'δόσε κανείς σημασία, μολονότι διέφερα εγώ με τα σώβρακα και όλοι εκείνοι, χιλιάδες, με πράσινες χλαίνες, χιλιάδες βαθυπράσινα αζύριστα πρόσωπα σιωπηλά, κοιτώντας τις λάσπες, σχημάτιζαν στίχους πυκνούς κατά μήκος αυτής της καζάρμας, δυο φορές σαν το μπόι τους, χαμηλότερη ίσως, ένα μακρινάρι που μπορεί να 'ταν και όρχις, αγελαδοτροφείο παλιό. Τώρα έκαναν βήματα πλάγια προς τη μεριά μου, οι πρώτοι κόλλησαν κιόλας επάνω στον τοίχο, έρχονταν και οι άλλοι ζυγοί και κόλλαγαν πάνω στους άλλους. Κι άλλοι, κι άλλοι πολλοί, όλοι ήρθαν και πήξαν ο ένας πλάι στον άλλον, ο ένας ζυγός μέσα στον άλλον μπλέκονταν κι έγιναν μια άμορφη βαθυπράσινη μάζα. Ένα στήριγμα πενήντα και πάνω μέτρα βαθύ σ' όλο το μήκος του τοίχου.»

proportions sont inhabituelles ; certains détails paraissent dominer comme la couleur verte alors que d'autres, comme les traits des visages, disparaissent ; des détails les plus abstrus, comme le testicule présent dans le décor ou encore le troupeau de vaches, ne manquent pas d'étonner le lecteur. Enfin, l'armée en rangs serrés paraît se massifier avant de faire corps avec un mur qui prend, décidément, une importance démesurée. L'objectif n'est évidemment pas de comprendre le sens du rêve, mais est surtout de mettre en évidence une rupture avec le référent qui conduit le signe à fonctionner de façon autonome et selon une logique propre au rêve.

3.2.2.2. *Rêve et sémiotique*

Freud souligne qu'il existe une affinité entre les processus liés au rêve et ceux qui sont inhérents à la langue. Cela permet de faire le rapprochement entre le fonctionnement de la langue naturelle et celui du rêve : « Cette étrange manière d'opérer qui caractérise le travail d'élaboration trouve une heureuse analogie dans le développement de la langue »¹. Entre l'image onirique et le symbole ou le signe, il existe donc une même logique. On trouve dans le discours les mêmes processus de condensation ou de déplacement que ceux décrits par le fondateur de la psychanalyse et qui concernent le rêve manifeste. Lacan explique que la métonymie et la métaphore sont « les formes les plus générales dont la condensation, le déplacement, et les autres mécanismes que Freud met en valeur dans les structures de l'inconscient, ne sont que des applications. Conférer ainsi à l'inconscient la structure de la parole n'est peut-être pas dans nos habitudes mentales, mais répond à ce qu'il y a effectivement de dynamique dans son rapport au désir »². C'est ce constat qui peut permettre de basculer de l'image onirique définie à l'instant — avec sa vigueur si particulière qui ne répond pas au fonctionnement de l'état vigile, mais a sa détermination propre — au signe onirique hakkien. Celui-ci correspond plus globalement à une ouverture du sens, non guidé et non déterminé par un environnement textuel univoque. À la manière de cette « porte verte », évoquée précédemment, le signe onirique hakkien rompt avec la logique qui est celle de la veille. Le sujet rêvant ne paraît même pas maîtriser le sens de son rêve, pas plus que le lecteur d'ailleurs. Or, si les références explicites au rêve sont relativement rares dans l'ensemble des recueils de nouvelles de Marios Hakkas — on peut assez facilement relever toutefois les

¹ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 163.

² Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan : 1957-1958. Livre V : Les formations de l'inconscient*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, « Champ freudien », 1998, p. 85.

principales occurrences des lexèmes *rêve*, *cauchemar*, *rêver*, etc.¹ —, le processus onirique est aisément identifiable. Et il n'est pas certain que les passages étudiés plus haut ne relèvent pas pour certains de l'activité onirique : qu'il s'agisse du « Froissement », de « *Non solam faciem* », par exemple, le lecteur n'est jamais très loin de voir se dérouler un rêve ou un cauchemar.

3.2.2.3. Une approche du signe hakkien par le rêve

On conviendra d'abord de préciser que les nouvelles en question sont des *récits de rêves* plus que des *rêves*. Dans le discours hakkien se manifeste non pas l'activité onirique à proprement parler, mais le récit qui en est fait. La chose a bien sûr son importance tant il est vrai que ce dernier fait coexister, en raison même de la présence des structures de la langue et du matériel verbal, ce qui tient du processus primaire (primitif, archaïque) et ce qui relève du processus secondaire : ce dernier est plus abouti et permet d'obtenir un récit recevable². Si Freud considère la démarche discursive, celle qui procède par les mots, comme relevant du processus secondaire conscient ou préconscient, Lacan permet de comprendre le discours comme habité par l'inconscient³. Il sera donc question, dans les lignes qui suivent, de *rêve* plutôt que de *récit de rêve* : il existe une proximité entre les deux.

Ce qui crée l'étrangeté de l'activité onirique, c'est d'abord la rupture avec le référent. Cette rupture, c'est celle de la logique du rêve. On en a des exemples frappants dans « La communauté » avec ce qu'on pourrait appeler le *rêve originaire* d'un lien perdu avec le monde : l'énonciateur raconte sa chute dans un univers onirique. Les associations de mots

¹ Voici quelques exemples : dans « Le meurtre » (p. 211), on trouve « comme s'il ne s'était pas agi d'un rêve » (σα να μην ήταν όνειρο) ; dans « La loterie » (p. 299), on lit « il écouta comme dans un rêve » (άκουσε σαν σε όνειρο) et dans « La communauté » (p. 324), « toutes les fois que j'ai rêvé » (όσες φορές ονειρεύτηκα) ; dans « Coupable de culpabilité » (p. 381) enfin, on trouve : « le paysage était cauchemardesque » (το τοπίο ήταν εφιαλτικό).

² S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 166 : « Il existe en effet une *élaboration secondaire* des rêves qui se charge de transformer en un tout à peu près cohérent les données les plus immédiates du rêve, mais en rangeant les matériaux dans un ordre souvent absolument incompréhensible et en les complétant là où cela paraît nécessaire. »

³ Christian Metz revient sur les conclusions de Freud : « Freud, écrit-il, estimait que les représentations de mots étaient "domiciliées" dans le système Pcs-Cs (et absentes de l'Ics) » (*Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, « 10/18 », 1977, p. 280). Metz voit là la possibilité d'une incompatibilité entre « la psychanalyse et la sémiologie » (*ibid.*, p. 281). C'est la référence à Lacan qui, selon lui, permet de trouver une solution au problème. Lacan invite « à retrouver la marque de l'inconscient dans tous les discours conscients » (*ibid.*).

sont inattendues, les images sont déformées et appellent de la part du lecteur une interprétation :

Je tombais, toujours je tombais en gardant un lien avec une étoile. Ma trajectoire avait la forme d'une ellipse et, pour finir, je trouverais le sol, fût-ce en ouvrant un trou. Je me suis trompé. « On ne s'en tire pas avec une chute générale et imperceptible », les étoiles clignotaient — signal d'alarme. Je passai au ras des rochers, au point que mon pantalon se déchira.¹

Le mouvement orbital elliptique dans lequel s'inscrit l'énonciateur se déploie dans l'infini de l'espace cosmique ; cela n'empêche pourtant nullement la présence simultanée (sous la forme d'une rupture d'isotopie) d'un paysage terrestre composé de rochers ou même la possibilité de creuser un trou dans ce qui est le cosmos. Les contraires (cosmos/Terre) coexistent donc simultanément. On relève, dans ce passage, une logique propre au rêve. D'un point de vue strictement sémiotique, on se retrouve au cœur du chaos du sens et des signes, des possibles et des probabilités qui font du lecteur un véritable interprète. Le cotexte qui fait référence aux rêves (« À chaque fois que j'ai rêvé », *όσες φορές ονειρεύτηκα*) permet de formuler l'hypothèse selon laquelle on se trouve en présence d'un rêve originaire d'abandon — l'énonciateur évoque le « cordon ombilical » dont « on [l]'a séparé » (*με κόψανε από τον αφαλό μου*)² et imagine de quelle manière il a été abandonné dans le monde —, mais, au-delà, on assiste à une ouverture du sens des mots. Les signes sur la page laissent s'épanouir les virtualités de leur sens.

Le cas est peut-être plus frappant encore dans « Mes derniers moments » où il existe un long passage, étonnant, dans lequel l'énonciateur se représente, contre toute attente, dans sa propre tombe. L'effet de surprise est total dans la mesure où ce scénario échappe à toute vraisemblance. On peut examiner de plus près le passage³. Tout commence dans la chambre où l'énonciateur est alité, en compagnie de sa femme et de celle qu'il a rencontrée plus tôt dans la nouvelle (la Grande). Très rapidement, à la suite d'une dispute entre ces deux dernières, l'énonciateur s'élève dans les airs : il « attein[t] en apesanteur le plafond » (*έφτασα*

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 325 : « Έπεφτα, πάντα έπεφτα σε σχέση με κάποιο αστέρι. Έκανα μια ελλειψοειδή τροχιά και στο τέλος θα 'βρισκα το χώμα, ίσως ανοίγοντας και κάποιο λάκκο. Απατήθηκα. “Δεν ξεμπερδεύεις με μια γενική και αόριστη πτώση”, αναβοσβήναν τ' αστέρια — σχήμα κινδύνου. Πέρασα τα βράχια ξυστά τόσο που σκίστηκε το παντελόني μου.»

² *Ibid.*, p. 324.

³ *Ibid.*, p. 364-371.

ανάλαφρος στην οροφή)¹, passe par le premier étage de la maison, s'« enfonc[e] dans des profondeurs laiteuses » (βυθίζόμουνα σ' ένα βαθύ γαλακτώδες) alors que sa femme et la Grande le regardent s'envoler et s'éloigner de la chambre et de ses proches. Le froid et la solitude s'emparent de l'énonciateur (« με τύλιγε μια μοναξιά, κρύωνα λίγο»), mais très vite la fièvre augmente, le thermomètre passe « du violet au rouge, du bleu clair au bleu foncé » (από το βιολετί στο κόκκινο κι από το ανοιχτό μπλε στο βαθύ) : l'énonciateur « pren[d] feu de l'intérieur, l'oxygène et le soleil brûl[ent s]es entrailles » (μέσα μου φλεγόμουνα, το οξυγόνο μαζί με τον ήλιο έκαιγε τα σωθικά μου) : le texte fait place dès lors à la vision chaotique d'un corps qui se disloque, mais l'énonciateur se tient encore « au bord » (στο χείλος). Il finit pourtant par « sent[ir] des forces le pousser à l'intérieur, directement dans l'endroit à l'extérieur duquel il rang[e] obstinément ses jambes » (ένιωθα δυνάμεις να με σπρώχνουνε μέσα, ίσα ίσα που με το ζόρι κρατούσα τα πόδια μου έξω). C'est à travers ces ténèbres que Lilian Board, la jeune athlète décédée précocement du cancer, rejoint l'énonciateur en courant comme une biche, apportant avec elle la lumière. Dès lors, ce dernier « commenc[e] à devenir pesant, à avoir tendance à descendre » (άρχισα να βαραίνω, μια τάση για κάτω) alors même que les ténèbres paraissent se dissiper (« το σκοτάδι ξέφταγε»). La fièvre diminue, mais la figure de la jeune athlète s'éloigne jusqu'à ne plus devenir qu'un « point » (κουκιδίτσα) et se figer pour devenir un astre. Le texte se poursuit :

Je continuais à descendre et tout, autour de moi, était d'une couleur blanchâtre, des nuages, peut-être des draps, pensai-je. Au loin, c'est comme si je voyais des maisons effarées, elles s'adossaient les unes aux autres et se tenaient chaud. Ensuite, j'ai distingué des arbres, des acacias dénudés, et je me suis dit « au cœur de l'automne » comme je me dirigeais là j'ai bien vu le mur en pierre et, en dépit de mes efforts pour me retrouver à l'extérieur, je suis finalement tombé dedans, j'ai marché tout droit et j'ai atterri dans un trou autour duquel il y avait du monde, certains jetaient des fleurs, me recouvraient le visage, quelqu'un m'a jeté une poignée de terre.²

¹ Ibid., p. 365.

² Ibid., p. 369-370 : « Συνέχιζα να κατεβαίνω κι όλα ήταν ασπριδερά γύρω μου, σύννεφα, μπορεί και σεντόνια, σκέφτηκα. Μακριά σα να είδα τρομαγμένα σπίτια, ακουμπούσαν το ένα πλάι στο άλλο και ξεσταινόταν. Έπειτα διάκρινα δέντρα, γυμνές ακακίες, κι είπα στον εαυτό μου “βαθιά φθινόπωρο” καθώς κατευθυνόμουν εκεί είδα καλά την πέτρινη μάντρα και παρά την προσπάθειά μου να βρεθώ έξω απ' αυτή τελικά έπεσα μέσα, πήγα κατευθείαν και προσγειώθηκα σε μια λακκούβα που γύρω της έστεκε κόσμος, μερικοί ρίχναν λουλούδια, μού σκεπάζαν το πρόσωπο, κάποιος πέταξε μια φούχτα χώμα.»

C'est la paraphrase d'un long passage s'étendant sur plusieurs pages qui vient d'être donnée avant la traduction de la *scène* de la tombe. On pourra ainsi se faire une idée de ce qui apparaît comme un rêve ou comme un cauchemar. En effet, l'espace est ici encore, comme dans l'exemple de la petite nouvelle intitulée « Un rêve », distendu et déformé. On n'abordera pas ici les phénomènes de distorsions propres au processus primaires du rêve. On s'intéressera plutôt à l'impact que ce dernier a d'un point de vue sémiotique. Le lecteur un peu averti pourra mobiliser, sinon un scénario commun (la situation est si invraisemblable !), du moins un scénario intertextuel. Ce passage n'est en effet pas sans rappeler certains récits de rêves de la littérature. C'est le cas par exemple du *Rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski (1821-1881) qui présente le même caractère incongru, notamment la scène du réveil dans un cercueil qui n'est pas sans rappeler l'épisode de la tombe dans le passage qui vient d'être cité :

Me voici couché sur quelque chose de dur, tendu de tout mon long, raide, je ne vois rien et je ne peux plus faire le moindre mouvement. Autour de moi, on marche, on crie (...) me voici déjà porté dans un cercueil fermé. Et je sens le tangage du cercueil, et je réfléchis à cela, et, tout à coup, pour la première fois, je suis stupéfié par l'idée que, c'est-à-dire, je suis mort, mort complètement (...) et voilà que tout à coup mon cercueil s'ouvrit.¹

Sans prétendre qu'il y ait un rapport direct entre *Le Rêve d'un homme ridicule* et le passage de Marios Hakkas auquel on se réfère ici, on relèvera qu'il existe une littérature fantastique du rêve (Carroll, Poe, Kafka)² qui peut constituer un scénario intertextuel relevant de la culture du lecteur et permettant à celui-ci de commencer à opérer le décodage du passage. Il n'en reste pas moins que le cheminement dans un espace étranger aux lois régissant l'univers familier et l'environnement du lecteur amène ce dernier à des prévisions incertaines lorsqu'il s'agit pour lui de dégager la trame générale. Sans doute même la première lecture amène-t-elle le lecteur à conclure à une forme de non-sens. En effet l'envol du malade hors de son lit est bien sûr un défi au sens commun et au *scénario commun*, mais ce sont plus précisément les choix du lecteur à certains moments du récit qui sont les plus soumis au jeu des probabilités et des hypothèses. Et ceci est très clair dans le passage cité textuellement. En

¹ F. Dostoïevski, *Le Rêve d'un homme ridicule*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, « Babel », 1993, p. 30-31.

² La littérature grecque des années soixante n'est pas sans connaître, on peut le souligner, ce type de nouvelles. En 1960, Giorgos Cheimonas fait paraître son premier recueil intitulé *Pisistrate*. Les nouvelles successives s'y présentent sur un mode onirique. La nouvelle intitulée « L'excessive nouvelle » (« Το υπερβολικό διήγημα ») s'ouvre ainsi sur l'évocation et l'analyse d'un cauchemar : « Je fais un cauchemar et c'est Pisistrate qui en est responsable » [Έχω έναν εφιάλη και φταίει ο Πεισίστρατος] (*Pisistrate*, Athènes, Kedros, 2006 [1960], p. 11).

effet, le texte a pu préparer le lecteur à voir, par exemple, dans la couleur blanche tout à la fois celle des nuages et celle des draps. Quelle valeur donner à cet élément prédominant du contenu manifeste ? Seule la formulation d'hypothèses peut permettre de répondre à cette question et de dépasser la pluralité anarchique des connotations de cette couleur (innocence, pureté, hôpital, etc.). Par ailleurs, parallèlement à ce fil conducteur de la couleur, on trouve bien celui de l'espace avec un mouvement ascendant puis descendant, comme on le constatera à la lecture du tableau suivant exposant, au fil du passage, (1) les positions dans l'espace et (2) les changements de couleur ou de lumière :

(1) bas	haut	haut	bas
(2) blanc (draps)	blanc (nuages)	ténèbres	blanc (draps ? nuages ?)

Tâchant de surmonter l'étrangeté du propos, le lecteur perçoit sans doute que le texte fonctionne sur l'opposition des catégories /haut/ vs /bas/, /blanc/ vs /noir/. Ces catégories sont *figurativisées* à travers les 'nuages' et les 'draps' : de la même manière que l'analyste interprète le contenu latent en s'appuyant sur le contenu manifeste, de la même manière, le lecteur attentif devra retisser les réseaux qui parcourent de façon anarchique et cachée le passage, en s'appuyant sur un signifiant opaque. Le processus d'élaboration du rêve travaille donc la surface discursive, la déforme pour en faire le récit d'un rêve où le signifiant prend une importance considérable.

3.3. *Le jeu de mots*

Il existe un lien entre deux phénomènes significatifs et très présents dans le texte hakkien : le récit de rêve et le jeu de mots. En fait, la proximité entre le « mot d'esprit » et le rêve, comme l'a montré Freud¹, permet de saisir ce qui constitue peut-être l'une des grandes caractéristiques du texte hakkien : le jeu de mots s'enracine dans le rêve avant de consteller de sa présence une grande partie du discours.

3.3.1. *Jeux de mots et rêves*

On peut donc commencer par examiner la proximité entre le rêve et le jeu de mots. Dans les deux cas, le même type de réorganisation du matériau sémiotique s'opère en fonction des principes de la condensation, du déplacement qui vont dans le sens d'une économie. Le

¹ S. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2011, p. 78. U. Eco évoque quant à lui un processus de condensation « qui n'est pas typique du seul rêve mais aussi du "mot d'esprit" » (*Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1993 [1988], p. 154).

signifiant prend dès lors une importance considérable et l'objectif est bien sûr, même pour certains personnages, d'en dégager le sens. Voici le récit d'un rêve dans « Un crâne plein de fleurs » :

« La question est de savoir si tu entends autre chose que ce qu'on te dit, et si cela a un sens plus profond », remarqua Thanasis. « Moi, bien souvent, ça m'arrive. Je vais vous parler de ce gros type que je rencontre souvent dans la rue et que, à chaque fois, alors qu'il ôte très poliment son chapeau, j'entends dire : “Bonjour Monsieur Couillard”. “Qu'est-ce que vous dites ?”, lui demandé-je hors de moi. “Oh, je vous prie de m'excuser. N'êtes-vous pas Monsieur Kouyas ? Je suis vraiment désolé”, et il s'en va en faisant des courbettes après avoir remis son chapeau (...)

L'autre jour, je l'ai vu de loin et j'ai décidé de l'éviter en passant sur le trottoir opposé. Il est lui aussi passé en face. Il y avait peut-être entre nous dix douze mètres lorsque j'ai fait demi-tour et suis retourné en arrière en accélérant le pas et en entendant toujours sa respiration dans mon dos, j'ai marché encore plus vite, j'ai presque couru, j'ai fait plus d'un kilomètre et là je me suis arrêté, sûr qu'il était parti lorsque je l'ai vu à nouveau devant moi. — « Son jumeau », dit Phaidon — Non, pas du tout, il tenait lui-même son chapeau à la main, un petit vieux bien comme il faut qui va s'affairer avec précipitation quelque part ; en passant près de moi, il me dit en sifflant entre ses dents : “Pourquoi est-ce que vous m'évitez puisque vous savez que cela ne sert à rien ? ”.¹

On retrouve ici encore les mêmes caractéristiques du rêve que celles relevées plus haut : en particulier la condensation (un personnage étrange et composite faisant des courbettes) et le déplacement (avec une importance considérable donnée à quelques éléments apparemment insignifiants : le petit chapeau tenu à la main). Le rêve mettant en avant un certain nombre d'images (dans la perspective de la présente étude, ce sont des énoncés) mystérieuses appelle chez les personnages un travail d'interprétation : d'où le questionnement sur le « sens plus

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 286-287 : « “Το ζήτημα είναι αν ακούς άλλα από κείνα που σου λένε, κι αν έχουν ένα βαθύτερο νόημα”, παρατήρησε ο Θανάσης. “Κι εμένα πολλές φορές μού συμβαίνει ν' ακούσω. Θέλω να πω για κείνον το χοντρό που ταχτικά συναντάω στο δρόμο, και που κάθε φορά, κρατώντας ευγενέστατα το καπέλο στο χέρι, τον ακούω να λέει: “Χαίρετε κύριε Αρχίδι”. “Πώς είπατε;” Τον ρωτάω φουρκισμένος. “Ω, με συγχωρείτε. Δεν είσαστε ο κύριος Αργύρης; Λυπάμαι πολύ”, και φεύγει με υποκλίσεις, αφού φορέσει το καπέλο του πρώτα (...) Τις προάλλες τον είδα από μακριά και είπα να τον αποφύγω περνώντας στο αντικρινό πεζοδρόμιο. Πέρασε κι αυτός στο απέναντι. Θα μάς χώριζαν ίσαμε δέκα δώδεκα μέτρα, όταν έκανα μεταβολή και γύρισα πίσω ανοίγοντας βήμα κι ακούγοντας πάντα την αναπνοή του στην πλάτη μου, άνοιξα περισσότερο, σε λίγο έτρεχα, πήγα πάνω από ένα χιλιόμετρο και κει σταμάτησα σίγουρος πια πως είχα γλιτώσει, όταν τον είδα πάλι μπροστά μου. — “Ο δίδυμος αδερφός του”, είπε ο Φαίδων — Όχι, όχι, ο ίδιος κρατώντας το καπέλο του στο χέρι, γηραλέος και κόσμος που πάει βιαστικός σε κάποια δουλειά του, μού σφουρίζει μέσ' απ' τα δόντια του καθώς περνάει από δίπλα μου: “Γιατί μ' αποφεύγετε, αφού ξέρετε πως είναι μάταιο;”.»

profond » (*βαθύτερο νόημα*) qu'il convient ou non, selon Thanasis, de donner à ce qu'on a l'impression de comprendre au départ. Mais il y a mieux : ce passage relève d'une logique, la logique du rêve, qui fait bon ménage avec le jeu de mots comme on le constate avec la présence humoristique des formes paronymiques *Αρχίδι* – *Αργύρης* traduites ici par « Couillard – Kouyas ». Le jeu de mots est, de fait, le troisième de ce qui a été nommé, plus haut, les « lieux privilégiés » du chaos.

Il peut à d'autres occasions se mêler de manière plus étroite encore à l'activité onirique. C'est ainsi que, dans la nouvelle intitulée « Le meurtre », le lecteur est plongé au cœur d'un univers de cauchemar. Il suit, on le sait, le monologue d'un meurtrier, Morgan, qui va de maison en maison confesser un meurtre. Lors de la première des deux visites évoquées dans la nouvelle, le personnage-énonciateur parle aux femmes qu'il rencontre « du meurtre, comme s'il ne s'était pas agi d'un rêve (*όνειρο*) »¹. Il évoque alors la maîtresse de maison qui bavarde en faisant « *pa-pa-pa* » et balance son derrière comme un « canard » (*papia* en grec). Lorsqu'elle lui suggère de se rendre à la police, il répond par la formule expressive du refus : « *apapa...pa-pa-pa-pao* » (mot à mot : « Oh ça non ! je n'irai pas »). Voici la traduction du passage. On notera que le choix de l'animal dans la traduction proposée s'est fixé sur l'oie qui offre, ici, plus de possibilités en français :

Celle qui m'apporta [la boisson] ce fut la maîtresse de maison, serrée dans son corset, balançant sa croupe comme une oie. Je lui parlai du crime comme s'il ne s'était pas agi d'un rêve et elle, elle n'arrêtait pas de faire « koua koua koua » en tapant sur ses cuisses (...) « Rends-toi donc à la police ». (...) « Quoi ? quoi ? que je lui fais en éraillant ma voix, comme une oie, « moi ? moi ? moi ? », en voulant dire dans sa langue : non, je n'y retournerai pas.²

Malgré les dénégations du personnage (et peut-être en raison d'elles), c'est bien dans un rêve ou un cauchemar qu'on est plongé ici. Le travail du rêve opère un déplacement qui fait ressortir le désir de cet homme face à cette femme qui se déplace en ondulant. La condensation, quant à elle, s'effectue avec, comme manifestation indirecte du désir, une image animale particulièrement parlante. Or cette création d'une image onirique

¹ *Ibid.*, p. 211.

² *Ibid.* : « Μου το 'φερε η οικοδέσποινα δεμένη στον κορσέ της, τινάζοντας τον κόλο της σαν πάπια. Της μίλησα για το φόνο σα να μην ήτανε όνειρο κι εκείνη όλο έκανε «πα-πα-πά», χτυπώντας τα χέρια στα μπούτια της. (...) «Να πας στην αστυνομία» (...) «Α-πα-πά», της κάνω βραχνιάζοντας τη φωνή μου ανάλογα πάπιος, «πα-πα-πα-πά-ω», εννοώντας στη γλώσσα της: Δεν ξαναπάω.»

s'accompagne de jeux de mots ressortissant à un cratylisme, celui-ci postulant que les phonèmes du langage articulé ont pour origine de simples onomatopées. Rêve et jeu de mots vont de pair ici et cette rencontre contribue, pour une large part, à donner au jeu de mots une véritable dimension onirique.

Au même titre que le rêve, le jeu de mots fonctionne par déformations, selon la même logique que la logique onirique. Procédant par condensation et par déplacement, il donne une importance considérable au signifiant et, à l'instar du rêve, crée un *substitut* dans un « processus (...) complètement mis hors de portée de l'énonciateur au moment où il s'engage à prononcer le *Witz* : seul subsiste son résultat »¹. Autrement dit, le jeu de mots privilégie le signifiant, comme le rêve, et laisse le processus sémiotique se dérouler sans le contrôle de celui qui produit l'énoncé.

3.3.2. *Le jeu de mots : concision et potentiel sémantique*

Le jeu de mots, écrit Sophie Genet, est en effet « créateur de sens inattendus »². Jouer sur les mots, pour Jacqueline Henry, c'est quitter le seul sens informatif et univoque pour accéder à un sens autre, plus profond, mais voilé, en créant un écart « par rapport à une certaine norme »³. Le langage joue (dans tous les sens du terme) avec ses propres codes pour communiquer autre chose qu'un simple sens dénotatif. Dès lors, le jeu de mots, en un sens, engendre une certaine entropie puisqu'il repose sur des potentialités de sens. Il contribue ainsi au chaos et à l'ouverture du sens soulignés plus haut.

Il apparaît comme un substitut qui concentre, dans un raccourci frappant (à travers un calembour sémique ou un calembour phonique⁴, bien souvent), un potentiel de sens dans un

¹ Sophie Genet, « Les relations structurales du *Witz* à l'*Une-bévue* », dans Brigitte Buffard-Moret (dir.), *Bons mots, Jeux de mots, Jeux sur les mots : de la création à la réception*, Arras, Artois Presses Université, « Études linguistiques », 2015, p. 187.

² *Ibid.*, p. 185.

³ Jacqueline Henry, *La Traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 288-289 : « Les calembours sémiques (ou par le sens) exploitent les multiples significations des mots. Ils peuvent jouer sur l'opposition concret/abstrait (Ex. : « Le roi n'est pas un sujet »), sur l'opposition propre/figuré, sur des noms propres et leur motivation, ou encore sur des termes synonymes ou antonymes.

Les calembours phoniques (ou sur le son) exploitent les particularités phoniques des mots. Ils peuvent jouer sur une homonymie (même graphie et même prononciation), sur une homophonie (même prononciation) ou sur une paronymie (ressemblance phonique). »

univers sémiotique se définissant par son caractère labyrinthique. Lorsque, dans un dialogue avec une jeune femme rencontrée dans un moment de détresse¹, il est question de la place de l'amour physique et de la création littéraire pour un écrivain condamné par la maladie, l'interlocutrice, jouant sur le double futur, très archaïsant, du verbe *dire* : *ερώ* (*ero*) et *λέξω* (*lexo*) et sur le mot *έρως* (*eros*) qui signifie « amour physique », a cette formule : « *Πρώτα οι λέξεις και μετά ο έρως* »² qu'on pourrait rendre en français de la manière suivante : « D'abord la rhétorique et après l'érotique ». Ici, le calembour phonique contribue à tisser, à travers le texte, des réseaux de sens dans un univers opaque et difficilement lisible, comme si le rapprochement de deux mots par les sonorités rendait manifeste un sens inconnu jusque-là. L'humour réside dans l'audacieux raccourci entre l'évocation du rapport sexuel et celle de la littérature. Le poète, dont Marios Hakkas revendiquait le titre, crée un espace sonore et sémantique ; il établit des rapports par le jeu sur les mots. Dans le désordre du monde, le calembour sémique devient quant à lui signifiant puisqu'il est aussi bien l'expression d'une incertitude du sens que la marque, l'indice d'une ouverture du sens dénotatif vers un sens plus profond.

Un autre exemple enfin va montrer combien le calembour porte en en lui le sens trouble de ce qu'il est peut-être difficile de conceptualiser. On le sait : lorsque Marios Hakkas écrit « Mes derniers moments », il se sait condamné par la maladie et clôt la nouvelle sur le mot « Justice » (*Δικαιοσύνη*). Alors que l'énonciateur doit se justifier lors d'une réunion du Parti, il s'écrie : « C'est moi que ça regarde, cette mienne condition, cette condamnation. » (*Είμαι δική μου, καταδική μου υπόθεση αυτή η καταδίκη*). La traduction française proposée ne rend que très partiellement le jeu de mots grec avec la reprise des mêmes sonorités dans ce qui semble être un rapport paronymique un peu maladroit entre *condamnation* et *condition*. En grec, il existe un phénomène qui est de l'ordre du calembour phonique. L'auteur joue en effet ici sur le mot qui veut dire « condamnation » (*καταδίκη*) et sur le double adjectif possessif de la première personne du singulier (*δική μου* et *καταδική μου*). L'effet produit est saisissant. L'énonciateur paraît vouloir assumer seul la décision injuste qui le condamne ; il l'intègre comme si elle faisait partie de son propre destin et lui donne une dimension quasi ontologique.

¹ M. Hakkas, *op.cit.*, p. 364.

² *Ibid.*, p. 371.

Raccourci saisissant d'une pensée ramassée et opaque, le jeu de mots relève donc du chaos évoqué plus haut : un chaos sémiotique qui trouve une expression ludique dans cet assemblage de mots.

3.3.3. *Le jeu de mots contre l'esprit de sérieux*

Marios Hakkas, grand lecteur de Giannis Skarimbas, aura sans doute été sensible aux « plaisanteries osées et iconoclastes » et à « l'utilisation permanente du discours poétique »¹ chez cet écrivain. Dans sa contestation de l'ordre et des conventions, ce dernier privilégie la refondation du langage en « remu[ant] le sédiment des mots et en repla[çant] les éléments particuliers des phrases selon ses propres façons de voir »². L'un des moyens particuliers de cette contestation du langage est le jeu de mots. Ce dernier non seulement apporte le désordre dans la chaîne sémantique, mais est encore un puissant moyen de contestation par le rire ou le sourire. Un exemple chez Marios Hakkas permettra de voir avec quel humour grinçant l'auteur joue de cette fonction poétique du jeu de mots. Dans la nouvelle « D'après Mike », la remise en question des certitudes, des certitudes idéologiques en particulier, passe par des calembours phoniques. Ainsi, dans le syntagme « *Τι τον θέλεις τον Γκαρωντύ για γκαραντί;* », « *Γκαρωντύ* » (*Garonty*) et « *γκαραντί* » (*garanti*) sont des paronymes en grec. On peut aisément les restituer en français dans la formule suivante : « Pourquoi tu veux prendre Garaudy comme garantie ? ». Le jeu de mots prend une dimension nettement satirique. En rapprochant du lexème « garantie » le nom de celui qui fut un sulfureux intellectuel communiste, l'énonciateur fait de ce dernier une espèce de gourou ou de maître à penser sectaire. De la même manière, associer dans une même phrase les lexèmes *socialisme* et *sexualisme* (« je dis que seul le sexualisme nous sauvera, que le socialisme n'arrivera pas », *λέγοντας πως μόνο ο σεξουαλισμός θα μας σώσει, ο σοσιαλισμός δε θα έρθει*³) relève d'une provocation pleine d'humour.

La contestation peut se faire moins politique et s'exercer contre les conventions sociales. Dans la nouvelle intitulée « La communauté », alors que l'énonciateur, dans le second volet de la nouvelle, commence en tentant de comprendre ce qui l'amène à avoir de

¹ Ilias Papadimitrakopoulos, « Giannis Skarimbas », *La prose de l'entre-deux guerres...*, op. cit., t. 8, p. 16 (en grec).

² *Ibid.*, p. 13.

³ M. Hakkas, op. cit., p. 220.

l'affection pour le saint du prieuré où il se rend, il entreprend de raconter les origines de ce saint local. Tout ce récit repose sur un jeu de mots. En effet, le lexème *κουτάλα* (*koutala*) sert à former l'épiclese (*koutalas*) du saint local (*Αι-Γιώργης ο Κουταλάς*) et signifie « louche » (qu'on peut transposer en français, pour garder le jeu de mots, en utilisant le lexème *pelote*). Voici la traduction du passage :

Un saint misérable, sans signe distinctif, sauf une pelote à la main, si bien sûr « le Peloteur » a un lien avec les pelotes qu'il a pu fabriquer — version de la bonne sœur — pour gagner sa croûte. Parce qu'il peut venir d'ailleurs, avoir une signification métaphorique. Je me souviens de la mère Bebi qui, lorsque son fils disait en faisant un doigt d'honneur : « Tiens, salope », corrigeait toujours : « C'est pelote, oui, c'est pelote que mon fils a voulu dire », embrouillant le public incrédule, le sien de fils, celui-là même qui lui était resté et disait désormais avec un doigt d'honneur : « Tiens, pelote ».

C'est ça : il devait mener une vie de débauche. Dans le sens de « peloteur » ? je ne crois pas. Cela présuppose des bus et des trolleys qui n'existaient pas à l'époque.¹

Le jeu sur la paronymie (*koutala/poutana*) et surtout celui sur l'étymologie (*koutala/koutaliaris*) entraînent ici une contestation, au cœur de la petite anecdote rapportée par l'énonciateur. En dehors du dérèglement sémantique et de la confusion apportée par le signe, ce sont les conventions sociales qui sont en question.

Entre satire et gaudrioles, le jeu de mots correspond donc à une contestation de l'ordre : de l'ordre des mots et de l'ordre des choses². Il sera question dans la suite de cet étude du sens du rire. Facteur et manifestation tout à la fois de désordre, le jeu de mots acquiert une fonction poétique, mais est aussi, très directement, une voie d'accès au chaos.

¹ *Ibid.*, p. 329 : « Φτωχός άγιος, χωρίς δική του παράσταση, έστω μ' ένα κουτάλι στο χέρι, αν βέβαια το “κουταλάς” έχει σχέση με τα κουτάλια που μπορεί να έσιαχνε — εκδοχή της καλόγριας — για να βγάξει το ψωμί του. Γιατί μπορεί να προκύπτει από αλλού, να 'χει μια μεταφορική σημασία. Θυμάμαι την κυρα-Μπεμπή, που όταν ο γιος της σήκωνε το φάσκελό του “να, πουτάνα”, εκείνη πάντα διόρθωνε: “Καλέ, κουτάλα είπε το παιδί, κουτάλα”, μπερδεύοντας δύσπιστους ακροατές, τον εαυτό της, το παιδί το ίδιο που τού 'μείνε πια φασκελώνοντας: “Να, κουτάλα”.

Αυτό είναι: θα 'κανε πόρνικη ζωή. Για “κουταλιάρης”, δε νομίζω. Προϋποθέτει λεωφορεία και τρόλεϋ που δεν υπήρχαν στην εποχή του.»

² Au sujet de cette contestation des valeurs et de l'ordre établi, on peut consulter V. Varikas, art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p. 9-10. On dispose aussi d'un article de S. Bekatoros, art. cité, *MHECDSO*, op. cit., p. 69-76.

3.3.4. *Le jeu de mots comme approche du chaos*

Il peut déterminer l'organisation générale de la nouvelle dès lors que les personnages sont victimes d'un malentendu tournant autour des mots. Il introduit dans ces conditions le chaos dans la nouvelle. C'est le cas par exemple du substantif *τίτλος* (*titlos*) à l'origine d'un calembour sémique utilisé dans la nouvelle intitulée « Dans la salle du vaste monde ». Le terme grec signifie « titre ». Comme en français, il a les deux sens de « mot, expression servant à désigner un écrit », d'une part ; de « document juridique prouvant ou établissant un droit », d'autre part. Or la nouvelle où figure ce mot raconte la mésaventure d'un écrivain ayant l'ambition de faire fructifier le titre qu'il a inventé pour un ouvrage à venir. En voici le début :

C'est dès le début qu'il avait mis en dépôt le titre (*τίτλος*) puisqu'il pensait au début que le début, ce n'est pas seulement un départ, mais plutôt la moitié du tout.

Bien sûr, le début ne peut être seulement le titre (*τίτλος*). Peut-être bien que c'est le début du début, la moitié du début, le quart du tout, en laissant les trois quarts restants pour un temps opportun, lorsqu'il se trouverait en forme, avec pas mal d'inspiration pour terminer ce qu'il avait commencé.¹

Le mot *titre* peut dès lors servir de fil conducteur à l'ensemble de la nouvelle qui se présente, à partir de là, comme une satire de la création littéraire se laissant gagner par le goût de la rentabilité, sinon du profit. Jusqu'au dénouement tragicomique de la nouvelle, le personnage semble lui-même être victime de l'illusion inhérente au langage, illusion qui repose sur la polysémie des mots. Le calembour sémique révèle ici la structure illisible du monde : il est porteur d'une vérité restée cachée jusque-là et devient, ce faisant, un élément déterminant dans l'organisation narrative de la nouvelle.

On peut évoquer aussi un cas particulier et significatif de jeu de mots structurant certaines nouvelles. Il s'agit du calembour sémique fondé sur un prénom. En effet, celui-ci est alors source d'erreurs et de confusion, car le même prénom s'applique à plusieurs personnes différentes, voire opposées. On le sait, le nom propre a ceci de particulier qu'il désigne un

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 106 : « Αρχικά είχε καταθέσει τον τίτλο επειδή πίστευε στην αρχή πως η αρχή δεν μπορεί να 'ναι μόνο ξεκίνημα, παρά το μισό του παντός. Βέβαια η αρχή δεν μπορεί να 'ναι μόνο ο τίτλος. Ίσως να 'ναι η αρχή της αρχής, το μισό της αρχής, του συνόλου ένα τέταρτο, αφήνοντας τα υπόλοιπα τρία τέταρτα για έναν εύθετο χρόνο, όταν θα βρισκόταν σε φόρμα, σε δυνατή έμπνευση, να τελειώσει αυτό που ξεκίνησε. »

individu donné¹. Dans « D'après Mike », on trouve le surnom *Takis*. Diminutif d'au moins trois prénoms grecs (Panagiotis, Dimitrios et Christos), *Takis* est simultanément, dans cette nouvelle, le prénom de deux personnages différents. L'un appartient au camp des vainqueurs, a la quarantaine ventripotente et, avachi sur son lit, rêve de femmes ; l'autre est du camp des vaincus, est mort pour rien dans la fleur de sa jeunesse, durant l'Occupation. La similitude des diminutifs souligne de manière frappante le contraste entre les deux personnages relevant l'un d'un passé glorieux et héroïque, mais désormais effacé ; l'autre de l'affaissement moral et idéologique qui suit la guerre civile grecque. Mieux, par ce diminutif qu'ils ont en commun, les deux personnages et les valeurs qu'ils reflètent deviennent interchangeables et relèvent ainsi du chaos¹. Le nom propre, tout comme le faisait le nom commun, peut se présenter comme un élément structurant de la nouvelle hakkienne. Il est trompeur, car, en se comportant comme un véritable hyperonyme, il recouvre des personnalités contradictoires.

La folie, le rêve et le jeu de mots constituent des espaces privilégiés, des lieux du chaos. Et, de fait, ils ont en commun de mettre en avant le signifiant, en le déformant, en lui donnant une importance qui est inversement proportionnelle à la clarté du signifié. Ce dernier reste à déterminer derrière l'opacité du signifiant. Les sens possibles se multiplient : cela contribue à l'ouverture du texte, à ce flottement et cette incertitude qui font entrer de plain-pied dans le labyrinthe d'une structure en devenir, travaillée par l'entropie.

4. Les mots en liberté contre leur créateur

Umberto Eco permettait d'associer entropie, manque de lisibilité, ouverture du signe, perturbation de la communication et idée du chaos. Deleuze a été l'occasion d'aller plus loin : non seulement l'espace sémiotique hakkien est pur devenir, sans identité (il est sans cesse redéfini d'une nouvelle, plus particulièrement sans doute d'une nouvelle-discours, à l'autre), mais encore il est travaillé par les affects et le désir : le signe vivant est celui qui jaillit de façon aléatoire, en dehors de tout déterminisme si ce n'est celui du rêve, de la folie ou du jeu de mots. Le signifiant finit par prendre toute la place et par fonctionner sans instance régulatrice. C'est en tout cas ce qu'on peut comprendre à la lecture d'une remarque faite à H. par ses juges, dans « Coupable de culpabilité » :

Pourquoi dites-vous que l'étoile du berger héberge une gerbe, au point de supprimer du même coup le sens ? Pourquoi jouez-vous continuellement avec les mots comme s'ils étaient privés

¹ Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 2007, p. 325.

de sens ? Vous les tournez en dérision, vous les rendez ambigus, vous dites « une traînée » sans qu'on puisse savoir s'il s'agit de la trace ou de l'autre. Faites bien attention, vous faites mauvaise route ; ça ne va pas du tout, vous dérapez une fois de plus sur les mots. Arrêtez de vous moquer du monde. Les mots eux-mêmes finiront par se retourner contre vous.¹

Libérés de l'instance énonciative, les mots finissent par se retourner contre leur créateur : leur sens n'est plus régulé. En les réduisant à leur coquille sonore, en niant leur potentiel sémantique, l'écrivain voit les mots lui échapper sans que ceux-ci perdent pour autant de leur dynamisme. Le problème est en quelque sorte clairement défini par les juges de H. : c'est celui de la place du créateur et de sa responsabilité par rapport à la matière verbale qu'il travaille. Plongé dans le chaos, l'énonciateur ne paraît plus avoir la main sur son énoncé. Celui-ci fonctionne selon une logique qui lui échappe : celle de la folie, du rêve ou du jeu de mots et celui qui s'exprime est dépassé par sa propre création.

Alors qu'il existe une forme de libération des mots et de leur sens dans une acceptation du chaos sémiotique dérégulant, en quelque sorte, le texte hakkien, on se trouve face à une question déterminante pour la présente étude : c'est celle non pas seulement de l'énonciateur (espèce d'entité purement désincarnée), mais aussi et surtout celle du sujet. Dans un espace sémiotique qui prend les caractéristiques du chaos, alors même que la folie ou le rêve occupent une place importante du texte hakkien, quelle est la place de ce sujet contre lequel, selon les juges de H., les mots finissent par se retourner ?

B. L'identité du sujet hakkien

Il existe donc une question du narrateur dans les nouvelles-récits : la présence de celui-ci finit par se faire plus ténue et moins assurée alors même que les personnages semblent gagner en autonomie. Tout porte à croire que cette crise du narrateur trouve un aboutissement dans la mise en place d'un énonciateur de discours au sein de ce qu'il a été convenu d'appeler, de façon opératoire, les *nouvelles-discours*. Est venu le moment d'examiner de plus près ce qu'il en est de celui qui prend la parole dans le corpus des nouvelles-discours défini initialement.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 394 : « Γιατί λέτε τον Έσπερο ανέσπερο έτσι που να καταργείτε το νόημα του αμέσως; Γιατί παίζετε διαρκώς με τις λέξεις σα να είναι στερημένες νοήματος; Τις χλευάζετε, τις κάνετε διφορούμενες, λέτε “καριόλα” και δεν ξέρουμε αν πρόκειται για το κρεβάτι ή για το άλλο. Προσέξτε, δεν περπατάτε καλά, καθόλου καλά, ολισθαίνετε ακόμα και πάνω στις λέξεις. Πάψτε να κοροϊδεύετε. Θα στραφούν εναντίον σας κι οι ίδιες οι λέξεις. »

On peut déjà commencer par souligner qu'il existe forcément un énonciateur qui dit « je » dans ces dernières, fût-il un fou, un malade ou un rêveur (de même qu'il restait un *narrateur*, même sous la forme d'une simple fonctionnalité dans les nouvelles-récits). Il est difficile en effet, voire impossible, de définir un texte sans énonciateur, dans un processus de génération spontanée.

De ce point de vue, l'énonciateur devient un sujet. Dans *L'Énonciation de la subjectivité dans la langage*¹, Catherine Kerbrat-Orecchioni montre qu'il existe nécessairement ce qu'elle appelle un « sujet discoureur » : elle prend en cela position contre les tenants d'une disparition totale du sujet dans les énoncés les plus divers. Même si elle conçoit le sujet dans les limites de la pragmatique du discours, elle n'en considère pas moins qu'il mérite d'avoir un statut.

1. Énonciateur et sujet hakkien : entre fusion et identification

C'est ce statut de sujet qu'il convient désormais d'examiner en tant, justement, qu'il est menacé par le chaos des signes. Il faut aller plus loin que l'approche de Catherine Kerbrat-Orecchioni et considérer en effet que, dans une approche pragmatique, dire « je » est bien différent d'une simple utilisation de « il/elle ». La référence à un acte d'énonciation implique la présence d'un « particulier de base », la personne. Ricœur parle d'une « assimilation entre le “je”, sujet d'énonciation, et la personne, particulier de base irréductible »². L'énonciateur est donc bien plus qu'un simple objet du monde comme les autres. Il prend une inévitable épaisseur. Dès qu'il y a un énonciateur s'adressant à un allocutaire, il y a incontestablement sujet. La présente étude portant sur l'espace sémiotique hakkien et sur le désordre sémiotique qui le caractérise, il n'est guère possible de se dispenser d'une réflexion sur le sujet hakkien. L'hypothèse est la suivante : la mutation vers la nouvelle-discours repose non seulement sur le bouleversement sémantico-sémiotique et ses implications, mais aussi et peut-être surtout sur le rôle de l'énonciateur : celui-ci est plus qu'un simple émetteur statique. Il est un sujet en pleine évolution. Ce qui sera à déterminer, ce sont les conditions et les modalités de la présence de ce dernier.

¹ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 171-185.

² P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2015 [1990], p. 69.

1.1. Continuité et discontinuité du sujet

La simple présence de la première personne est là, on l'a vu, pour attester de l'existence du sujet. Ce dernier est celui qui énonce et raconte, bien sûr, mais il est surtout celui qui se construit ou tente de se construire au fil des nouvelles comme entité morale ou pensante. Il n'est guère étonnant, d'une certaine façon, que certains critiques se soient laissé prendre au piège de l'autobiographique (« C'est l'élément autobiographique qui est invoqué » dans *Le Bidet et autres histoires*, selon Alexandros Argyriou¹). Nombre de caractéristiques du *je* semblent de fait renvoyer à l'écrivain : celle d'un écrivain malade et sur le point de mourir (« La prison », « Gorpisme », « La communauté », « Mes derniers moments »), celle d'un ancien détenu politique (« Le froissement », « La prison », « Devant une tombe ») ayant même des liens avec quelques personnalités dont l'existence est avérée (Gorpas, par exemple, auquel il est fait allusion dans « Gorpisme » ou « La communauté »), celle d'un Kaisarianote profondément attaché à sa ville (« La fresque », « La communauté »). L'identification du sujet paraît évidente au lecteur pressé et est même marquée par une forme de continuité d'une nouvelle à l'autre. L'identité² du sujet se présenterait alors comme celle d'un *idem*, au sens où l'entend Ricœur : au fil des nouvelles, elle resterait fondée sur la permanence et la continuité dans le temps du *même*³. Cette identité-*idem*, ce serait celle de l'écrivain. Or, on est bien là au cœur de la problématique du sujet chez Marios Hakkas. Cette question a toute sa place dans la mesure où, bien souvent, il est difficile de distinguer ce qui appartient au texte et ce qui lui est extérieur, ce qui relève de la création poétique et imaginaire et ce qui relève du réel et, pour dire les choses, du strict référent autobiographique. Concrètement, le lecteur est en permanence ballotté entre le *je* du sujet autobiographique et le *je* d'un sujet imaginaire. Les nouvelles-discours, mais aussi les nouvelles-récits écrites à la première personne se présentent comme un jeu de masques faisant passer le lecteur, insensiblement, de la réalité à la fiction, sans qu'il soit possible bien souvent de démêler les deux. La question du sujet se ramène donc à celle de sa continuité et de sa mêmeité, alors même qu'il est mobile et que son identité est incertaine et change d'une nouvelle à l'autre. Alexandros Argyriou en est bien conscient du reste dans les lignes de son article qui suivent le passage cité ci-dessus. L'identité du *je* qui

¹ Al. Argyriou, « *Nekyia* », *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 27.

² G. Repousis définit lui-même l'« écrivain-narrateur » qui s'exprime dans les nouvelles comme un « homme qui, en ayant perdu son intégrité, essaie de regagner et de rechercher ou de reconstruire son identité. » (*Marios Hakkas et son époque*, *op. cit.*, iv).

³ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 12-13.

parle est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord puisqu'on constate l'ambivalence entre un sujet fictif et un sujet autobiographique dans la mesure où, comme l'écrit le critique grec, « il est difficile de distinguer [dans *La Communauté*] le matériau tiré du vécu et le matériau imaginaire »¹.

Et effectivement, la manifestation du sujet paraît sans cesse renouvelée dans plusieurs nouvelles par l'utilisation d'un prénom différent ou d'une initiale : soit dans le sens de la fiction — et le sujet s'appelle alors Morgan (« Le meurtre ») —, soit dans le sens de la réalité vécue — et le sujet se nomme alors « Hakkas Marios » (« La communauté »). Il peut même exister des cas plus ambigus où le sujet se désigne uniquement par l'initiale « H. » (X.) (« Coupable de culpabilité », « Mes derniers moments ») : s'agit-il de l'initiale de Hakkas (Χάκκας) ? Le sujet hakkien, au fil des nouvelles-discours, change d'identité et se place entre fiction et réalité. On reviendra bien sûr sur le problème de la fictionnalité pour voir de quelle manière originale réalité et fiction s'articulent l'une et l'autre, mais on peut d'ores et déjà constater que le sujet perd en continuité, en « mêmeté », du fait même de sa situation à la lisière de la fiction et de la réalité.

À l'intérieur des nouvelles-discours, et à un autre niveau qui n'est plus celui de la fictionnalité, on constate également une discontinuité du sujet. C'est le cas plus précisément des amples énoncés que constituent « La communauté » et « Mes derniers moments ». Si l'omniprésence de la première personne peut laisser penser qu'il existe une identité-*idem* pendant toute la *durée* de la nouvelle, la présence de facettes très diverses — sujet malade, sujet exalté, sujet révolté, sujet dépossédé de lui-même par le rêve, etc. — autorise à croire le contraire. L'identité du *je* est discontinue, car elle présente une multitude de facettes qui sont certes mises en relation au moins par la continuité du discours, mais contrastent entre elles au point de mettre en péril l'intégrité du sujet. La structure chaotique de « Mes derniers moments », se jouant de la chronologie, comme on l'a vu plus haut, amenant les séquences narratives à se télescoper sans qu'une conscience organisatrice puisse sembler donner une cohérence de surface ou un fil conducteur au discours, met à mal l'hypothèse d'une permanence de l'identité du sujet. Il serait possible de faire la même remarque, à bien des égards, pour « La communauté ». Même dans des nouvelles plus courtes, on constate cette

¹ Al. Argyriou, « *Nekyia* », *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 27.

discontinuité du sujet qui le fait se démultiplier en une multitude de figures. « Gorpisme » présente un sujet passant coup sur coup de bras féminins à une intervention chirurgicale :

Et la crise de nerfs continue (quelle crise de nerfs ? C'est une simple neurasthénie), et je prends dans mes bras encore et encore, une femme, et à partir de là il s'ensuit une autre, et de celle-ci encore une autre, comme un poète résulte de quelqu'un d'autre, Engonopoulos d'Embirikos et Gorpas de Gorpas. Ce sont aussi bien sûr les miroirs chirurgicaux qui accentuent cette situation qui démultiplient non seulement la lumière, mais aussi les reflets et rendent mes caresses monstrueuses.¹

Les ruptures d'isotopie de ce passage qui mêle chirurgie, vie amoureuse et même poésie, tendent à donner du sujet une image multiple. Surtout, la référence à la démultiplication des images renvoyées par les miroirs chirurgicaux confirme cette impression de discontinuité qui trouve son expression dans la démultiplication des orientations sémantiques du passage.

1.2. Un sujet échappant à la fixité

L'objectif est donc de comprendre comment, au-delà de la simple illusion d'un sujet autobiographique, le lecteur se trouve face à un sujet labile, échappant à une définition univoque, sous une identité qui n'est jamais définitive, mais reste fuyante. On a pu constater, dans les lignes qui précèdent, combien l'énonciateur refuse de se laisser définir par un *légisigne* figé et définitif : dans « Une prison », on s'en souvient, il rejette toute réduction à un signe conventionnel qui le pétrifierait. Le chaos sémiotique correspond presque nécessairement, on peut du moins le supposer, à une mutation du sujet hakkien. Comment ce dernier peut-il se définir dans une mêmeté (*idem*) alors qu'il est emporté dans le chaos ?

1.2.1. Le sujet dans le chaos

La philosophie deleuzienne, qui peut aider à définir le chaos hakkien dans les lignes qui précèdent, pourrait bien être aussi d'une grande utilité, dans une certaine mesure en tout cas, dès lors qu'on veut comprendre la place du sujet dans les nouvelles-discours. Dans un espace sémiotique en devenir, perpétuellement redéfini, le concept de sujet perd quelque peu de son sens dans la mesure où celui-ci reste larvaire, à peine ébauché, aux yeux du philosophe. La dissolution du sujet hakkien dans le chaos paraît justement être une conséquence de

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 242 : «Ο εκνευρισμός συνεχίζεται (ποιος εκνευρισμός; Κανονική νευρασθένεια) κι αγκαλιάζω ξανά και ξανά μια γυναίκα, κι από κει προκύπτει μια άλλη, κι απ' την άλλη μια άλλη, όπως ένας ποιητής προκύπτει από κάποιον άλλον, ο Εγγονόπουλος από τον Εμπειρικό κι ο Γκόρπας από τον Γκόρπα. Είναι βέβαια κι οι χειρουργικοί καθρέφτες που επιτείνουν αυτήν την κατάσταση που πληθαίνουν όχι μόνο το φως αλλά και τα είδωλα και κάνουν την αγκαλιά μου τεράστια.»

l'existence du chaos lui-même. Celui-ci étant fait de multiplicités et de différences, ce qui s'y trouve est sans cesse redessiné et redéfini autour des affects et du désir. Le sujet pensant cartésien, solidement ancré et tout puissant, pourvu de l'identité d'un être de raison, n'est plus qu'un leurre¹. Le sujet n'a pas d'identité ou, du moins, celle-ci est problématique parce qu'instable. Il est fondamentalement « fêlé » et perd de sa pertinence : « Nous croyons, écrit Deleuze, que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt au nom des singularités pré-individuelles et des individuations non-personnelles »².

1.2.2. Les indices d'une fêlure du sujet hakkien

De fait, le texte hakkien donne à voir, à plusieurs reprises, un émiettement du sujet. On trouve ainsi, au début de « La communauté », une référence à l'« âme en miettes » (*τεμαχισμένη ψυχή*) tout autant que des allusions à la dislocation du corps (« Heureusement, j'ai distribué [mon] corps comme il faut », *ευτυχώς μοίρασα το σώμα σωστά*³). Plus globalement, le sujet paraît ne pas pouvoir trouver une cohésion suffisante. C'est le cas, on s'en souvient, au début de « Mes moments d'exception » :

J'ÉCRIS une chose, je pense à une autre alors que, dans le même temps, je me déchire la langue sur les pierres enfoncées entre mes dents. Ma jambe gauche chasse une mouche et la droite se frotte à l'occasion contre le pied de la chaise. Voilà ce que je suis d'habitude. Journées et nuits sont pleines de cette nervosité qui me met en mille morceaux.⁴

Le sujet est bien représenté ici dans sa fragilité et sa fêlure. On ne reviendra pas sur les incompatibilités sémantiques qui mettent le sujet sous tension jusqu'à la rupture finale suggérée par l'utilisation du lexème *κομμάτια* [morceaux]. Cette rupture fait retrouver cette déstructuration du sujet définie précédemment et qu'on trouve déjà du reste chez certains personnages dans « Le cadavre » ou « Incident routi(ni)er », à travers ce qui semble bien être

¹ Voir à ce sujet Florence Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans *l'Anti-Edipe* de Deleuze et Guattari », *Philosophique*, 15, 2012, p. 85-94.

² G. Deleuze, « Un concept philosophique », *Cahiers Confrontation*, 20, hiver 1989, p.90.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 374.

⁴ *Ibid.*, p. 196 : « ΓΡΑΦΩ κάτι, σκέπτομαι κάτι άλλο, ενώ ταυτόχρονα ξεσκίζω τη γλώσσα μου στις πέτρες, που είναι σφηνωμένες στα δόντια μου. Το αριστερό μου πόδι τσινάει μια μύγα και το δεξί μου ζύνεται από καιρό σε καιρό, στην καρέκλα το πόδι. Αυτό είμαι συνήθως. Οι μέρες οι νύχτες γεμάτες απ' αυτήν την νευρικότητα που με κάνει κομμάτια.»

un morcellement du corps¹. La métaphore du déchirement physique prend tout son sens et n'est que l'expression matérielle de l'ébranlement de l'esprit face au réel. On en trouve un autre exemple dans « En guise de prologue » avec la référence à « un chemin semé de pierres qui déchirent les orteils » (*ένας δρόμος φυτεμένος με πέτρες που τσακίζουν τα δάχτυλα*)².

Et il est vrai que certaines circonstances sont particulièrement révélatrices de cette fragilité, voire de cet émiettement du sujet. Dans « Le meurtre », la nouvelle s'ouvre sur une hésitation par rapport à l'identité de l'énonciateur. On l'a vu plus haut, le nom peut désigner plusieurs individus à la fois. C'est le cas ici, mais ce qui est nouveau c'est que l'énonciateur lui-même bute sur son identité. Au début, il déclare :

COMME TOUS les hommes, je me suis retrouvé moi-même pourvu d'un nom : Morgan. Non pas le banquier que je devrais être, non l'ethnologue que j'aimerais devenir. Morgan, l'amant cinglé, qui fait le chimpanzé devant la tombe de Marx.³

Ce qui apparaît dans ce passage, c'est un sujet pris dans un réseau de modalisation. Écartelé entre les modalités déontique (« je devrais être », *χρειάζονταν να 'μαι*), volitive (« je voudrais », *θα 'θελα*) ou simplement aléthique (« je me suis retrouvé moi-même pourvu d'un nom », *βρέθηκα κι εγώ μ' ένα όνομα*), le personnage-énonciateur finit par se résoudre lui-même à devenir à la fois humain (« amant », *εραστής*) et animal (« chimpanzé », *χιμπατζής*). Plus bas, cette fragilité se confirme au fil du temps. Le sujet est pris entre ses désirs et la réalité :

Lorsque j'étais petit, je voulais devenir ethnologue. Pour finir, je suis devenu employé de banque parce que je croyais en une quelconque évolution, peu importe que je reste simple

¹ *Ibid.*, p. 130 : « Si encore il pouvait diviser son corps en mille morceaux et partager son souvenir entre les mille membres de la Société des Études en anatomie ! » (*αν μπορούσε να κάνει το σώμα του χίλια κομμάτια μοιράζοντας το αναμνηστικό στα χίλια μέλη της Εταιρίας Ανατομικών Μελετών!*) ; p. 136 : « On risque d'arriver chez soi sans bras, sans jambe, éventré. Ensuite, une fois qu'on est en morceaux, quel sens cela aura-t-il de ne pas pouvoir, le samedi soir, après le bain de pieds, se couper les ongles du pied gauche, de ne plus pouvoir entendre le gargouillis des intestins juste avant que la table soit mise. » (*κινδυνεύεις να φτάσεις στο σπίτι χωρίς χέρι ή πόδι, με βγαλμένα τα έντερα, κι έπειτα τι νόημα θα 'χεις λειψός, να μην μπορείς Σάββατο απόγευμα μετά το ποδόλουτρο, να κόβεις τα νύχια του αριστερού σου ποδιού, να μην ακούς τα γουργουρητά των εντέρων λίγο πριν στρωθεί το τραπέζι*) ; « les intestins sortis, les extrémités du corps fragmentées, en hurlant, un dernier cri » (*με βγαλμένα τα έντερα, θρυμματισμένα τα άκρα, ουρλιάζοντας, μια τελευταία κραυγή*).

² *Ibid.*, p. 182.

³ *Ibid.*, p. 210 : « ΟΠΩΣ ΟΛΟΙ οι άνθρωποι, βρέθηκα κι εγώ μ' ένα όνομα: Μόργαν. Όχι ο τραπεζίτης που χρειαζόνταν να 'μαι, ούτε ο εθνολόγος που θα 'θελα. Μόργκαν, ο παλαβός εραστής, να παριστάνω το χιμπατζή μπροστά στον τάφο του Μαρξ. »

employé ou même d'un rang subalterne. Bien sûr, jamais je ne deviendrai banquier. Il est possible que je m'attèle maintenant à l'ethnologie, en amateur, juste pour avoir quelques rudiments sur ma génération.¹

Cette incertitude pesant sur l'identité renvoie aussi bien au désir et aux affects qu'à la loi ou à la société qui exercent leur emprise sur Morgan. Pour parler en termes lacaniens, le sujet essaie de s'intégrer dans un ordre symbolique préétabli² sans parvenir à une identité stable. La société lui dit que, pour devenir riche, c'est le métier de banquier qui s'impose, mais le personnage-énonciateur ne parvient pas à répondre à cette injonction ; le moi se projette dans l'imaginaire et choisit l'image de l'ethnologue ou l'image plus dégradante de l'amant pervers ou du chimpanzé. Le sujet, incapable de se constituer dans le désir de l'Autre est fragilisé et menacé à deux titres : la culpabilité et l'aliénation.

1.2.2.1. La culpabilité

La principale menace sur l'intégrité du sujet, c'est la culpabilité largement représentée dans les nouvelles de Marios Hakkas. La simple lecture de certains titres est très instructive à cet égard. Qu'il s'agisse de « Coupable de culpabilité » ou même du titre de la pièce de théâtre intitulée *Culpabilité*, qu'il s'agisse aussi, plus indirectement, de celui de « *Non solam faciem* », le sentiment de culpabilité et de faute paraît présent dans l'ensemble de l'œuvre en prose de Marios Hakkas. « La société oppressive, explique Lambridis, par le biais de la famille au départ, des autres institutions ensuite, impose à l'être humain depuis la plus tendre enfance le sentiment de la culpabilité. Son existence elle-même est marquée par la culpabilité. Il doit se sentir lui-même fautif, accusé, soumis à un interrogatoire pour toute chose dans sa vie : ses désirs, ses tendances, idées... À chaque instant, il doit avouer des infractions imaginaires ou réelles »³. Le récit kafkaïen intitulé « Coupable de culpabilité » est bien sûr emblématique et pose, on l'a vu, à travers une forme mixte mêlant récit et théâtre, les rapports entre l'individu et une administration allant sonder les moindres recoins de la conscience et de

¹ *Ibid.*, p. 215-216 : « Όταν ήμουν παιδί ήθελα να γίνω εθνολόγος. Τελικά έγινα τραπεζικός υπάλληλος, πιστεύοντας σε κάποια εξέλιξη, άσχετα αν παρέμεινα υπάλληλος και κατώτερος μάλιστα. Φυσικά δε θα γίνω ποτέ τραπεζίτης. Μπορεί και τώρα να καταπιαστώ με την εθνολογία, ερασιτεχνικά, ίσα ίσα να μάθω μερικά πράγματα για τη γενιά μου. »

² *Dictionnaire de la psychanalyse*, préf. P. Sollers, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis », 1997, p. 843.

³ M. Lambridis, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 88.

l'existence pour y trouver les motifs d'une culpabilité. Voici un extrait de la nouvelle assez édifiant à ce sujet :

« Plus tard, j'ai jeté une pierre à un garçon d'un autre quartier et c'est sans doute de lui qu'il s'agit parce que, maintenant, je me souviens qu'il avait une gueule de chien (...) Je l'ai suivi à une certaine distance en lui faisant des signes que seul il était en mesure de voir, je criais "gueule de chien, gueule de chien" comme si de rien n'était et en me tournant dans une autre direction (...) Voilà comment se sont passées les choses à peu près et j'assume ma responsabilité. »

« Qui a parlé de responsabilité », dit le chef.

« C'est de fautes qu'il s'agit »¹.

Ce passage, comme bien d'autres, permet de voir de quelle manière le pouvoir transforme les menus faits (ici liés à l'enfance) en faute, ce qui est de la simple responsabilité (dont on doit répondre) en manquement par rapport à une règle, à une loi qu'il est bien difficile de définir (c'est ce qui peut donner sa dimension kafkaïenne à la nouvelle-récit chez Marios Hakkas). Les exemples de fautes sont nombreux, mais elles naissent souvent, dans cette nouvelle, au cœur de la cellule familiale : on peut citer entre autres la culpabilité ressentie après la mort du petit frère de H. pendant l'Occupation². La famille est à la source de la culpabilité : les figures de la mère et du père apparaissent comme des ressorts importants du sentiment de faute ressenti par l'enfant. Le sentiment de culpabilité s'insère plus globalement dans un processus mis en œuvre dans la société, cet ordre symbolique qui prend la forme plus particulière de la Loi, un peu à la manière de ce qu'on trouve chez Kafka. Les remarques qui succèdent au récit que fait H. de la mort de son frère créent une corrélation entre la source familiale de la culpabilité et la Loi angoissante qui s'impose à l'individu par l'intermédiaire des juges :

« Poursuivons », dit la femme.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 396 : « "Αργότερα πέταξα πέτρα και σ' ένα παιδί από άλλη γειτονιά, και μάλλον πρέπει να είναι αυτός, γιατί τώρα θυμάμαι είχε μια μούρη σα σκύλου (...) Τον ακολουθούσα από κάποια απόσταση και κάνοντάς του νοήματα που μόνο αυτός μπορούσε να δει, φώναζα τάχα αδιάφορα και προς άλλη κατεύθυνση 'σκυλομούρη, σκυλομούρη' (...) Έτσι περίπου γινήκαν τα πράγματα κι αναλαμβάνω τις ευθύνες μου. "

"Ποιος μίλησε για ευθύνες", είπε ο προϊστάμενος.

"Αυτά είναι πταίσματα".»

² *Ibid.*, p. 400.

« On n'en a pas fini. Il nous cache encore quelque chose. Il se présente lui-même comme parfaitement irresponsable. Qu'est-ce que tu faisais le dimanche ? »¹

Il existe un rapport entre la culpabilité dont il vient d'être question et la fragilité, voire un manque de consistance du sujet hakkien. Le Parti (qui joue un rôle déterminant dans la formation du jeune néophyte de la nouvelle « La question »), la famille, l'administration sont toujours là pour rappeler au sujet ses manquements, son incapacité à s'inscrire dans l'ordre symbolique qui existait avant lui. Les inquisiteurs de « Coupable de culpabilité » sont la figuration de cette mauvaise conscience et de cette culpabilité. De fait, selon Lacan, celle-ci est en rapport avec la Loi et, s'enracinant dans un « ordre symbolique qui préexiste au sujet infantile et selon lequel il va lui falloir se structurer »², elle renvoie en permanence le sujet à l'Autre (c'est-à-dire à l'inconscient, à la Chose) qu'il ne peut atteindre.

1.2.2.2. L'aliénation

L'autre élément déterminant de la nouvelle hakkienne, déjà présent dans les nouvelles-récits (dans « Le téléphone », « Le cadavre » en particulier, mais aussi dans « Postes & positions », etc.), c'est l'aliénation. Elle est, on le sait, inhérente à la formation même du sujet. En effet, par nature divisé, se construisant à la fois dans le désir de l'objet perdu et dans/par le Symbolique — la langue, les lois, l'autorité de l'instance paternelle, etc. —, le sujet renonce à son être au profit de l'Autre. C'est cette emprise de l'Autre sur le sujet qu'on trouve dans nombre de nouvelles. Dans « Le cadavre », on s'en souvient, le personnage principal aliène son propre corps à une société d'anatomie. Il signe, pour ce faire, un contrat alors que l'indication de la cession de son cadavre est inscrite sur le passeport du personnage. C'est bien ici le Symbolique, l'Autre, au sens lacanien du terme, qui dépossède, de façon allégorique, le sujet. Il en va de même dans « Le téléphone » : c'est dans ce cas la société de consommation qui contrarie un marchand de fleurs désireux, on s'en souvient, de retrouver le fil de ses pensées et une cohésion.

¹ *Ibid.*, « “Θα προχωρήσουμε;”, ρώτησε η γυναίκα.

“Δεν έχει λήξει το θέμα. Πάλι κάτι μάς κρύβει. Παρουσιάζει τον εαυτό του τελείως ανεύθυνο. Τι έκανες την Κυριακή;”.

² *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 124.

Cette aliénation, on la trouve aussi à l'œuvre dans les nouvelles-discours. La référence aux pressions idéologiques dans la troisième section de « La communauté » est significative ; le Parti a une emprise sur l'énonciateur puisque ce dernier déclare :

Ce n'est qu'à trente-cinq ans à peine que j'ai pu me soustraire à mon absence de liberté, et encore, pas complètement. Il n'est pas facile de secouer le joug du Parti.¹

Le poids aliénant de l'ordre symbolique, celui de la loi du Parti ici, donne lieu à une même tentative de libération pour s'affranchir de l'aliénation dévorante. Si, dans le passage qui vient d'être cité, on trouve une image du joug, quelques lignes plus bas, c'est celle du bâillon qui cristallise la représentation de l'aliénation : « On cherche à me clouer le bec et “pourquoi tu parles comme ça” et “ce n'est pas permis”, “ce n'est pas comme ça” » (*προσπαθούν να μου βουλώσουν το στόμα και “γιατί μιλάς έτσι” και “δεν επιτρέπεται”, “δεν είναι σωστό”*)². Dans les dernières lignes de « Mes derniers moments », c'est la parole médicale de ce médecin qui refuse de donner à l'énonciateur malade la possibilité d'écrire qui devient aliénante ; c'est aussi la présence de la figure maternelle et de ses injonctions à se soumettre à la religion qui aliène : « Ma mère, écrit l'énonciateur, satisfaite naturellement parce qu'elle m'avait placé sur le chemin de Dieu, comme elle disait, bien que depuis lors je n'aie plus vu le visage de Celui-ci » (*η μητέρα μου φυσικά ικανοποιημένη γιατί με είχε φέρει στον Θεού το δρόμο, όπως έλεγε, μολονότι από τότε δεν είδα πια το πρόσωπό του*)³. On retrouve ici cette emprise de l'Autre à travers la parole maternelle, mais aussi la parole religieuse qui condamne le sujet à se déposséder de lui-même du fait même qu'il s'insère et se définit dans le champ de l'Autre.

Les exemples de la culpabilité et de l'aliénation qui condamnent le sujet à n'être plus lui-même sont extrêmement nombreux et il serait vain de vouloir les multiplier. Ce sont en tout cas les figures d'autorité qui constituent en général la représentation de ces forces renvoyant le sujet à son incomplétude, au désir de l'Autre et à son incapacité à se constituer en dehors du champ de l'Autre. À partir de là, la nouvelle hakkienne ne laisse qu'une alternative : ou bien le sujet renonce à l'unité comme signifiant dans l'ordre symbolique (il se dilue alors dans le chaos et s'y répand) ; ou bien il trouve un autre moyen de subsister, en

¹ M. Hakkas, *op. cit.* p. 336 : «Μόλις στα τριάντα πέντε μπόρεσα να λυτρωθώ από την ανελευθερία, κι αυτό όχι πλήρως. Δεν είναι εύκολο ν' αποτινάξεις το ζυγό του κόμματος.»

² *Ibid.* p. 340.

³ *Ibid.*, p. 376.

dépît et contre le Symbolique que représente l'ordre établi (par le langage en particulier), dans une forme inédite, fonctionnant sur l'Imaginaire et l'identification à l'autre — avec un petit a. Il semble que c'est cette alternative qui prévaut dans les nouvelles de Marios Hakkas. Soit le *je* se définit dans des structures génériques plus ou moins établies et met en œuvre des processus d'identification avec l'autre (l'ami, l'écrivain, la femme aimée, etc.) ; soit il s'effondre dans le chaos et se dilue : c'est ce dernier point qu'on commencera à examiner.

1.2.3. *Le sujet dans la chora*

La fusion du sujet dans le chaos, Julia Kristeva a tenté de l'expliquer dans une approche lacanienne proposant une conception dynamique du sujet à travers la notion de *chora*. Cet espace, elle le nomme ainsi en se référant à Platon et à Jacques Derrida. Elle le définit comme le « lieu mobile-réceptacle du procès, qui prend la place du sujet »¹. C'est l'espace sémiotique des « multiplicité[s] »² en mouvement. Cette approche, qui rappelle celle de Deleuze, permet de saisir plus précisément le problème du sujet hakkien plongé dans le chaos. Il est emporté dans ce que Kristeva nomme *négativité* et qu'on peut décrire comme une dissolution de la structure : « La négativité représente (...) la logique du procès tel que le pratique le texte d'Artaud par exemple »³. On a eu l'occasion, dans les lignes qui précèdent, de faire allusion à cet écrivain français lorsqu'il était question d'effondrement de l'ordre symbolique à propos de la folie. C'est bien au retour dans le chaos auquel on s'intéressait alors — à propos de la folie, du rêve ou du jeu de mots — qu'on se réfère à présent au moment d'appréhender le sujet hakkien. Le sujet se définit en général par le signifiant, mais pour disparaître immédiatement derrière lui. Le point d'articulation des deux, c'est la marque distinctive, le « trait unaire » qui donne naissance à ce que Kristeva nomme le « sujet unaire ». Or, selon Kristeva, dans la *chora*, celui-ci renonce à son unité symbolique (constituée dans la syntaxe et la dénotation). À travers le signe, il se livre alors au « mouvement d'une "pensée" impersonnelle qui est la destruction même de la pensée (...) sans que soit perdu le *procès de la signifiante* puisque le sujet n'y est pas perdu, mais multiplié »⁴. Dès lors, ce sont les réseaux pulsionnels qui

¹ Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 57.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

dominant et ramènent le sujet unaire dans un espace présymbolique qui n'est plus régi par les déterminismes de la syntaxe et de la langue.

Cette négativité et ce repli du sujet unaire dans la *chora* se manifestent, dans certaines nouvelles-discours de Marios Hakkas, par la passivité et l'absence du trait /humain/. Dans « Une séparation », par exemple, l'énonciateur-sujet est brutalement confronté, on l'a vu, au devenir des objets-signes qui l'entourent sans pouvoir réagir dans un premier temps. L'humain devient pure réception passive de son environnement et ne paraît pas avoir de prise : « ce n'est pas notre faute », déclare en substance, on s'en souvient, l'énonciateur du « Froissement ». La lecture attentive de la construction sémique du début de cette nouvelle permet de dégager, on s'en souvient, le trait /non-humain/ qui s'oppose au sème /humain/, peu représenté dans les réseaux parcourant le passage (en tout cas dissimulé derrière les marques de la première personne du pluriel) ou simplement connotatif dans certains sémèmes comme celui de 'cravate' (*γραβάτα*), 'émotions sentimentales' (*ρομαντικών συγκινήσεων*)¹, etc. L'univers paraît mû par des forces puissantes qui prennent le pas sur l'humain. On constate par ailleurs une opposition entre /actif/ et /passif/. L'humain paraît réduit, dans le passage, au caractère dérisoire de ses émotions. Il devient pur réceptacle passif de ces dernières. À l'inverse, ce qui relève du /non-humain/ devient animé : « notre pomme d'Adam », qu'on peut considérer comme un objet autonome et non-humain, « qui va et qui vient » (*του ανεβοκατεβαίνοντα καρύτσαφλού μας*)² ; le « temps » (*χρόνος*), quant à lui, « apport[e] des petits riens insignifiants » (*μικρά και ασήμαντα έφερε*)³, etc. Le passage est même marqué par une dynamique qui s'explique de plusieurs manières : les modifications de sens, parfois minimales, que l'on relève au début du passage, entre « chutes » (*πτώσεις*), « changements » (*αλλαγές*) et « glissements » (*ολισθήσεις*)⁴, par exemple, entraînent le sentiment que les choses insensiblement se modifient et transforment l'être humain représenté par la première personne du pluriel : l'homme, simple enveloppe, simple lieu de passage, est traversé jusque dans son intimité par le temps, par ce qui le détruit de l'intérieur (« Tout cela s'est passé en nous, (...) sans qu'on en sache rien, des idées qu'on nous a refilées d'un mouvement habile », *όλ' αυτά*

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 187.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

περάσανε μέσα μας (...) και δεν τα πήραμε είδηση, ιδέες που μάς τις πάσαραν με μια επιδέξια κίνηση). Dans cette dernière nouvelle, autrement dit, le temps et les choses jouent un rôle déterminant dans le devenir de l'homme, car ils le détruisent à son insu : le sujet se dissout dans le chaos. Dans « Tsilibik ou Tsilibaki », l'individualité de l'énonciateur paraît même, plus qu'ailleurs, devoir se dissoudre dans l'univers :

Au fond, il n'y a rien d'exceptionnel à être une étoile. Je peux devenir tout entier une lumière, en injectant dans les veines, dans les ganglions, et même sous la peau une quantité de phosphore.¹

Cela amène à s'interroger sur la place de l'humain et, par conséquent, du sujet dans les nouvelles. Comment concilier en effet l'effacement d'un sujet humain amené à être redéfini dans sa passivité et l'existence d'un énonciateur ? Dans un milieu fondamentalement instable, mû par des virtualités qui paraissent s'actualiser de manière aléatoire, pris dans un devenir qui n'épargne rien ni personne, le sujet ne peut plus se définir comme entité au sens cartésien. C'est lui-même qui se dissout dans le chaos du monde au point de l'intérioriser dans « Tsilibik ou Tsilibaki ». Il devient pur réceptacle du chaos : d'un point de vue sémantique, cela implique une ouverture du texte et l'idée que, pour le sujet dilué dans le monde, « aucune intentionnalité ne peut plus [l]e caractériser et plus aucune logique » (δε με εκφράζει πια καμιά σκοπιμότητα και καμιά λογική)². Et c'est là que, on l'a vu, le discours est travaillé par l'entropie, le désordre communicationnel étudiés par Umberto Eco.

La présente analyse tend à montrer par conséquent non seulement qu'il existe dans les nouvelles-discours de Marios Hakkas une tendance à l'entropie et au désordre de la communication, mais aussi que ce désordre est lié à un retrait du sujet dans ce que Kristeva nomme la *chora*. Pourtant, même démultiplié, le sujet est là et ne disparaît pas complètement : s'interrogeant sur lui-même, sur son identité, sur ses désirs, il paraît être plus problématique qu'inexistant. Lorsqu'il s'interroge sur son rapport aux autres en s'exclamant « Qu'est-ce que j'ai à vouloir rechercher la compagnie des autres gens ? » (τι θέλω και επιδιώκω επικοινωνία με τους άλλους ανθρώπους;)³, lorsqu'il s'étonne d'avoir encore certaines capacités qui lui

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 422 : « Στο κάτω κάτω δεν είναι τίποτα το εξαιρετικό να είσαι αστέρι. Μπορώ να γίνω όλος ένα φως, ρίχνοντας στις φλέβες, στα γάγγλια, ακόμα και κάτω απ' το δέρμα μια ποσότητα φωσφόρου. »

² *Ibid.*, p. 424.

³ *Ibid.*, p. 326.

permettent de vivre et s'écrie : « J'ai soif. Je peux humecter ma langue dans la pluie. Mâcher des aiguilles de pin mouillées ou mettre de la boue dans ma bouche. » (*Διψάω. Μπορώ να μουλιάσω τη γλώσσα μου στη βροχή. Να μασήσω μουσκεμένες πευκοβελόνες ή να βάλω στο στόμα μου λάσπη*)¹, on peut difficilement ne pas voir dans ces passages un sujet qui veut ou a conscience de lui-même, un sujet qui est au monde. Il s'agit là sans doute d'un point paradoxal caractérisant pour une part importante la nouvelle hakkienne. Emporté dans le chaos, disloqué à certains moments, incorporant passivement le monde qui l'entoure, laissant fonctionner la matière verbale de manière autonome, le sujet subsiste d'une manière qu'il faut désormais définir. L'omniprésence de la première personne est un indicateur, on l'a dit, mais la présence de volitions, du désir de continuer à être dans le monde ou même, on le verra aussi, le désir de savoir, tout cela oblige à constater que le sujet ne se dissout pas complètement dans le chaos sémiotique.

1.3. Le sujet malgré tout : l'identification aux autres

Il sera donc question ici du sujet hakkien d'une manière qui, tout en lui laissant sa fragilité, en fasse une entité en quête d'elle-même. Il est difficile de réduire la constitution du sujet à l'alternative suivante : soit se fondre dans l'ordre symbolique, l'ordre préétabli, soit se fondre dans le chaos, c'est-à-dire dans un ordre présymbolique. N'existe-t-il pas une voie intermédiaire en quelque sorte ?

1.3.1. Le sujet et l'autre (avec un petit a)

L'une des façons, pour le sujet hakkien, de se construire, c'est d'opposer l'autre avec un petit *a* à l'Autre avec un *A* majuscule. C'est, autrement dit, non pas se situer dans l'altérité de ce qui nous échappe, c'est-à-dire le Symbolique barrant l'accès à ce dont le sujet est coupé à tout jamais, mais entrer dans des processus d'identification avec l'autre au niveau de l'Imaginaire. Il existe alors un repli sur le moi. Ce n'est pas tant *l'Autre*, cet « ordre radicalement extérieur et antérieur », que *les autres* qui vont déterminer, dans ce cas, l'écriture hakkienne faite de multiplicités en constants réagencements.

1.3.2. Des processus d'identification

C'est en ce sens qu'on peut comprendre sans doute nombre de références mettant en présence un personnage et autrui. Dans « *Non solam faciem* », la rencontre avec l'autre (l'ancien

¹ *Ibid.*, p. 345.

adversaire) « qui était assis près du » (που καθόντανε δίπλα του)¹ personnage principal est éclairante. En effet, la terreur causée au départ par celui qui, comme cela a été dit, apparaît comme un double, finit par se métamorphoser en réconciliation. Que s'est-il passé ? Alors que le personnage principal était terrorisé, il finit par voir dans celui qui avait été un adversaire le « véritable visage » (πραγματικό πρόσωπο) :

« Ne te retourne pas », allait-il lui crier et un cauchemar, un mauvais rêve, empêchait sa voix de sortir. « Ne détourne pas, lui sembla-t-il bafouiller, ne détourne pas ton nouveau visage, celui dont je viens de faire connaissance, avec son petit anneau au nez qui lui fait allonger les nasales — cinininq gouttes de citrononon à jeuueueun —, montre-moi ton véritable visage, ta nouvelle apparence. »²

La vue de l'autre visage apparaît comme le moyen de reconnaître l'autre en y trouvant un signe identificatoire. C'est du reste le manque de l'autre qui amène l'ancien adversaire à ne pas pouvoir retrouver la sérénité depuis la mort de celui qu'il a tué vingt ans auparavant :

« Toi, tu as connu mon véritable visage. Moi, comment est-ce que je peux bien connaître le visage de celui qui faisait partie des vôtres et qui n'existe plus ? C'est en vain qu'il a lutté. Il est mort quelques jours plus tard. Il revient sans cesse dans mes rêves, se traînant à terre sur le bitume, un dos se brisant sans cesse, l'arrière d'un homme qui s'écroule par terre, jamais de visage, jamais de visage. »³

Voir le visage permet de fixer des éléments facilitant l'identification avec l'autre puisque, comme le dit l'un des personnages, « nous sommes sur le même bateau » (βράζουμε στο ίδιο καζάνι). L'autre amène donc le principal personnage à s'identifier, à se connaître et à dissiper l'angoisse nimbant l'ensemble de la nouvelle. C'est ce désir de l'autre qui travaille les nouvelles : l'une, « La loterie », précède « *Non solam faciem* », l'autre, « Le retour de l'homme invisible », lui succède. La quête d'identité dépend de la rencontre de l'autre : qu'il

¹ Ibid., p. 301.

² Ibid., p. 305 : « “Μην αποστρέφεις”, τού φάνηκε να ψελίζει, “το καινούριο σου πρόσωπο. Εκείνο που γνώρισα τώρα, με το κρικάκι της μύτης που κάνει να πατάει το νι — ννηηστικός πέννντε στάγοννες λεμόνννι —, δείξε μου το πραγματικό πρόσωπό σου, αυτή τη νέα σου όψη”. »

³ Ibid., p. 306 : « “Εσύ γνώρισες το πραγματικό πρόσωπό μου. Εγώ πώς θα γνωρίσω τον δικό σου που πια δεν υπάρχει; Χαροπάλαιψε μάταια. Πέθανε λίγες μέρες μετά. Έρχεται στα όνειρα πάντα μπρουμουτισμένος στην ασφαλτο, πάντα μια ράχη που σπάζει, τα πίσω ενός ανθρώπου που σωριάζεται κάτω, ποτέ ένα πρόσωπο, ποτέ ένα πρόσωπο”. »

s'agisse du double (« La loterie ») ou des autres hommes qui s'étaient détournés jusque-là (« Le retour de l'homme invisible »).

La reconnaissance de l'autre passe par un trait commun. Voici quelques exemples parmi plusieurs. La jeune femme que rencontre H. dans « Mes derniers moments » est à la source d'une identification qui passe par la définition d'un trait commun. L'énonciateur menace à un moment la jeune femme d'imprimer une marque sur son corps : « “je te tailladerai, je t'enlaidirai en passant deux coups de rasoir sur ta joue. J'inscrirai mon blason sur ta chair, un H, comme ça tu m'appartiendras pour toujours” » (*θα σε χαράζω, θα σε κάνω άσκημη τραβώντας δυο ξυραφιές στο μάγουλό σου. Θα γράψω το οικόσημό μου πάνω στις σάρκες σου, ένα Χ, έτσι που θα 'σαι για πάντα δική μου*)¹. Ce blason serait l'empreinte permettant d'assurer l'identité dans l'altérité. Le processus d'identification est aussi à l'œuvre lorsque l'énonciateur parle de ses amis dans « La communauté ». L'objectif est de trouver, chez chacun d'eux, un trait commun et distinctif : c'est en ce sens qu'on peut trouver, semble-t-il, une certaine unité dans chacun des petits portraits (les « miniatures », écrit Alexis Ziras dans *Diavazo*²). Voici un exemple parmi tant d'autres. Panagakis est, par excellence, celui qui a eu un penchant pour la vie anachorétique :

Panagakis, par exception le seul à être marié. Autrefois, avant son mariage, ses préoccupations l'orientaient vers la vie en communauté, il a même voyagé au mont Athos, je ne crois pas pourtant que se soit éteint en lui le penchant pour l'anachorèse. C'est toujours avec nostalgie qu'il envisage la gamelle, un bon petit morceau de pain et une couverture usée.³

Le trait distinctif /retiré du monde/ paraît jouer ici un rôle isotopant : il contribue à donner une unité et une force affective à ce bref portrait. On n'en finirait pas de citer les mini-portraits de ce type que propose Marios Hakkas dans ses nouvelles-discours. Il en va ainsi de « Rencontres avec la mort ». On y trouve plusieurs paragraphes comportant les traits distinctifs de différentes figures de Kaisarianiotes. Ceux-ci se sont illustrés, aux yeux de l'énonciateur, par leur attitude digne et leur fermeté face à la mort :

¹ *Ibid.*, p. 363.

² A. Ziras, « Marios Hakkas et son modernisme... », art. cité, p. 72.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 319-320 : «Ο Παναγάκης κατ' εξαίρεση ο μόνος παντρεμένος. Παλιότερα, πριν απ' το γάμο του, έκανε σκέψεις για κοινοβιακή ζωή, ταξίδεψε και στο Άγιον Όρος, όμως δε νομίζω πως έσβησε μέσα του αυτή την τάση για την αναχώρηση. Πάντα νοσταλγεί την καρβάνα, μια μερίδα καλοκομμένη ψωμί και μια τριμμένη κουβέρτα.»

Si je pouvais être à la place du buraliste ! Un peu avant de rendre l'âme, il a dit à son fils : « je dois 126 drachmes au grossiste ». « Bien », a dit son fils, « dès que possible ». « Non, pas dès que possible... Maintenant ... Vas-y et rapporte moi un reçu. Je ne veux pas avoir de dette ... Il est possible que je meure bientôt ». C'était la seule affaire qu'il n'avait pas réglée. Il attendait le reçu pour pouvoir casser sa pipe.¹

Ce court portrait, ou plutôt cette anecdote, concernant le buraliste, est significative. Elle présente, on le sait, un trait distinctif qu'il convient au lecteur de dégager, mais qui unifie l'ensemble du passage et, surtout, donne une idée *pertinente* du sujet. Par ailleurs, la première phrase invite à voir, à travers l'évocation du buraliste, un processus d'identification. L'ensemble de ces portraits, on le verra, véhiculent des affects plus qu'ils ne s'inscrivent dans une logique transformationnelle ou actantielle. Outre leur concision et la force du trait distinctif (du « caractère », au sens étymologique du terme) qui leur confèrent une indéniable tension et une étonnante unité, c'est l'enracinement dans l'affectif qui permet de saisir le fonctionnement de ces miniatures. Pour l'instant, on peut retenir le rôle de l'identification autour de ce trait distinctif et commun dans la construction du sujet hakkien.

1.3.3. « Nous et les autres »

À propos du processus qui vient d'être mis en évidence, il reste à se demander qui sont ces *autres* auxquels s'identifie l'énonciateur hakkien ? Dans un article intitulé « Les “nôtres” et les “autres” dans l'œuvre de Hakkas »², Stavros Zoumboulakis montre qu'il existe un bouleversement dans la définition de ceux à qui s'identifie le sujet hakkien. Il souligne combien la ligne de partage entre « les nôtres » (*οι δικοί μας*) et « les autres » (*οι άλλοι*) finit par ne plus être idéologique. Si l'on pose, sans trop de risque de se tromper, que la première personne du pluriel du premier des deux syntagmes désigne l'autre auquel s'identifie l'énonciateur hakkien alors que dans le second syntagme, c'est l'autre dont il se distingue, on constate que, si le clivage entre les deux est idéologique au départ, il finit par être remis en question ou même par disparaître. Venetia Apostolidou rappelle pour sa part longuement, dans son ouvrage *Blessure et mémoire*³, la place particulière, selon elle, de la nouvelle « *Non*

¹ *Ibid.*, p. 192 : «Να 'μουν στην θέση του τσιγάρα! Λίγο πριν ξεψυχήσει, είπε στο γιο του: “Χρωστάω στο πρατήριο 126 δραχμές”. “Καλά”, είπε ο γιος του, “γίνε πρώτα καλά”. “Όχι πρώτα... Τώρα... Να πας και να μου φέρεις απόδειξη. Δε θέλω να χρωστάω πουθενά... Σε λίγο μπορεί να πεθάνω”. Ήταν η μοναδική του εκκρεμότητα. Περίμενε την απόδειξη να τα τινάξει.»

² S. Zoumboulakis, art. cité, p. 472-480.

³ V. Apostolidou, *op. cit.*, p. 144-146.

solam faciem » dans l’histoire de la mémoire collective grecque après les années tragiques de l’Occupation et de la guerre civile. En effet, ce récit se présente comme la réconciliation des ennemis d’autrefois après vingt années d’hostilité. Stavros Zoumboulakis ne dit pas autre chose lorsqu’il explique que Marios Hakkas remet en question la position par rapport à la gauche :

La gauche, comme tout groupe, et *a fortiori* tout groupe fondé sur l’idéologie et se chargeant d’une mission historique de salut, sépare les hommes entre ceux qui sont les « nôtres » et ceux qui sont les « autres ». Les « nôtres » en particulier, dans le cas d’une gauche formée dans les années quarante, ne sont pas ceux qui ont les mêmes idées, mais ceux avec lesquels on a vécu les moments durs et difficiles, on a partagé des épreuves, des persécutions, des incarcérations, avec lesquels surtout on a encore été associé par le lien très fort de la mort. Quant aux « autres », ce ne sont pas seulement les adversaires politiques, mais les collabos, ceux qui ont travaillé avec les Allemands, les mouchards, les tortionnaires, des individus autrement dit avec lesquels on ne s’est pas opposé simplement par les idées, mais par le sang versé.¹

Cette opposition idéologique entre « les nôtres » (résistants ou communistes) et « les autres » est encore sensible dans plusieurs nouvelles comme dans l’analepse rapportant l’exécution d’un ennemi dans « *Non solam faciem* » (« avant-hier, il a tiré sur l’un des nôtres. Il agonise encore », *προχθές πυροβόλησε έναν δικό μας. Χαροπαλεύει ακόμα*)² ou dans ce passage évoquant la mort des jeunes résistants dans « D’après Mike » :

Même les types qui se sont fait tuer dans le bois, ils ont perdu la vie pour rien, ils ont été éliminés, ils sont allés combler les fosses et les autres sont arrivés après, les vainqueurs sont arrivés et ont déterré les corps décomposés.³

Si « nous sommes tous sur le même bateau » (*σ’ ένα καζάνι βράζουμε όλοι*)⁴, « il n’y a pas, écrit Zoumboulakis, ceux qui ont raison et les autres qui ont tort »⁵. La ligne qui passait jusque-là entre les justes et les injustes, ceux de droite et ceux de gauche est remise cause. De

¹ S. Zoumboulakis, art. cité, p. 475.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 303.

³ *Ibid.*, p. 222 : « *Ακόμα και τα παιδιά που σκοτώθηκαν μέσα στο δάσος, χάσανε τη ζωή τους χωρίς αποτέλεσμα, χαντακώθηκαν, βουλώσαν τα ορύγματα κι ήρθαν κατόπιν οι άλλοι, ήρθαν οι νικητές και ξαθάβανε λιωμένα πτώματα.* »

⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁵ S. Zoumboulakis, art. cité, p. 476.

fait, pour peu que l'on veuille bien se placer dans une perspective plus historique, on constate, écrit Marios Hakkas, que tous « les humains perdent de leur vigueur, de nouvelles situations arrivent et dépassent les anciennes » (*ξεθυμαίνουν οι άνθρωποι, καινούριες καταστάσεις έρχονται και καβατζάρουν τις παλιές*)¹. Emportés par le vent de l'Histoire, les opposants finissent par se retrouver. Il existe donc une forme de relativisme. Le temps entraîne la disparition des lignes de démarcation idéologiques. Un exemple de cette disparition est éclairant, dans « Coupable de culpabilité », lorsque H. est interrogé sur ses choix :

LE CHEF : Et vous, vous étiez du côté de qui ?

H. : Du côté *des nôtres*². Le premier mort que j'ai vu était un type de deux ou trois années de plus que moi, le crâne ouvert et la cervelle répandue sur le sol. J'ai juré d'ouvrir, dès que je serais assez grand, le crâne *des autres*. Par la suite, j'ai vu un adversaire couché par terre au milieu de la route, c'était comme si on l'avait tiré de son lit, il portait un maillot de corps à rayures et un caleçon long en laine. Le matin il était déjà rigide lorsque je l'ai vu avant qu'on le ramasse et qu'on le jette dans la voiture.

LE CHEF : Vous approuviez ?

H. : C'est bien possible, car je me disais à moi-même : « c'est bien fait pour lui », comme si c'était lui qui avait ouvert le crâne du type et que maintenant il payait. Après, j'ai vu beaucoup d'autres personnes tuées et peu à peu j'ai cessé de ressentir de la peine pour *les nôtres*, et même cette joie féroce à l'égard des opposants. Ils avaient simplement été tués, ça me suffisait, et rien ne me faisait impression, surtout je me moquais d'apprendre à quel camp ils appartenaient, même ceux qui étaient pendus sur la petite place.³

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 231.

² C'est nous qui soulignons l'opposition entre « les nôtres » et « les autres » dans les passages en italique.

³ *Ibid.*, p. 404 : «ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ: Εσείς, με ποιους ήσασταν;

Ο Χ.: Με τους δικούς μας. Ο πρώτος σκοτωμένος που είδα ήταν ένα παιδί δυο τρία χρόνια μεγαλύτερό μου μ' ανοιγμένο κρανίο και τα μυαλά χυμένα στο χώμα. Ορκίστηκα ν' ανοίξω μόλις μεγαλώσω ένα κρανίο των άλλων. Έπειτα είδα έναν αντίπαλο ανάσκελα στη μέση του δρόμου, ήταν όπως τον πήραν από το κρεβάτι, φορούσε φανέλα ριγέ και μακρύ μάλλινο σώβρακο. Τον είδα πια το πρωί κοκαλωμένο πριν τον σηκώσουν και τον ρίξουν στ' αυτοκίνητο.

ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ: Εγκρίνατε;

Ο Χ.: Μάλλον, γιατί μέσα μου έλεγα “καλά του κάνανε”, σα να ήτανε αυτός που άνοιξε του παιδιού το κρανίο και τώρα πλήρωνε. Μετά είδα κι άλλους πολλούς σκοτωμένους και σιγά σιγά έπαψα να νιώθω λύπη για τους δικούς μας, ούτε εκείνη την άγρια χαρά για τους αντίθετους. Ήταν απλώς σκοτωμένοι που με γεμίζανε και δε μού έκανε εντύπωση τίποτα, κυρίως δε νοιαζόμουνα να μάθω σε ποια παράταξη ανήκανε, ούτε κι οι κρεμασμένοι στη μικρή πλατεία.»

Ce passage est particulièrement intéressant. L'opposition entre « les nôtres » (*οι δικοί μας*) et « les autres » (*οι άλλοι*) est rapidement dépassée par l'évocation de la mort brutale des uns et des autres. La mort les réunit tous et les oppositions sont surmontées. La démarcation disparaît donc dans une forme d'indifférence sceptique.

1.3.4. Les vivants et les morts associés par une vitalité primitive

Pourtant, souligne Stavros Zoumboulakis, il continue à exister une ligne de démarcation entre « les nôtres » et « les autres ». Elle s'est simplement déplacée. « Elle ne sépare plus les partisans de l'EAM et les miliciens, ceux de gauche et ceux de droite, les justes et les injustes, mais elle sépare la vieille Kaisariani primitive, rude et pour cela authentique, de la Kaisariani d'aujourd'hui, policée et pour cela fausse, flasque, inauthentique »¹. Cette opposition entre les deux Kaisariani a déjà été soulignée et l'on n'y reviendra pas. Mais il est évident que la nouvelle opposition entre « les nôtres » et « les autres » se fonde désormais sur cette antithèse, très présente dans le texte hakkien. Du côté des premiers, on trouve le « paradis de l'enfance et de l'adolescence »² ; du côté des seconds, c'est la société de consommation, de la perte et du nivellement mortifère des valeurs. « La première Kaisariani, celle qui est mythique et paradisiaque, est (...) finalement le monde des morts »³. C'est le souvenir de ces morts, des gens de rien, que ravive la nouvelle « La fresque ». Il peut s'agir d'un « fou du quartier » (comme l'est Ignatios qui gardait dans sa poche un sabot en guise de revolver et qui, attirant les soupçons de l'adversaire, finit par être exécuté), de simples amis d'enfance :

S'agissant de Poutsouris en compagnie de qui j'ai joué avec des épées de bois et des chapeaux en papier, par la suite il gardait entre ses mains un fusil, un garçon de quinze ans lorsqu'une balle l'a frappé en plein front près du café Poseidonas.⁴

Ce peuple des morts habite les nouvelles-discours de Marios Hakkas. Ils sont valorisés parce que, à l'instar des deux personnages dont il vient d'être question, ils sont caractérisés chacun par un trait distinctif et commun avec le sujet. L'ensemble disparate de ces traits individuels, à y bien regarder et à la manière de ce qui se passe en sémantique, renvoie à un trait de rang

¹ S. Zoumboulakis, art. cité, p. 477.

² *Ibid.*, p. 478.

³ *Ibid.*

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 232-233 : « Για τον Πουτσούρη που έπαιζα μαζί του με ξύλινα σπαθιά και χάρτινα καπέλα, έπειτα κρατούσε στα χέρια του μιαν αραβίδα, δεκαπέντε χρονών παιδί όταν τον βρήκε στο μέτωπο μια σφαίρα κοντά στον Ποσειδώνα. »

supérieur. Voici toujours l'exemple de la nouvelle « La fresque » puisqu'elle se présente au moins partiellement comme une nécrologie. Un trait caractérise chacun des morts évoqués. Parmi ceux-ci, il en existe cinq dont la courte et fulgurante évocation ne s'étend que sur quelques lignes. Il s'agit de Lefteris, le « frère de la mère Vdokia — Lefteris le lion, Lefteris le tigre — exécuté plus tard à Corfou » (*τον αδερφό της κυρα-Βδοκιάς — “Ασλάν Λευτέρη, καπλάν Λευτέρη” — και που αργότερα εκτελέστηκε στην Κέρκυρα*)¹, de Poutsouris dont il vient d'être question, d'Apollonas, dont « la veste bleue, la plus bleue que [l'énonciateur ait] vue de toute [s]a vie, [était un] mélange de ciel pur et de mer » (*το μπλε σακάκι του Απόλλωνα, το πιο μπλε της ζωής μου, από ανόθευτο ουρανό και θάλασσα*)², d'Aris, « tué à l'angle des rues Damaris et Phormion » (*που σκοτώθηκε γωνία Δαμάρεως και Φορμίονος*) et d'Ignatios auquel il était fait allusion plus haut. Tous ces personnages ont en commun une jeune insouciance allant jusqu'à la témérité, une spontanéité et une pureté. Les morts auxquels s'identifie le sujet sont ceux d'une Kaisariani perdue, authentique et sans duplicité, épargnée encore par les idéologies et la fausseté. Ils ont gardé, dans leur disparition même, cette caractéristique de ceux qui sont morts et qui « désormais sont hors des manigances, de toute manigance » (*αυτοί πια είναι έξω από το κόλπο, από κάθε κόλπο*)³.

Zoumboulakis propose de voir dans ce monde des morts l'origine de la communauté que souhaite fonder Marios Hakkas. Une communauté dont les membres ne seraient plus sélectionnés en fonction de leurs idées, mais selon les gens, vivants ou morts, les seconds étant privilégiés par l'énonciateur puisqu'il « regrette les morts, les disparus : c'est en eux que, désormais, il se place »⁴. Ces derniers sont en effet *perdus* à tout jamais (on trouve par exemple le syntagme « c'est Neophytos que nous avons aussi perdu », *χάσαμε και τον Νεόφυτο*⁵) comme le sont les vivants entrant dans le projet hakkien : les amis, à l'instar des morts, sont marginalisés, à l'écart du monde et de la société. Ils sont « perdus » pour celle-ci. Le grec permet d'assimiler 'disparition' et 'perte', le terme *χαμένος* [perdu] renvoyant tout aussi bien à la 'perte' d'un être cher qu'à la 'perdition morale' de quelqu'un. La meilleure

¹ *Ibid.*, p. 232.

² *Ibid.*, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 231.

⁴ S. Zoumboulakis, art. cité, p. 479.

⁵ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 335.

manifestation de cette dernière est la marginalisation qui correspond, ici aussi, à une authenticité, une innocence. Ce qui rapproche les amis de ceux qui sont morts à l'époque de la Kaisariani primitive, c'est un dénuement, une simplicité, une innocence des premiers temps qui s'opposent à la fausseté et au mensonge de la Kaisariani d'après-guerre. À l'instar de ce que semble proclamer l'énonciateur dans « D'après Mike », c'est finalement la vie, si tragique et rude fût-elle, qui doit prévaloir sur l'idée et les idéaux. On peut proposer d'appeler *vitalité primitive* ce trait qui réunit ces vivants et ces morts auxquels s'identifie le sujet hakkien. On examinera plus tard le concept de vitalisme impliquant un principe vital indépendant des principes « physicochimiques » (*Le Robert*). Dès à présent toutefois, on peut constater la place de la vitalité dans les nouvelles-discours : une vitalité stoïque et lucide, authentique et première. L'extrait suivant résume, en quelques mots, qui sont les amis souhaités dans la communauté :

Ce que j'aime, ce sont les gens désespérés, ceux qui fument sans retenue des cigarettes, ont un mouvement nerveux du pied et restent en boîte de nuit jusqu'au petit matin en sachant qu'ils n'ont rien à quoi se raccrocher, que Mike n'existe pas, mais qu'il n'y a que Michalis, des pauvres gens dans leur entourage.¹

Les compagnons de cœur seront donc les « désespérés » (*απελπισμένοι*). C'est de ces gens-là qu'il est question dans « De mon plein gré » lorsque, évoquant son séjour passé en prison et ses compagnons d'infortune, l'énonciateur explique qu'il « sympathisai[t] avec les plus désespérés d'entre eux » (*έκανα μια παρέα με τους πιο απελπισμένους*)². Loin de se retrouver dans une communauté d'idées, les « désespérés » ont en partage la détresse et le dénuement, mais aussi un goût pour la vie. Voilà en somme l'origine de la communauté que veut fonder celui qui s'adresse au lecteur dans « La communauté ». Les désespérés, les marginaux, qu'il s'agisse de Xanthippe, de la mère de Halil Bey ou de celle de Xerxès, des compagnons d'infortune, disparus ou pas, ou, plus largement, des « gens ordinaires » (*κοινοί άνθρωποι*), constituent une société d'individus auxquels s'identifie le sujet à travers le trait de vitalité primitive : « Tout est en moi, écrit l'énonciateur de “La communauté”, c'est pourquoi je chante pour mes amis, c'est pourquoi je fais le projet d'une communauté qui nous arrachera à

¹ *Ibid.*, p. 221-222 : «Μ' αρέσουν οι απελπισμένοι, αυτοί που καπνίζουν αβέρτα τσιγάρα, κουνάνε νευρικά το πόδι τους και ξημερώνονται στα ξενοχτάδικα, ξέροντας πως δεν έχουν να γραπωθούν από πουθενά, πως δεν υπάρχει Μάικ, μα μόνο Μιχάλης, φτηνά ανθρωπάκια τριγύρω τους.»

² *Ibid.*, p. 427.

l'universelle solitude » (*όλα υπάρχουνε μέσα μου γι' αυτό τραγουδώ για τους φίλους μου, γι' αυτό σχεδιάζω ένα κοινόβιο που θα μας αποσπάσει από την παγκόσμια μοναξιά*)¹. C'est donc par le trait qui vient d'être défini que le sujet hakkien s'identifie aux autres, morts ou vivants.

Le sujet hakkien est donc multiple. Ce qui le caractérise, au fond, c'est son ouverture. Libéré des déterminismes qui le figent dans une identité donnée, celle qui aliène ou qui culpabilise, il paraît devoir changer d'identité au gré de ses rencontres, dans le chaos ou dans l'identification aux autres. Il adopte en somme deux attitudes : ou bien dans un mouvement de négativité presque absolu, il régresse jusqu'à la *chora*, cet espace qui n'est pas encore régi par les lois syntaxiques du Symbolique ; il laisse passivement entrer en lui le chaos, le fait sien, et laisse le texte s'ouvrir largement. Ou bien, tournant le dos à la Loi et au discours culpabilisateur de l'Autre, il choisit de se limiter à l'image de l'autre à laquelle il s'identifie par le trait de vitalité primitive. Et pourtant, il faut le reconnaître, le texte hakkien laisse transparaître une présence forte. Certains ont même pu parler de lyrisme, de ton élégiaque pour caractériser l'écriture hakkienne ou, au moins, souligner la place majeure du *je*². Il semblerait dans ce cas peu acceptable de ne voir dans le sujet qu'une entité sans attache aucune, sans force peut-être, qui se diluerait dans le chaos ou même se contenterait de la simple évocation de figures lui permettant de s'identifier. S'il se refuse apparemment à toute mêmeté, qu'est-ce qui peut lui donner cette présence ? Il est de plus en plus clair que l'une des voies d'accès est l'analyse des modalités du texte hakkien et la définition d'une « identité modale »³ du sujet.

2. Une identité modale ?

C'est en effet par le biais de la modalisation qu'on peut espérer pouvoir trouver des points d'accroche permettant de saisir, peut-être, une identité stable du sujet. Ce dernier n'est jamais identique à lui-même d'après ce qu'on vient de constater. L'Autre, on l'a vu, lorsqu'il était question du sentiment de culpabilité et de l'aliénation, lui impose sa loi, ses interdits. L'intérêt

¹ *Ibid.*, p. 327 : « Όλα υπάρχουνε μέσα μου γι' αυτό τραγουδώ για τους φίλους μου, γι' αυτό σχεδιάζω ένα κοινόβιο που θα μας αποσπάσει από την παγκόσμια μοναξιά. »

² G. Repousis, « La sincérité et l'intégrité dans la voix d'un héros... », art. cité, p. 83 et *Marios Hakkas et son époque...*, *op. cit.*, p. 114 ; E. Stavropoulou, « Je parle d'une poésie... », art. cité, p. 31 ; Al. Kotzias, art. cité, *MHECDSO*, *op. cit.*, p. 32.

³ J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, *op. cit.*, p. 172.

doit se porter ici aux modalités qui amènent à définir le sujet dans une « logique de forces »¹ déterminant son action. Ces forces doivent se manifester à travers les prédicats d'énoncés modaux du *pouvoir*, du *devoir*, du *savoir* et du *vouloir*.

2.1. La construction du sujet modal hakkien : entre impuissance et prise de conscience

La présente étude a permis de voir que l'une des raisons de la discontinuité du sujet hakkien est la place aliénante de l'Autre. Or, il n'est guère difficile de trouver des marques de cette présence de l'Autre à travers une impuissance du sujet hakkien.

2.1.1. Pouvoir et devoir : l'impuissance du sujet hakkien

C'est cette impuissance qui domine et il est possible d'en trouver une expression dans les énoncés modaux du *pouvoir* et du *devoir*. La seule lecture des nouvelles du *Bidet et autres histoires* permet de s'en convaincre. Il est rare que des nouvelles ne contiennent pas les modalités du *devoir-être* (qui opposent la nécessité à la contingence, la possibilité à l'impossibilité), celles du *pouvoir-faire* (opposant la liberté à l'impuissance, de l'obéissance à l'indépendance), mais aussi celles du *devoir-faire* (opposant la prescription au facultatif, la permissivité à l'interdiction).

La modalité du *pouvoir-faire* prend la plupart du temps la forme de l'impuissance sur le monde dans la mesure où on la trouve accompagnée d'une négation. Dans « En guise de prologue », l'interlocuteur s'adresse au sujet en prétendant que celui-ci « ne peu[t] pas changer les choses » (*δεν μπορείς ν' αλλάξεις τα πράγματα*)². L'impuissance correspond à une incapacité de pouvoir agir sur l'extériorité quand on est aliéné à l'Autre. C'est ainsi que, dans une « situation » (*κατάσταση*) donnée, à laquelle on s'identifie, il n'est pas envisageable de « p[ouvoir] la critiquer » (*δεν μπορείς να την κατακρίνεις*)³. Cette impuissance est à mettre en relation avec la finitude et l'impossibilité physique de pouvoir « mettre un sou pour avoir plus de temps » (*δεν μπορώ να ρίξω κέρμα παράτασης*)⁴. L'incapacité peut aussi être morale (« je ne peux pas partir comme ça, en douce », *δεν μπορώ να φύγω έτσι στα κούφια*, déclare

¹ *Ibid.*, p. 164.

² M. Hakkas, op. cit., p. 181-182.

³ *Ibid.*, p. 247.

⁴ *Ibid.*, p. 241.

l'énonciateur dans « Rencontres avec la mort ») ou même mêler faiblesse physique et lâcheté, comme on le voit dans le passage suivant où celui qui s'exprime parle des moments qui précéderont sa mort :

J'ai moi-même tellement suppuré de la pourriture de mon époque que je n'aurai pas le courage, à ces instants-là, de faire un mouvement pour chasser une mouche, et encore moins de chanter pour donner de l'espoir aux autres. Le moindre mot, je serai incapable de le dire aux autres.¹

Bien sûr, il existe un *pouvoir-faire* dans le texte hakkien, mais celui-ci est largement minoré : la capacité ne paraît être envisageable que comme pure hypothèse (« peut-être pourrais-je le transformer en espoir », *ίσως μπορούσα να τη μετατρέψω σε κάποια ελπίδα*, souhaite l'énonciateur du « Troisième rein » en parlant du désespoir²) ou bien lorsqu'il est déjà trop tard (« ce n'est qu'à trente-cinq ans à peine que j'ai pu me soustraire à mon absence de liberté », *μόλις στα τριάντα πέντε μπόρεσα να λυτρωθώ από την ανελευθερία*, confesse l'énonciateur de « La communauté »³). On comprend mieux désormais de quelle manière se manifeste cet effacement du sujet hakkien, incapable d'avoir une prise sur le monde.

Cela conduit tout naturellement à l'évocation d'une autre modalité, très présente, qui constitue aussi un facteur d'impuissance chez le sujet hakkien. Il s'agit du *devoir-faire*, qui se décline sous la forme de l'ordre ou sous celle de l'interdiction. On a alors affaire à la prescription morale à laquelle est soumis l'artiste qui doit respecter un certain nombre de règles esthétiques, dans « Fleurs sans apprêt », par exemple. Ce *devoir* de l'artiste, on le trouve aussi dans « Le troisième rein » où l'écrivain « doit aller plus loin en donnant peut-être aussi son troisième rein » (*πρέπει να πάω πιο πέρα δίνοντας ίσως και τ' άλλο νεφρό*)⁴. L'obligation morale peut devenir plus politique lorsque l'énonciateur de « La communauté » se dit : « Ah ! les Kurdes, oui, les Kurdes, il faut que je m'en préoccupe avant qu'on ne les massacre tous » (*Αχ, οι Κούρδοι, οι Κούρδοι, πρέπει να νοιαστώ πριν τους σφάζουν όλους*)⁵.

¹ *Ibid.*, p. 195 : «Εγώ διαπνήθηκα τόσο από τη σαπίλα του καιρού μου, που δε θα 'χω κουράγιο εκείνες τις στιγμές να κάνω την κίνηση που αποδιώχνει μια μύγα, πολύ περισσότερο να τραγουδήσω δίνοντας ελπίδες στους άλλους. Ούτε και ένα "και" δε θα μπορώ να πω για τους άλλους.»

² *Ibid.*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 336.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ *Ibid.*, p. 338.

Mais on a plus souvent affaire encore au *devoir-être* dans son sens de nécessité et donc de contrainte exercée sur le sujet. Ce sont notamment les contraintes physiques de la maladie (« maintenant, il faut que je trouve moi aussi quelqu'un qui me transporte », *τόρα πρέπει να βρω κι εγώ κάποιον να με μεταφέρει*)¹ ou du temps qui passe (« je devrai partir même si je ne touche pas pour finir la moitié du quota de vie », *θα πρέπει να φύγω ας μην πιάσω το μέσο ποσοστό της ζωής*)². Obligations morales ou nécessités liées à l'environnement du sujet constituent autant de limites à l'épanouissement de celui-ci : un peu à la manière du personnage principal de la nouvelle intitulée « Le téléphone », il est détourné en quelque sorte de sa propre identité, de son être.

Il n'est pas question d'aller plus loin dans cette présentation, qui se veut succincte, des modalités du *devoir* et du *pouvoir*. Désormais, après avoir observé de quelle manière elles se manifestent, dans le texte hakkien, il faut examiner leur articulation. Elles ne sont, on l'aura compris, que la manifestation textuelle de forces et de déterminismes — moraux, physiques, etc. — s'exerçant sur le sujet. L'impuissance de celui-ci domine sous la forme d'une absence de *pouvoir-faire* alors que les contraintes tendent à créer des impasses. S'il fallait trouver un fil conducteur dans la succession des trois recueils, peut-être est-il possible de s'appuyer sur cette impuissance de l'actant, qu'il soit personnage ou énonciateur. Le sujet se construit dans l'opacité des déterminismes qui l'entourent.

2.1.2. Vers un dépassement des déterminismes ?

Il est évident que les modalités s'organisent entre elles pour définir le rapport du sujet au monde environnant. La nouvelle « Fleurs sans apprêt » est éclairante de ce point de vue (nous mettons en italique les modalités) :

Au départ, j'ai évoqué le sujet à mots couverts et elle, elle s'évertuait à être pour les fleurs, peut-être parce que je *ne parvenais pas* (*δεν μπορούσα*) à parler ouvertement. Comme je m'enhardissais peu à peu et que je *réussissais à développer* (*αναπτύσσοντας*) mes idées avec délicatesse, elle pour finir, elle a compris et m'a montré immédiatement la porte.

Je *ne comprends pas* (*δεν καταλαβαίνω*) pourquoi elle s'est mise en colère comme ça, vu qu'en art on appelle les choses par leur nom, et encore plus qu'elle m'ait mené par le bout du nez, ce qui m'a exaspéré et je lui ai dit ce que j'en pensais, qu'elles *ne doivent pas* (*δεν πρέπει*)

¹ *Ibid.*, p. 359.

² *Ibid.*, p. 243.

ressembler à des figues ou des ampoules, qu'il en existe de toutes les sortes : des vieilles pendantes, pareilles à des oignons, des jeunes fermes comme des ampoules, les unes entortillées dans les mitards, les autres dans les lits conjugaux, en général il en existe une grande variété qu'on *pourrait* (θα μπορούσε) présenter dans une garniture de radis. Je lui ai encore redit, avant de me retrouver dans le couloir et avant que la porte se ferme derrière moi, qu'elles *ne doivent pas* (δεν πρέπει) ressembler à des noix creuses, et qu'il *faut* (πρέπει) vivre longtemps, rejeter les fausses pudeurs pour pouvoir être à la hauteur du sujet.

Depuis lors, même celles qui ne sont pas artistes peintres et à qui j'ai parlé dans le même esprit d'une immédiateté, bref de l'essence de l'amour, toutes ont rompu. J'*ai compris* (κατάλαβα) que c'est du sentimentalisme que *veulent* (θέλουν) les femmes.¹

Ce qui frappe, dans le premier paragraphe, c'est l'impuissance du personnage (il se révèle incapable de formuler le fond de sa pensée lorsqu'il déclare qu'il « ne parvenai[t] pas à parler ouvertement ») ou, au moins, une capacité contrariée (« je réussissais à développer mes idées avec délicatesse (...) elle m'a montré immédiatement la porte »). À l'inverse, dans le deuxième paragraphe, l'environnement est fait de virtualités qui s'expriment soit de façon explicite (« elles ne doivent pas », « il faut »,) ou dans les prédicats d'énoncés modaux du *devoir-être* ou du *pouvoir-être* : ces derniers peuvent prendre, par exemple, la forme d'hypothèses sur la forme des fleurs ou sur leur utilisation, comme en témoigne l'utilisation du conditionnel (« on pourrait »). Or, ces virtualités ne sont pas actualisables en raison des contraintes entravant le *pouvoir* du personnage-énonciateur. L'origine de cette impossibilité d'aller au-delà des hypothèses est extérieure au sujet. Celui-ci essaie de se déterminer dans un réseau de contraintes qui s'imposent à lui et aux autres. En réalité, et c'est le troisième paragraphe qui le montre, les modalités du *devoir* et du *pouvoir* (nécessité, possibilité, etc.) dépendent d'un tiers qui impose ses règles. Même la volonté des femmes s'impose au sujet,

¹ *Ibid.*, p. 226 : « Στην αρχή της το 'φερα απέξω απέξω κι αυτή επέμενε να είναι υπέρ των ανθέων, ίσως γιατί δεν μπορούσα να μιλήσω ανοιχτά. Ξεθαρρεύοντας σιγά σιγά κι αναπτύσσοντας γλαφυρά τις ιδέες μου, εκείνη επιτέλους κατάλαβε και μου 'δειξε αμέσως την πόρτα.

Δεν καταλαβαίνω γιατί θύμωσε τόσο, αφού στη τέχνη λέγονται τα πράγματα με τ' όνομά τους, πολύ περισσότερο να με πάει καροτσάκι, κάτι που μ' εξαγρίωσε και τής τα 'πα έξω απ' τα δόντια, πως υπάρχουν πολλά είδη απ' αυτά: Κρεμασμένα γέρικα ίδια κρεμμύδες, νεανικά σφιχτά σα βολβούς, άλλα στραμπουληγμένα σε κρατητήρια κι άλλα σε συζυγικά κρεβάτια, γενικά μια ποικιλιά μεγάλη που θα μπορούσε να την παρουσιάσει με γαρνί ραπανάκια. Τής είπα ακόμα, πριν βρεθώ στο διάδρομο, και κλείσει πίσω μου η πόρτα, πως δεν πρέπει να μοιάζουν με κούφια καρύδια, κι ότι πρέπει να ζήσει πολύ, ν' αποβάλει σεμνότητες σκέψεις για να φτάσει στο ύψος του θέματος.

Έκτοτε και σε μη ζωγραφίνες που μίλησα στην ίδια αντίληψη για μια αμεσότητα, τέλος πάντων την ουσία του έρωτα, όλες αρνήθηκαν. Κατάλαβα πως οι γυναίκες θέλουν αισθηματολογίες.»

comme on le constate à la fin du passage. Le sujet est donc contraint de se plier aux règles déontologiques du peintre ou de l'écrivain, à celles de la décence ou d'un public.

Ce qui surprend quand même ici, c'est le fait que le sujet change malgré tout dans sa prise de position modale. Alors qu'on trouve au début du deuxième paragraphe le syntagme « je ne comprends pas » (*δεν καταλαβαίνω*), c'est le syntagme « j'ai compris » (*κατάλαβα*) qui apparaît à la fin du passage. En fait, la première occurrence (*δεν καταλαβαίνω*) est ironique : l'énonciateur comprend très bien pourquoi Pitsa, son ancienne amie, artiste peintre de profession, n'a pas voulu continuer à écouter son discours et son savoir équivaut ici à une prise de conscience de l'immédiateté des choses et du fait que l'art doit se méfier des représentations vides et sentimentales. À cette première prise de conscience en répond une seconde : l'énonciateur se rend compte (*κατάλαβα*), dans le même temps, des contraintes que lui impose, malgré lui, la société. Au final, même si le sujet est pris dans un réseau de contraintes ou de déterminismes qui prennent la forme discursive des modalités, le *savoir* semble seul pouvoir échapper au régime des contraintes qu'implique le *vouloir* des autres. Alors que ce dernier ne dépend pas du personnage-énonciateur, mais des autres, le *savoir* reste la seule modalité interne au personnage (modalité endotaxique) puisqu'elle ne fait pas intervenir un tiers : elle met celui qui s'exprime directement en relation avec son objet.

On conçoit dès lors que le savoir prenne une dimension importante dans le texte hakkien : il est démystification et révélateur des illusions. On le comprend très clairement dès la première nouvelle qui ouvre *Le Bidet et autres histoires*, « En guise de prologue ». S'y manifeste, avec brutalité, la lucidité d'un savoir conscient des limites du possible :

« Tu es un petit chien de salon. Tu aboies, mais les visiteurs *savent* bien que tu ne *peux* pas mordre ».

« Tu es un étrange libérateur de ces canaris que les chats dévoreront. Tu *sais* bien qu'ils ne *pourront pas* se passer de cage, la liberté, c'est l'insécurité. Pourquoi te donner tant de peine ? »¹

¹ *Ibid.*, p. 181 : « “Είσαι σκυλάκι του καναπέ. Γαβγίζεις, όμως οι επισκέπτες γνωρίζουν καλά πως δεν μπορείς να δαγκώσεις”.

“Είσαι παράξενος απελευθερωτής καναρινιών που δε θα φάνε οι γάτες. Το ξέρεις πως δεν κάνουνε χωρίς κλουβί, η ελευθερία είναι ανασφάλεια. Τι πάσχεις και παιδεύεσαι;” ».

La prise de conscience de la réalité des faits (l'impuissance du sujet auquel s'adresse l'énonciateur ici) s'oppose à l'idéalisme de l'interlocuteur. C'est cette même prise de conscience démystificatrice qui apparaît à la fin du « Bidet », lorsque le narrateur affirme « a[voir] compris » (κατάλαβα) qu'il a été dupe de son désir de progrès et de réussite matérielle. De la même manière, l'énonciateur de « Gorpisme » s'est rendu compte du peu de temps qu'il lui reste à vivre ; celui du « Troisième rein » a pris conscience des sacrifices réclamés par la création poétique.

Il arrive pourtant aussi que le savoir soit restreint. Et ici aussi, malgré tout, le peu de savoir peut témoigner d'une lucidité de l'énonciateur non plus sur le monde, mais sur sa capacité à le saisir par la pensée. « Le meurtre » met en scène, on s'en souvient, un personnage en proie à la culpabilité, qui tâche de comprendre l'origine du meurtre dont on l'accuse. Il l'avoue pourtant : il « ne sai[t] pas les raisons pour lesquelles le meurtre a eu lieu ni où est le cadavre » (δεν ξέρω τα αίτια που έγινε ο φόνος ούτε και πού είναι το πτώμα)¹. Il ne peut dès lors se référer qu'à un savoir restreint, comme il le fait lorsqu'il affirme qu'il « sai[t] seulement qu'[il] n'[a] pas été châtié » (ξέρω μόνο πως δεν τιμωρήθηκα). Cela rappelle bien sûr la restriction du savoir caractérisant le narrateur-personnage des nouvelles-récits à la première personne. Ainsi, le narrateur d'« Un crâne plein de fleurs » déclare : « Je ne sais pas si tous l'entendirent ni de quelle manière ils réagirent. » (Δεν ξέρω αν την ακούσανε όλοι, ούτε πώς αντιδράσανε)². Narrateurs-personnages des nouvelles-récits et énonciateurs des nouvelles-discours se retrouvent sur ce point au moins : la limitation de leur savoir.

Trois modalités paraissent donc s'articuler dans les nouvelles. Elles permettent d'établir un rapport du sujet à l'action. Voilà un bon moyen de définir ce dernier, « le contenu sémantique de la modalité p[ouvant] être considéré comme une propriété de l'actant lui-même, propriété nécessaire pour qu'il réalise l'acte »³. Or, ce qui ressort des analyses qui précèdent, c'est que le sujet se définit par son impuissance face au monde et à ce qui l'entoure. Il n'en demeure pas moins qu'il trouve, à l'intérieur de lui-même, par le savoir, même si celui-ci est limité, la possibilité d'un rapport lucide à son environnement.

¹ *Ibid.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 285.

³ J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 167-168.

2.2. Le renversement du jeu des modalités : de la culpabilité à la revendication

Il a jusqu'ici été fait référence aux modalités endotaxiques à travers la définition d'un savoir détenu par le personnage-énonciateur de « Fleurs sans apprêt ». Ce *savoir* de l'énonciateur a été opposé au *vouloir* des autres. Or la possession de la modalité endotaxique que constitue le *vouloir* caractérise bon nombre d'énonciateurs des nouvelles-discours et la volonté joue dès lors un rôle moteur dans les nouvelles, conjointement avec le *savoir*.

Le *vouloir* semble être toutefois bien distinct de ce savoir. De ce point de vue, ce que dit l'énonciateur de « La prison » est révélateur de cette distinction. Lorsqu'il évoque le sort du pope Thanasis qui est dans la même chambre d'hôpital que lui, voici ce qu'il déclare : « Bien que je *sache* qu'il est condamné, je ne lui donnerai pas le plaisir [de me tourner vers Dieu] » (*παρόλο που ξέρω την τελική καταδίκη του (...) δεν του κάνω το χατίρι*)¹. Le *savoir* est lucidité, ici, certes. Pourtant, il est nettement distingué de l'acte libre contenu dans la modalité volitive et dans le futur, implicites tous deux dans la proposition principale de la phrase citée. La forme concessive de la phrase témoigne de ce contraste entre épistémique et volitif. La volonté joue donc un rôle à part entière et ce rôle est déterminant pour la construction du sujet.

2.2.1. L'omniprésence d'une volonté

La modalité du *vouloir* est omniprésente. Presque chaque nouvelle-discours en contient au moins une manifestation. L'objectif n'est pas ici de proposer un examen exhaustif, mais de privilégier un certain nombre d'occurrences jouant un rôle manifeste dans la construction du sujet hakkien. Un rapide examen des nouvelles du *Bidet et autres histoires* ou de *La Communauté* permet de constater la chose suivante : il existe une forme forte de la volonté qu'on pourrait qualifier d'existentielle. Pourquoi existentielle ? Parce qu'elle recouvre la volonté de vivre, d'être au monde. Voici une liste non exhaustive, mais suffisamment représentative des occurrences qu'il est possible de trouver dans les nouvelles-discours :

Άμα θέλουμε, κουτσαίνουμε, άμα θέλουμε, όχι (p. 190) : « si on le veut, on boite, si on le veut, on ne boite pas » (1)

Είπα να γλιτώσω (p. 201) / *λέω να φύγω* (p. 202) : « j'ai décidé de me sauver » / « je veux partir » (2)

Ο εθνολόγος που θα 'θελα να 'μαι (p. 210) : « l'ethnologue que je voudrais être » (3)

Θέλω να μείνω (p. 241) : « je veux rester » (4)

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 247-248.

Μήπως υπήρξα και πριν να θέλω να υπάρξω μετά (p. 244) : « Peut-être que j'ai existé avant pour vouloir exister après » (5)

Δε θέλω ν' αρχίσει το ξήλωμα (p. 248)/θέλω να 'μαι ολομόναχος (p.249) : « Je veux pas que commence le délitement » / « je veux être tout seul » (6)

Δε θέλω χρόνο. Ζωή θέλω (p. 254) : « Ce n'est pas du temps que je veux. C'est de la vie que je veux » (7)

Θα 'θελα αυτούς που έχουν αυτό το μεράκι να 'χουν αγγίξει την καρβάνια της απελπισίας (p. 255) : « je voudrais que ceux qui ont ce goût-là ait touché la gamelle du désespoir » (8)

Τι θέλω και επιδιώκω (p. 326) : « qu'est-ce que j'ai à vouloir rechercher... » (9)

Το διαθέτω όπως θέλω (p. 336) : « j'en dispose comme je veux » (10)

Δε θέλω να γίνω καλά (p. 354) : « je ne veux pas me porter bien » (11)

Θέλω να ζω όπως πρώτα (p. 355) : « je veux vivre comme dans les premiers temps » (12)

Δε θέλω χάρη (p. 371) ...έλεος (p. 378) : « je ne veux pas de grâce... de miséricorde » (13)

Θέλω να μαλώνουν τα κύτταρα (p. 424) : « je veux que mes cellules se chamaillent » (14)

Δεν ήθελα πια θεωρίες (p. 428) : « je ne voulais plus de théories » (15)

Qu'apprend-on à travers ce relevé ? La volonté est avant tout un *vouloir-être*, c'est-à-dire un *vouloir-vivre* ou un *vouloir-exister*. Cela peut signifier trois choses au moins. D'abord, vouloir vivre, c'est *trouver un lien avec la vie* (7) dans toute la réalité qu'elle recouvre, celle qui transparaît dans la littérature (8) ou dans son caractère le plus élémentaire (12) ou brutal (11) (14). Cela peut prendre aussi la forme de la persistance dans l'être (4) (5). Ensuite, vouloir vivre, c'est vouloir *trouver la liberté* (1) (6) (10) et l'indépendance (2) indispensables, la liberté de penser librement (15) jusqu'à sa mort (13). Enfin, vouloir vivre, c'est *être à la recherche de soi-même* (3) (9), comme cela a été mis en évidence lorsqu'on s'est aperçu que l'identité passe par l'identification. Cette volonté de vivre semble être un élément déterminant et permanent dans la construction du sujet hakkien. Elle paraît, qui plus est, absolue et intransigeante. La vitalité, on l'a vu, s'inscrit à plus d'un titre dans le texte hakkien : retrouver le signe vivant, s'identifier au trait de vitalité primitive chez l'autre dans le processus d'identification, voilà des constantes du texte hakkien qui doivent être mises en rapport avec la volonté de vivre. Ici, le *vouloir-vivre* semble parfois inconditionnel. Il relève d'un libre choix, d'une forme de libre arbitre fonctionnant de façon absolue. Dire : « je veux vivre », « je veux prolonger ma vie » relève de l'inconditionnel. L'énoncé « si on le veut, on boite, si on le veut, on ne boite pas » (άμα θέλουμε, κουτσαίνουμε, άμα θέλουμε, όχι) (1), par l'association du parallélisme et de l'antithèse, souligne le pouvoir absolu d'une volonté qui se détermine indépendamment de toute contrainte.

Pourtant, à y regarder de plus près, le volontaire doit aussi faire avec l'*involontaire*, pour reprendre ici la terminologie ricœurienne. Dans les exemples cités, le *vouloir-vivre* ne prend pas toujours cette forme catégorique et entière. Le propos suivant de Morgan est éclairant : « l'ethnologue que je voudrais être » (*Ο εθνολόγος που θα 'θελα να 'μαι*). Le verbe au conditionnel laisse entendre que la volonté est subordonnée à un *pouvoir-être* incertain, qui ne dépend pas en tout cas de l'énonciateur.

Il existe par conséquent une question de la volonté se manifestant clairement dans les nouvelles-discours. Le *vouloir* absolu, le libre arbitre coexiste avec l'*involontaire* et, plus particulièrement, les contraintes physiques liées à la maladie, au corps, à l'environnement. Par ailleurs, la culpabilité, en tant qu'elle pose le problème des limites de la liberté, de la volonté, aliène le sujet.

2.2.2. Libre arbitre et culpabilité

La présence réitérée de l'expression « de mon plein gré » (*με τη θέλησή μου*) ou de sa variante « de notre plein gré » (*με τη θέλησή μας*) tout au long des nouvelles devrait permettre de s'emparer, au moins partiellement, de la question de la volonté dans les nouvelles de Marios Hakkas Il n'est pas uniquement question du titre de la nouvelle qu'on trouve dans « Chutes » (« *Πετάλια* »), au cœur de la dernière section de *La Communauté*, mais de plusieurs autres nouvelles (« Le froissement », « Le bidet », « La communauté » et bien d'autres) qui contiennent cette collocation renvoyant clairement à la question de la volonté. Voici quelques exemples de cette reprise à travers cinq nouvelles :

« **Le froissement** » : « À la fin arriva la déclaration, peut-être la seule qui soit sur l'honneur. Alors que nous étions de retour en fils prodiges, nous attendant à trouver un veau gras sur la table, au contraire, c'est en rafales qu'on a lâché un gros vacherin sur le sol en ciment. C'est-à-dire que c'est *de notre plein gré* qu'on a pris des coups de poing dans le ventre et que, naturellement, on a vomi. » (*τέλος ήρθε κι η δήλωση, ίσως η μόνη υπεύθυνη. Κι ενώ υιοί άσωτοι επιστρέψαμε περιμένοντας να βρούμε μόσχον τον σιτευτόν στο τραπέζι, αντίθετα, ρουκετηδόν αμολάγαμε σίτον τον μοσχευτόν στο τσιμέντο. Δηλαδή με τη θέλησή μας φάγαμε γροθιές στο στομάχι και φυσικά εξεράσαμε*)¹. (1)

« **Le bidet** » : « On m'avait mis sous le joug pendant vingt années entières *de mon plein gré* (et c'est ça le pire), pour que je me retrouve ici, devant tout un tas de choses inutiles. » (*με είχανε βάλει στο ζυγό είκοσι ολόκληρα χρόνια με τη θέλησή μου (αυτό είναι το χειρότερο), για να καταλήξω εδώ μπροστά σε μια σειρά άχρηστα πράγματα*)². (2)

¹ *Ibid.*, p. 190.

² *Ibid.*, p. 262.

« **La communauté** » : « Qu'ils se gardent bien de perdre cela de vue tous ceux qui bâtiront à l'avenir des communautés, même si c'est sur la lune : des dirigeants lestés par les pieds à l'intérieur du cratère. Qu'ils y ramassent de la cendre, des pierres, de la terre et qu'ils construisent un nouveau parti. En ce qui nous concerne, c'est exclu, en tout cas si ce doit être *de notre plein gré*, pour faire court. » (να το έχουν υπόψη τους όσοι θα οικοδομήσουν στο μέλλον κοινότητες, έστω και στο φεγγάρι, τους αρχηγούς απ' το ποδάρι σαβουρντιστούς μες στον κρατήρα. Εκεί ας μαζέψουν στάχτη, πέτρες, χώμα κι ας χτίσουν ένα νέο κόμμα. Εμείς πια αποκλείεται, τουλάχιστον με τη θέλησή μας, για να μη λέμε και μεγάλα λόγια)¹. (3)

« **Coupable de culpabilité** » : « “Je ne suis pas venu de force. La vérité est que je ne comprends comment je suis arrivé jusqu'ici. C'est sans doute que je jouais, je cherchais sur la colline, ensuite j'ai pensé que je pouvais trouver quelque chose d'autre un peu plus bas, et je me suis mis à glisser sans m'arrêter”. “Vous êtes venu *de votre plein gré*, alors”, dit la femme en notant quelque chose sur un papier. » («δεν ήρθα με το ζόρι. Η αλήθεια είναι πως δεν κατάλαβα πώς έφτασα μέχρις εδώ. Μάλλον σαν να έπαιζα, έψαχνα στον όχτο, έπειτα σκέφτηκα μήπως πιο κάτω βρω κάτι άλλο, κι όλο γλιστρούσα». «Με τη θέλησή σας, λοιπόν», είπε η γυναίκα και σημείωσε κάτι σ' ένα χαρτί)². (4)

« **De mon plein gré** » : « C'est *de mon plein gré* que je suis entré en prison » (Μπήκα στη φυλακή με τη θέλησή μου) ; « Je les abordais pour apprendre s'ils se trouvaient à l'intérieur une fois encore *de leur plein gré*. » (Τους πλησίαζα μήπως και μάθω αν βρίσκονται μέσα ακόμα με τη θέλησή τους) ; « Le lendemain, ils m'ont dit de retourner à l'intérieur : je leur ai répondu que, *de mon plein gré*, ce n'était pas possible » (την επομένη που μού είπαν να ξαναμπώ μέσα με την θέλησή μου, τους απάντησα πως δε θα μπορέσω)³. (5)

Ce qui ressort de la confrontation de ces cinq passages, c'est l'opposition entre une volonté qu'on pourrait qualifier de *tragique* (dans la mesure où, par l'effet d'une ironie tragique, elle produit un effet contraire à l'effet escompté) et une volonté absolue et autonome, de l'ordre du libre arbitre, telle que celle dont il était question à l'instant. La première est représentée par (1) (2) (4) (5) ; la seconde par (3) (5). Dans le cas (5), l'énoncé permet de mettre en évidence de façon très nette cette opposition entre la volonté tragique et une volonté se déterminant de façon autonome : le syntagme « de mon plein gré » change de sens. Alors qu'initialement, il est question d'une volonté, tragique, qui a conduit à une incarcération de l'énonciateur avec son assentiment (le « de mon plein gré » se colore d'une ironie amère), la fin du passage voit le personnage revendiquer un libre arbitre devant ses persécuteurs (le ton change et le « de mon plein gré » ne se charge alors d'aucune ironie).

Avec (1), on a affaire à une situation plus complexe qui permet de mettre au jour le fonctionnement de la culpabilité et le rôle de la volonté coupable. Ce qui est remarquable dans ce passage, c'est d'abord le redoublement de la faute. La « déclaration » à laquelle il est fait allusion laisse bien sûr supposer une faute initiale, un manquement dont le texte ne dit rien

¹ *Ibid.*, p. 322.

² *Ibid.*, p. 382.

³ *Ibid.*, p. 425-429.

d'explicite. Par ailleurs, c'est la déclaration elle-même, dont l'intention devait conduire à une forme de retour en grâce, qui constitue une faute. Pourquoi ? Parce qu'elle engage ses auteurs. Elle s'est faite en effet « sur l'honneur » (*υπεύθυνη δήλωση*). La faute réside donc dans le geste même de ceux qui font la déclaration et reçoivent un châtement. Ensuite, le processus de la culpabilisation devient plus intérieur et s'accompagne d'une transformation de la *volonté* : celle de faire une déclaration, de confesser sa faute autrement dit, fait place à celle de subir un châtement. La faute est alors intériorisée puisque la volonté d'avouer publiquement devient volonté intime de subir les coups. La volonté mauvaise qui suscitait la déclaration paraît engendrer la volonté, par le coupable, de payer pour ses propres fautes. Enfin, le sentiment de la faute, qui est intériorisé, est abordé à travers le motif de l'inversion¹ et celui de la souillure. Cette dernière, élément essentiel dans le sentiment de la faute, fonde la culpabilité selon Ricœur². Elle fait partie intégrante du processus d'intériorisation de la faute.

Encore convient-il de préciser que cette dernière relève d'une « volonté mauvaise », comme l'appelle Ricœur. Elle est directement associée, dans le passage étudié, à la responsabilité coupable de celui qui fait une « déclaration sur l'honneur » et, explique ici encore Ricœur qui s'est longuement penché sur le problème du mal et de la culpabilité, est liée à la « faillibilité »³ de l'homme. L'homme vit dans l'illusion d'un « libre choix » alors que sa volonté est conditionnée : tout le mal vient de là, explique le philosophe. C'est là que la culpabilité trouve ses racines : une *hybris* de l'homme qui sort de la mesure par une présomption coupable. Il existe, dans le dénouement de « Coupable de culpabilité », un moment qui permet de bien situer ce basculement d'une volonté absolue, mais illusoire à une culpabilisation. Les juges de H. ont décidé que ce dernier « a dépassé les bornes » (*έχει βγει έξω απ' τα όρια*) :

LE PETIT : Moi, j'ai envie d'en finir.

H. : Ça, c'est mon affaire.

¹ La forte opposition entre les « fils prodigues » et les ingrats est soulignée par l'inversion sous-tendant le sentiment de culpabilité. Une forme de contrepèterie en est la plus claire manifestation. On peut proposer, dans la traduction, d'opposer « veau gras » et « gros vacherin » pour rendre l'antithèse frappante entre *μόσχον σιτευτόν* [veau gras] et *σίτον μοσχευτόν* [blé greffable].

² P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, II, « Finitude et Culpabilité », Paris, Aubier, « Philosophie », 1988 [1960], p. 256 : « La culpabilité est déjà impliquée dans la souillure ».

³ *Ibid.*, p. 301.

LE CHEF : Et pour quelle raison est-ce que c'est votre affaire ?

H. : Je suis le seul à pouvoir mettre un terme. Ma seule *volonté* suffit pour en finir.

LE CHEF : Encore votre *volonté* ? (...) Je ne suis pas sûr que vous ayez de la *volonté* pour quelque chose de ce genre.

(...)

H. : Qu'est-ce que vous me chantez là avec ma *volonté* ?

LE CHEF : Donnez votre assentiment.

LE PETIT : Dites que c'est là votre *volonté*.

LE CHEF : De toute façon, ça devra arriver, pourquoi opposer une résistance ?¹

Deux définitions de la volonté s'opposent ici : H. revendique, avec quelque arrogance sans doute, son libre arbitre et une volonté absolue qu'il serait seul à pouvoir exercer ; il s'agit en particulier du pouvoir de décider de sa propre mort quand bon lui semble. Ses juges, au contraire, conçoivent une volonté contrôlée par l'extérieur qui est de l'ordre de l'assentiment (*συγκατάθεση* en grec). La volonté n'est rien d'autre alors qu'une acceptation de l'ordre des choses. Pris entre sa volonté d'absolu et la résignation coupable, le sujet hakkien trouve une issue dans l'assentiment. Avant cela il existe dans le texte hakkien, une déclinaison de la volonté qui doit conduire progressivement à l'évocation de ce nouveau type de *vouloir* prenant la forme d'un *vouloir-savoir*.

2.2.3. Aveu et revendication

« La confession des péchés achève ce mouvement d'intériorisation du péché en culpabilité personnelle »², écrit Ricœur. L'aveu de la faute se fonde donc sur une modalité : celle du *vouloir-dire*. Sa réalisation s'accompagne d'une véritable mise en discours qu'on peut appeler *confession* ou *déclaration de repentir* pour des raisons données dans l'analyse qui suit.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 416-417 : «Ο ΚΟΝΤΟΣ: Εγώ λέω να τελειώνουμε. Ο Χ.: Δική μου υπόθεση. ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ: Από πού κι ως πού δική σας υπόθεση; Ο Χ.: Μπορώ και μόνος μου να θέσω τέρμα. Η θέλησή μου και μόνο αρκεί για να τελειώνω. ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ: Πάλι η θέλησή σας; (...) αμφιβάλλω αν έχετε θέληση για κάτι τέτοιο. (...) Ο Χ.: Τότε, ποια θέληση μού τσαμπουνάτε; ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ: Συγκατατεθείτε. Ο ΚΟΝΤΟΣ: Πέστε πως αυτή είναι η θέλησή σας. ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ: Έτσι κι αλλιώς θα γίνει, γιατί να φέρετε αντίσταση;»

² P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, II, *op. cit.*, p. 258.

2.2.3.1. Confession et déclaration de repentir

Dans « Fleurs sans apprêt », par exemple, ce qui domine, c'est le ton général et diffus associé au sentiment de faute. Cette dernière prend ici la forme d'une erreur de conception artistique et aboutit à une marginalisation. La présence très forte, dans la nouvelle, d'une modalité du *devoir-faire*, on l'a vu plus haut, renvoie à une sorte d'éthique convenue du peintre : les fleurs, écrit l'énonciateur, « ne doivent pas ressembler à des figues » (*δεν πρέπει να μοιάζουν με σύκα*) ; « les femmes, ajoute-t-il, ont besoin de sentimentalisme » (*οι γυναίκες θέλουν αισθηματολογίες*). Ce qui doit attirer l'attention par ailleurs au début de la nouvelle, c'est la modestie affichée de l'énonciateur qui se sent coupable. Le lexique utilisé le laisse clairement entendre : « je ne sais pas » (*δε γνωρίζω*), « avec le peu que je sais, il est bien possible que je ne sois pas un poète » (*με τα τόσα λίγα που ξέρω, μπορεί να μην είμαι ποιητής*), etc. Ce qui caractérise cette nouvelle, en somme, c'est un éthos de la modestie se fondant sur le sentiment d'une faute et, par conséquent, sur un *vouloir-dire* coupable.

C'est pourtant surtout dans la section « Confessions » (*εξομολογήσεις*) que le lecteur est invité plus qu'ailleurs à lire un discours de la faute et du sentiment de culpabilité. Ainsi, dans « Le froissement », ce qui domine, c'est le besoin d'avoir à justifier les petits changements, les petites lâchetés ou désordres d'une génération tout entière qui transparait à travers l'utilisation de la première personne du pluriel. La question « où trouver le temps de vérifier les petits changements qui se produisent en nous ? » (*πού χρόνος να ελέγξουμε τις μικρές αλλαγές που γίνονται μέσα μας*)¹ apparaît comme un faux-fuyant derrière lequel on discerne comme les indices d'une culpabilité. Il en va de même s'agissant de la « déclaration », claire allusion à la déclaration de repentir des prisonniers politiques : « À la fin arriva la déclaration, explique l'énonciateur, peut-être la seule qui soit sur l'honneur » (*τέλος ήρθε κι η δήλωση, ίσως η μόνη υπεύθυνη*)². Ce qui ressort ici, c'est le sentiment de culpabilité et le besoin de se justifier soi-même (dans le premier volet de la nouvelle) et de légitimer l'attitude de toute une génération perdue, partagée entre les choix idéologiques et l'intégration dans la société de consommation (dans le second volet). La présence du trait sémantique de la culpabilité permet de mettre en évidence la présence d'une volonté d'exhiber une faute, d'un *vouloir-dire* qui passe par les formes convenues de la confession ou de l'examen de conscience.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 188.

² *Ibid.*, p. 190.

Cette rhétorique du *vouloir-dire sa faute* détermine une série d'actes de confession au début du *Bidet et autres histoires*, comme le titre « Confessions » (εξομολογήσεις) le laisse bien sûr entendre. Il semble que l'aveu d'une faute, voire le sentiment de culpabilité, est central et réclame une forme de mise à nu, de *déclaration* publique qui n'est pas étrangère à la déclaration de repentir (δήλωση μετάνοιας) dont il était question plus haut. Le prologue du *Bidet et autres histoires* apparaît de ce point de vue comme un dialogue impliquant la parole d'un juge s'en prenant à l'idéalisme de son interlocuteur. Ce dernier finit par reconnaître (παραδέχομαι), on se rappelle, l'insuffisance de son intérêt pour le réel. Le texte prend la forme de la confession dans la mesure où il se construit sur la reconnaissance d'une faute. Cette confession, sous la forme d'une déclaration de repentir ou même d'une autocritique, est aussi bien adressée au pouvoir en place, celui qui inflige des « coups de bâton sur la plante des pieds » (στα πέλματα φάλαγγα)¹, qu'aux cadres du parti communiste. Dès lors, il est plus globalement possible de parler de confessions (ou de déclarations de repentir) pour les nouvelles qui suivent le prologue. Confession d'un meurtre dans « Le meurtre », confession d'un désir inavoué dans « Suicide par le feu » (définie plus haut comme une nouvelle-récit), d'une peur secrète de ne pas être prêt au moment de mourir (« ce n'est pas que j'aie peur de la mort... », δεν είναι που φοβάμαι το θάνατο) dans « Rencontres avec la mort ». Dans ces nouvelles, l'énonciateur s'expose et se met à nu.

2.2.3.2. Vers une revendication de l'innocence

Pourtant, il ne s'agit pas pour l'énonciateur de rechercher un quelconque pardon ou de se soumettre à une autorité morale quelle qu'elle soit. À cet instant, la modalité se modifie. D'un *vouloir-dire sa faute*, on passe à un *vouloir-dire l'absence de faute*. Ce qui donne de la force au texte, c'est justement le refus d'assumer la faute et même celui de reconnaître le bien-fondé de celle-ci. Si « Coupable de culpabilité » présente un personnage tentant de se défendre et acceptant avec résignation et jusqu'à la mort la faute qui lui est reprochée, dans plusieurs nouvelles-discours, c'est un cri de révolte qui détermine un ton bien particulier. En voici quelques-unes dont il a déjà été question : « Fleurs sans apprêt », « Le froissement » et « De mon plein gré ». L'énonciateur, à la fin de la première d'entre ces nouvelles, souligne que « ce n'est pas [s]a faute si [s]on tempérament [l]'entraîne vers l'immédiateté » (δε φταίω εγώ αν η ιδιοσυγκρασία μου με οδηγεί στην αμεσότητα)². Dans la seconde, le syntagme « ce

¹ Ibid., p. 182.

² Ibid., p. 227.

n'est pas de notre faute » (*δε φταίγαμε εμείς*), est placé à des points stratégiques, c'est-à-dire une fois au début du second volet de la nouvelle et une fois en clausule. Le discours sur la culpabilité ne donne donc lieu à une confession que pour autant qu'il y ait reconnaissance d'une faute. En réalité, on a plutôt affaire à un examen de conscience aboutissant à une décision libératoire, à un affranchissement par rapport aux carcans imposés à l'énonciateur. La confession n'implique donc nullement la repentance. Le *discours-examen de conscience* n'est dès lors pas éloigné alors du *discours-profession de foi* reposant sur la revendication d'une position.

De ce point de vue, la prière qui clôt « Mes derniers moments » est instructive et permet d'aller plus loin dans l'analyse de la revendication d'une innocence. Elle se présente d'abord comme le cri d'un innocent qui n'a pas « fait de tort et n'[a] rien fait de mal aux dépens d'autrui » (*δεν έβλαψα και τίποτα το πονηρό σε βάρος άλλου δεν έπραξα*)¹. Elle permet ensuite d'aller plus loin et de préciser ce qu'il faut entendre par faute, mais aussi quel est le projet du suppliant. La détermination de la faute relève, dit en substance l'énoncé, d'un rapport à soi-même, non d'une transcendance. L'énonciateur ne reconnaît pas à une quelconque extériorité, fût-elle divine, de légitimité pour condamner ; il n'y a que la conscience qui puisse en dernier ressort condamner et, de la sorte, comme le souligne le suppliant, lui-même « serait le premier à connaître [s]es méfaits et [s]es péchés et ce sont ces derniers qui le condamneraient pour toujours à ses propres yeux » (*πρώτος θα γνώριζα τις ανομίες μου και τις αμαρτίες μου κι αυτές θα με καταδίκάζαν στα μάτια μου για πάντα*). Celui qui adresse sa prière ici rejette donc avec force tout jugement extérieur : « je n'ai pas de mauvaises actions que tu puisses effacer, s'exclame-t-il, (...) et pas de péchés dont tu doives me purifier », (*δεν έχω ανομήματα να εξαλείψεις (...) κι αμαρτίες να μού καθαρίσεις*). Il y a plus : l'énonciateur refuse de se plier à un sentiment de culpabilité déterminé *a priori*. Il rejette dès cet instant toute expiation, qui lui serait imposée, d'une faute de ses parents, car il « n'accepte pas que [s]es parents aient commis une faute et que [s]a mère pécheresse [l']ait porté dans son ventre » (*δε δέχομαι πως φταίνε οι γονείς μου κι ότι η μητέρα μου αμαρτωλά μ' έφερε μέσα στην κοιλιά της*). À l'inverse, c'est bien la conscience qui doit déterminer s'il y a ou non faute. À la manière d'un Rousseau se représentant tel qu'il est face à Dieu au début des *Confessions*, il existe une forme d'immédiateté et de transparence dans le jugement moral. Ce sont les signes de son corps qui doivent librement attester de la sincérité ou de l'aveu :

¹ Cette prière est inspirée, selon D. Raftopoulos, du Psaume 51 (*Guerre civile...*, *op. cit.*, p. 236).

Regarde, regarde, sur mon visage se reflète mon cœur pur et du plus profond de moi mon esprit plein de droiture fait surface.

Ne fais pas obstacle avec Ton visage, laisse-moi voir au-delà de lui.¹

Tout est donc affaire de clarté, tout est question de surface. C'est la conscience elle-même qui doit se voir telle qu'elle est dans une forme d'évidence que laissent les signes perceptibles et lisibles.

C'est la question du signe, évoquée plus haut, qu'on retrouve à ce point de la réflexion. C'est sur l'observation de ses propres signes, labiles et plurivoques, par le sujet lui-même, que repose la détermination de la faute et l'aveu de cette dernière. L'énonciateur se confronte à l'opacité sémiotique sans pouvoir espérer lire les indices qui se présentent à lui. C'est ce qu'on constate dans la prière adressée à Dieu :

Je cherche sans la trouver la vérité, les secrets et les signes invisibles qui restent pour moi à tout jamais étrangers.²

Malgré tout, c'est dans le libre exercice de sa conscience et dans la lecture des signes que le suppliant cherche ses fautes sans qu'une instance quelconque puisse interférer. C'est ce libre exercice qui « constitue *l'identité* du sujet moral »³, selon Ricœur. La structure de la confession ou de l'examen de conscience cache mal en fait une réaction contre les formes de culpabilisation. Le lexème placé à la clause de « Mes derniers moments » est « justice » (*δικαιοσύνη*), comme on le sait. Précédant immédiatement la prière dont il vient d'être question, il apparaît comme une justification ironique et dérisoire de la mort de l'énonciateur et de celle de la jeune athlète Lilian Board ; aussi bien devient-il une coquille vide dès lors que l'individu n'a de compte à rendre qu'à lui-même, à travers le libre exercice de sa conscience. Le sentiment d'injustice fait donc place à la fois au défi et à la volonté de « voir au-delà » (*να δω και πέρα*) du visage de Dieu.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 378 : «Κοίταξε, κοίταξε στο πρόσωπό μου καθρεφτίζεται η καθαρή μου καρδιά κι από μέσα βαθιά μου αναδύεται το τόμπρο μου πνεύμα.

Μη βάζεις εμπόδιο το πρόσωπό σου, άφησέ με να δω και πέρα απ' αυτό.»

² *Ibid.* : «Ψάχνω και δε βρίσκω την αλήθεια, τα κρυφά και τ' αφανέρωτα μού μένουν πάντα άγνωστα.»

³ P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », p. 423.

Si la déclaration de repentir ou la confession se fondent sur le sentiment d'une faute, c'est-à-dire le sentiment pour l'énonciateur hakkien de n'avoir pas fait ce qu'il *devait* faire, elles donnent lieu un *vouloir-dire* ambivalent. Elles rendent toutes deux manifeste un sentiment de culpabilité et, simultanément ou successivement, le sentiment de ne pas avoir manqué à son *devoir* parce que, tout simplement, il n'existe pas d'autorité qui puisse juger et condamner. Dès lors s'ouvre la possibilité d'une mutation du *vouloir-dire la faute* en *vouloir-revendiquer* : cette forme de déclaration passe par une *profession de foi* qui n'est que l'expression de la volonté évoquée plus haut.

Il existe donc des zones d'épaississement et des points de fixation du sujet dans le chaos environnant. Hormis la présence de l'énonciateur dans le texte, sous la forme de la première personne, celle des modalités dans les nouvelles-discours atteste de la constitution d'un sujet autour d'un *vouloir*, d'un *vouloir-dire* ou d'un *vouloir-être*. L'absence ou presque de *pouvoir-faire* (qui prend la forme de l'impuissance ou de la faiblesse) et l'emprise du *devoir-faire* (qui prend celle de l'interdiction ou de la prescription), apparaissent à l'inverse comme des modalités affaiblissant le processus identificatoire du sujet. Le premier caractérise le sujet par son incapacité à maîtriser un univers mouvant et incertain, le second l'enferme et l'aliène dans des devoirs. Le *savoir* et le *vouloir* délimitent donc l'espace de liberté le plus propice à la constitution du sujet.

Dès lors, la contradiction est patente : d'un côté, le sujet tend à s'éparpiller dans la mobilité du chaos ou dans l'éclatement d'identifications provisoires avec les autres ; d'un autre côté il semble se recentrer sur lui-même en exerçant sa capacité volitive. Il convient toutefois de préciser à quel point la volonté reste encore éparse et instable. Soit elle change d'objet en cours de nouvelle ou est contradictoire (dans « Une séparation » ou « Suicide par le feu »), soit elle se démultiplie dans une même nouvelle (dans « La communauté », elle est volonté de communiquer, mais aussi de s'émanciper ou bien encore d'organiser sa propre mort). Il est bien difficile de fonder une identité sur ces volitions éparses. La volonté ne contribue donc que partiellement à la mêmeté du sujet, c'est-à-dire sa permanence dans le temps. Quant à la prise de conscience, elle relève dans doute d'un savoir fragile et qui comporte ses limites. Ce savoir, puissant par le mouvement de la conscience qu'il implique, est incertain, tronqué et limité. On l'aura compris : *savoir* et *vouloir*, qui sont pourtant un puissant ferment

identificatoire pour le sujet, dans son être au monde et son positionnement dans celui-ci, ne suffisent pas à rassembler le sujet sous une identité une.

En fait, il existe une volonté plus forte que les autres, sur laquelle toutes les autres volontés s'adosent : c'est la volonté de savoir. L'énergie revendicative de la volonté et du libre arbitre s'associe ici, par le jeu des modalités, à l'appréhension du monde. Ce qui était qualifié plus haut de *ferment identificatoire* installe à la fois l'énergie de la volonté et le long terme du processus cognitif dans une durée qui convient bien à la constitution d'une identité : cette durée, c'est celle du recueil qui excède celle de chaque nouvelle prise isolément. C'est par l'interprétation des signes que le sujet hakkien, quelle que soit son identité, se construit à travers le savoir. En fait, l'opposition entre la fusion-dilution dans le chaos (ou dans l'autre) et la cristallisation momentanée du sujet hakkien dans la volonté ou le savoir peut dialectiquement être surmontée par la présence d'un sujet-herméneute. C'est dans le *vouloir-savoir* que le sujet construit, dans l'espace sémiotique du texte, une identité à chaque fois réexaminée dans le flux des choses-signes. Voilà à quel endroit il convient de trouver si ce n'est une *mêmeté*, du moins une permanence forte et puissamment identificatoire du sujet hakkien, qu'on nommera, avec Paul Ricœur, *ipséité*.

C. Interprétation et connaissance de soi-même

C'est par l'interrogation des signes mobiles, plus précisément par leur interprétation que l'énonciateur-herméneute parvient à une identité forte. Cette dernière n'est donc pas donnée à l'avance, par un simple sentiment de soi-même à soi-même puisque, quand bien même le sujet formulerait des volitions, celles-ci demeurent éparses. Quant à l'identification aux autres, elle aussi, elle se modifie. Envisagée de cette manière, l'identité du sujet varie, nouvelle après nouvelle, dans le chaos qui emporte celui-ci. En réalité, c'est dans un patient travail de lecture et d'interprétation que l'identité se construit. Voilà un projet qui transcende l'ensemble des nouvelles : la volonté d'interpréter pour comprendre ou se comprendre. En fait, ce dessein contribue à créer une intentionnalité sur laquelle s'adosent la confession, la profession de foi ou la revendication.

1. L'intentionnalité interprétative

À l'occasion de l'étude sur le rôle joué par le signe dans les nouvelles de Marios Hakkas, il a été mis en évidence la nécessaire apparition d'une démarche interprétative, qu'elle implique le lecteur, le narrateur ou les personnages. Finalement, les nouvelles-discours mettent en place

de véritables processus interprétatifs laissant émerger la figure d'un herméneute : c'est ce dernier qui prend en charge l'interprétation des signes.

1.1. Chercher à interpréter

L'intentionnalité interprétative permet de mettre en perspective l'ensemble de la nouvelle. Bien sûr, l'exemple le plus significatif demeure, à cet égard, « La fresque » qui, on l'a vu, se présente au début presque explicitement comme l'exégèse d'une représentation picturale se trouvant dans le monastère de Kaisariani. Mais c'est la nouvelle tout entière qui apparaît comme l'interprétation méthodique de cette ville faisant partie des faubourgs d'Athènes. Cette interprétation donne à voir, de façon très claire, les indices du travail interprétatif. L'observation de la fresque n'est qu'un point de départ s'intégrant dans une démarche plus globale qui détermine l'organisation et la dynamique de l'ensemble de la nouvelle. C'est le moment d'une prise de conscience de l'herméneute sur le sens profond des choses, derrière l'apparent mauvais goût de la fresque (« à présent, je comprends », *τώρα καταλαβαίνω*, écrit-il). Cette première prise de conscience se prolonge par le jeu des conséquences (« c'est ainsi qu'on peut expliquer », *έτσι εξηγείται*), des intuitions (« je soupçonne », *έχω την υποψία*), etc. Enfin, l'interprétation du présent fait place à une vision quasiment eschatologique : la disparition du nom même de Kaisariani dans le chaos universel. Ce travail d'interprétation, qui n'est bien sûr pas sans rappeler l'exégèse religieuse, apparaît très clairement dans cette nouvelle, on l'a vu, avec la figure de l'herméneute qui l'accompagne. Et c'est dans plusieurs des nouvelles-discours du *Bidet et autres histoires* et de *La Communauté* qu'on trouve une structure orientée et organisée. La présence d'un projet que l'on pourrait qualifier de cognitif, voire d'interprétatif, laisse supposer que l'énonciateur a la main sur sa réflexion et l'organise activement. En témoigne une nouvelle comme « L'eau » où l'herméneute prend les attributs, on l'a vu, d'un scientifique marxiste. La démarche cognitive est méthodiquement expliquée :

Voilà comment ça se passe : les légendes ont une fin et c'est alors qu'arrive la science pour expliquer certains phénomènes inexplicables, qu'arrive la dialectique et qu'elle explique l'interaction entre l'eau et la psychologie révolutionnaire. C'est ainsi que moi, armé jusqu'aux dents de la dialectique, je compte interpréter le comportement des Kaisarianiotes pendant les trente dernières années, avec comme unique point de repère cette eau.¹

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 236 : «Έτσι είναι, τελειώνουν οι μύθοι κι έρχεται η επιστήμη να εξηγήσει μερικά ανεξήγητα φαινόμενα, έρχεται η διαλεκτική και εξετάζει την αλληλοεπίδραση νερού κι επαναστατικής ψυχολογίας. Έτσι κι εγώ, εξοπλισμένος με τη διαλεκτική μέχρι τα μπούνια, λέω να ερμηνέψω τη συμπεριφορά των Καισαριανιωτών τα τριάντα τελευταία χρόνια, με μπούσουλα αποκλειστικό ετούτο το νερό.»

La perspective annoncée ici est bien celle d'un travail interprétatif, même si ce dernier prend la forme de la dialectique. Ce travail consiste en effet à rapprocher une réalité physique et une réalité sociologique, une infrastructure et une superstructure. Cette approche dialectique finit par un hymne lyrique à la liberté, on l'a vu, mais il existe véritablement une orientation interprétative.

Pourtant, l'exploration du monde par l'herméneute se révèle souvent plus diffuse. La structure interprétative est moins balisée ou moins nette. Il est plus difficile parfois de définir un *projet* cognitif ou interprétatif. La nouvelle semble davantage se rapprocher d'un flux verbal ou d'un flux de conscience. Il pourrait dès lors apparaître plus discutable de parler d'intentionnalité. L'hypothèse, et il conviendra de la vérifier, est que les larges passages narratifs ou descriptifs (le récit du rêve dans lequel le malade s'envole vers un autre monde, dans le deuxième volet de « Mes derniers moments », par exemple) s'inscrivent dans un projet interprétatif plus vaste, qu'il s'agisse de celui de l'énonciateur ou de celui du lecteur. D'ores et déjà, un certain nombre d'indices, notamment la répétition d'éléments caractéristiques, permettent bien souvent de mettre en évidence la présence d'un projet interprétatif implicite. Dans « Le froissement » par exemple, l'énonciateur s'efface derrière un *nous* et un discours parfois abscons. L'interprétation relève alors, on l'a vu, plus que jamais du lecteur. La figure de l'herméneute s'efface donc, mais elle ne disparaît pas pour autant. On le note lorsque ce dernier évoque le travail du poète : « nous tracions des lettres noires, nous faisions en pleurant des poèmes, un chant de deuil alors que nous étions impotents. Les poèmes, intermèdes lumineux de la vie ? Ça se peut » (*γράφουμε μαύρα γράμματα, κατασκευάζαμε κλαίγοντας ποιήματα, θρηνηωδία στην κουτσαμάρα μας. Τα ποιήματα, φωτεινά της ζωής ντερμέτζα; Μπορεί*)¹. La simple formulation d'une hypothèse suffit à discerner, ici, un travail d'interprétation et de compréhension de la réalité. Les choses se présentent d'une manière un peu différente dans « Rencontres avec la mort » puisque l'énonciateur est bien présent à travers la nouvelle : il paraît simplement faire part de ses craintes de ne pas être prêt au moment de mourir. Il semble vouloir préciser son sentiment en proposant, on le sait, un certain nombre d'anecdotes qui donnent à voir des figures héroïques et dignes au moment fatal. Derrière ce qui peut n'apparaître que comme le simple exposé d'un sentiment d'angoisse, certaines questions laissent transparaître un lien entre la nouvelle et un travail de compréhension du monde. Ainsi, évoquant le cas de Maria dans cette même nouvelle,

¹ *Ibid.*, p. 190.

l'énonciateur prend quelque recul par rapport à l'exposé de ses sentiments et de ses souvenirs : « peut-on aller plus loin quand on est fin prêt pour aborder une telle situation ? » (*πού μακρύτερα μπορεί κανένας να φτάσει όταν είναι πανέτοιμος για μια τέτοια στάση;*)¹. Le projet interprétatif se laisse entrevoir ici et, du reste, les articulations logiques dans la suite de la nouvelle permettent d'assurer une cohérence argumentative à l'ensemble de la nouvelle qui ne semble plus dès lors être que le simple exposé d'une quête personnelle.

Il y a mieux encore : dans « De mon plein gré », si la démarche interprétative n'est pas explicite, la nouvelle distille quelques éléments permettant de discerner la méthode suivie par l'énonciateur : « je les abordais pour apprendre s'ils se trouvaient à l'intérieur une fois encore de leur plein gré. Je n'ai jamais pu trouver d'indices permettant de connaître ces circonstances » (*τους πλησίαζα μήπως και μάθω αν βρίσκονται μέσα ακόμα με τη θέλησή τους. Δεν μπόρεσα να εξιχνιάσω ποτέ τις περιπτώσεις αυτές*)². La présence, dans le lexème verbal « να εξιχνιάσω », d'un radical désignant l'indice (*ίχνος*) laisse ici aussi transparaître la volonté qu'a l'énonciateur d'interpréter le monde.

1.2. L'articulation des intentionnalités

En fait, si l'attitude interprétative reste parfois implicite et relativement peu marquée, c'est qu'elle s'articule avec d'autres intentionnalités lorsque l'énonciateur s'attache, en particulier, à avouer une faute et/ou à revendiquer une position. C'est ce qu'on constate, par exemple, dans « Une séparation », nouvelle dans laquelle l'amant éconduit montre sa volonté de changer de vie (« je veux du repos et du calme », *θέλω ησυχία και ηρεμία*) après la rupture tout en continuant à rassembler et interpréter les traces de celle qui l'a quitté (« j'observe les veines des sculptures en marbres et je me réjouis en pensée qu'un jour tes jambes se rempliront de petites veinules », *παρατηρώ τις φλέβες των μαρμάρων κι αγαλλομαι στη σκέψη πως κάποια μέρα θα γεμίσουνε τα πόδια σου μικρές φλεβίτσες*)³. Un autre exemple intéressant se trouve à la fin de « D'après Mike » :

Parce que voilà ce que je constate, maintenant : les immeubles et les chaussées asphaltées qu'on a tellement critiqués dans nos écrits, ils ne m'ont rien fait. Moi désormais j'utilise la

¹ *Ibid.*, p. 193.

² *Ibid.*, p. 427.

³ *Ibid.*, p. 204.

sonnette des immeubles en lieu et place du heurtoir, et c'est tout. Quiconque le veut, capte le signal et descend sur la chaussée asphaltée.¹

La démarche est assurément tournée vers l'interprétation et part de constats (*διαπιστώνω*). Elle exhibe les signaux (*σήματα*) que tout un chacun est susceptible de venir chercher sans chercher à se soucier, vainement, d'un passé idéalisé et d'une modernité décevante. L'énonciateur revendique simplement une lecture moins superficielle du réel. Le choix de cette démarche repose sur un *vouloir* et une décision que peut prendre « quiconque le veut » (*όποιος θέλει*). Elle associe désir d'interprétation et

Par conséquent, l'association des deux modalités que sont le *vouloir* et le *savoir* dans une volonté de connaître prend la forme de l'interprétation. Saisir les signes, s'en emparer et les comprendre, leur donner sens dans un univers marqué par le chaos : voilà l'objectif de la figure de l'herméneute. Or, c'est cette démarche, intégrant en elle le *vouloir-dire la faute* ou *l'absence de faute*, le *vouloir-revendiquer*, qui donne l'impression d'une intentionnalité très présente dans le texte hakkien. C'est sans doute là aussi qu'il convient de trouver l'identité d'un sujet qui non seulement *veut*, mais surtout *veut savoir*.

2. L'interprétation ou la quête ontologique

Voici, à ce point de la réflexion, ce qu'on peut retenir concernant le texte hakkien : il prend en compte un signe ouvert aux multiplicités du sens et à la plurivocité, un signe qui déstabilise, qui échappe et entrave l'identification du sujet ; un signe qui demande donc un travail d'interprétation. Inscrit dans une communication, il demande une approche à chaque fois singulière puisque chacun fait vivre le signe selon sa propre expérience sémantique et existentielle, mais aussi dans une culture et à une époque données². Bref : le signe est vivant, il s'enracine dans la vie de chacun et aussi dans celle d'une communauté humaine. Interpréter les signes, c'est avoir une visée ontologique.

2.1. La visée ontologique du travail interprétatif

C'est ainsi qu'il est possible de comprendre la revendication de l'énonciateur de « D'après Mike » : il ne sert à rien de se fier à un ordre des choses incompréhensible et encore moins

¹ *Ibid.*, p. 223 : « Γιατί, διαπιστώνω τώρα πως οι πολυκατοικίες κι οι ασφαλτοι που τόσο πολύ κατακρίναμε μες στα γραπτά μας, δε μού φταίνε σε τίποτε. Εγώ πια κρούω των πολυκατοικιών τα κουδούνια αντί για ένα ρόπτρο κι αυτό είναι όλο. Όποιος θέλει παίρνει το σήμα κατεβαίνει στην ασφαλτο. »

² On peut se référer aux analyses de M. Bakhtine dans *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. M. Yaguello, Paris, Minuit, 2000 [1977], 233 p.

aux idéologies, affirme-t-il en substance ; ce qu'il faut, c'est repérer les signes, les saisir et les interpréter dans leur vivante singularité ontologique, car « personne d'autre n'a déplacé exactement le même volume d'air, au même endroit, au même moment, et c'est comme ça »¹. Interpréter les signes, c'est dès lors les considérer dans ce qu'ils ont de vivant et de multiple. C'est viser l'être dans le devenir. C'est sans doute en fonction de cette visée qu'il convient de s'emparer de la question du sujet.

2.1.1. Rechercher les signes de vie : figures de médecins

Le travail interprétatif a en effet une résonance sur la vie et l'action de celui qui interprète. L'un des exemples les plus significatifs de ce point de vue est la rencontre du médecin sur le visage duquel on cherche à deviner des indices de ce qu'il reste à vivre. Voici deux exemples assez proches au fond. La quête de signes, dans « Mes derniers moments », paraît littéralement vitale pour l'énonciateur qui envisage, dans la dernière partie de la nouvelle, cette zone qui lui reste, située entre la vie et la mort. Il espère quelques signes d'espoir lui permettant de terminer son œuvre. Il parle ici d'une consultation chez un médecin à qui il demande quelques années supplémentaires :

Son visage sec, *rempart inébranlable*, et me voilà à chercher une fissure, n'importe laquelle, une petite crispation pour m'y glisser et passer sans dommage de l'autre côté jusqu'à ce que ce livre soit écrit.²

La démarche interprétative, cette recherche de signes à laquelle il est fait allusion dans ce passage, est déterminée avant tout par un désir de vivre. L'observation attentive du visage du médecin n'est pas un pur exercice d'interprétation sans conséquence : il est l'expression d'une quête existentielle passant par la lecture des signes expressifs sur le visage du spécialiste. La même remarque pourrait être formulée pour le début de « Suicide par le feu » où le personnage se trouve dans un face-à-face avec son médecin et scrute les mimiques de celui-ci pour essayer de connaître son état de santé : l'interprétation (erronée) qu'il fait détermine la réaction suicidaire qui constitue l'essentiel de la nouvelle. Le travail de l'herméneute a donc une résonance ontologique.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 223 : « κανένας άλλος δεν εκτόπισε ακριβώς τον ίδιο όγκο αέρα, στο ίδιο μέρος, την ίδια στιγμή, κι αυτό είναι. »

² *Ibid.*, p. 373 : « Το πρόσωπό του στεγνό, “ἄρρηκτον τεῖχος”, κι εγώ ν' αποζητάω κάποια ρωγμή, μια μικρή σύσπαση για να γλιστρήσω και να περάσω σώος από την άλλη μεριά ίσαμε να γραφτεί αυτό το βιβλίο. »

2.1.2. *Se comprendre dans l'autre ou dans les autres*

Plus largement, au-delà de ces deux exemples significatifs — puisqu'ils relèvent directement d'une thématique de la vie — que l'on parle du signe amoureux, des symboles religieux, etc., il est question de comprendre l'autre ou soi-même par l'autre. C'est en entrant dans une démarche interprétative des signes que lui envoie l'autre que le sujet peut s'appréhender. Lorsque l'énonciateur de « La communauté » se livre à un travail d'interprétation de l'origine de la légende de saint Georges Peloteur, il mêle étroitement les éléments biographiques et les éléments interprétatifs d'ordre plus général au moment où il en vient à parler du saint :

Moi je le dis, le plus probable c'est que, dans le monde, c'était un homme à femmes, il s'en est fatigué et s'est retiré dans ce coin de la montagne en écrivant ses souvenirs, peut-être même qu'il a dissimulé ceux-ci derrière des psaumes et des histoires religieuses, il fabriquait aussi une pelote à ses heures perdues.

Moi, en tout cas, cela me correspond. Les femmes aussi, j'en suis fatigué, j'ai moi aussi un atelier, avec la même profession à peu près, et voilà des similitudes avec l'idée qui m'obsède ces derniers temps d'écrire quelque chose comme une chronique.¹

Le parallèle ici entre les éléments interprétatifs et les données biographiques est évident : il passe par la formulation de « similitudes » (*αναλογίες*). C'est ce travail de mise en rapport qui permet à l'énonciateur de mieux se comprendre, de mieux mettre en perspective son propre vécu. Le décryptage du monde et le décodage de ses rouages ne peuvent s'effectuer que dans le cadre de l'action et du vécu, dans une perspective éthique et non plus simplement cognitive².

L'autre peut aussi être collectif : ce sont alors les autres, auxquels s'identifie ou non le sujet. Les vastes tableaux de la Kaisariani occupée ou de la Kaisariani d'après-guerre dans « L'eau » relèvent, on le sait, du travail mené par un scientifique marxiste, entreprenant d'« interpréter le comportement des Kaisarianiotes » (*λέω να ερμηνέσω τη συμπεριφορά των*

¹ *Ibid.*, p. 329-330 : « Εγώ λέω, το πιθανότερο, ήταν κατά κόσμον γυναικάς, κουράστηκε κι αποσύρθηκε σ' αυτή τη κόχη του βουνού γράφοντας τις αναμνήσεις του, ίσως και τις έκρυβε πίσω από ψαλμούς και θρησκευτικές ιστορίες, έσιαχνε και κανένα κουτάλι τις ώρες της σχόλης του.

Εμένα, έτσι κι αλλιώς, μου ταιριάζει. Κι από τις γυναίκες είμαι κουρασμένος, έχω κι ένα εργαστήριο χειροτεχνίας, στο ίδιο περίπου επάγγελμα, κι αυτές οι αναλογίες μαζί με την ιδέα που μου κόλλησε τώρα να γράψω κάτι σα χρονικό.»

² Michaël Foessel, Fabien Lamouche (dir.), *Ricœur, textes choisis et présentés par M. Foessel et F. Lamouche*, Paris, Points, « Points/essais Bibliothèque », 2007, p. 51-52.

Καισαριανιωτών)¹. Il est étonnant de constater de quelle manière cette démarche *scientifique* devient peu à peu le moyen, pour l'énonciateur, de revenir à une considération plus générale sur sa génération et sur lui-même :

À présent Liberté, je fais un régime parce que je sais que toi, c'est toujours aux hommes sveltes que tu donnes des couronnes. Les années, elles nous ont tous embarqués, un peu de brioche (tu crois que ça vient de la cravate ce truc qui enfle ?), les traces d'une évidente calvitie, que faire ? Je bois mon whisky et puis je t'oublie.²

Le travail interprétatif amène à se connaître par la confrontation avec les autres, ceux du passé héroïque qui avaient faim.

2.1.3. Chercher les signes vivants où ils sont : « Champ de tirs de Kaisariani »

Il peut toutefois y avoir désengagement de l'herméneute. Les structures interprétatives dont il vient d'être question demeurent, mais le *je* de l'interprète disparaît pour ne laisser fonctionner que les mécanismes de l'interprétation. C'est le cas dans ce qui est l'un des plus beaux exemples de ce travail interprétatif. Il se trouve dans le premier volet de « Champ de tirs de Kaisariani », la dernière nouvelle du troisième et dernier recueil intitulé *La Communauté*. Après avoir rapporté un certain nombre de « fables » (*παραμύθι*) et de « légendes » (*θρύλοι*) circulant de bouche en bouche sur ce qu'est devenu le sang des héros morts au Champ de tirs de Kaisariani (« Des années après, explique l'énonciateur, des légendes ont dû naître selon lesquelles des fleurs ont poussé dans l'asphalte », *μετά από χρόνια θα βγούνε θρύλοι πως στην άσφαλτο φυτρώσανε λουλούδια*), on trouve une violente dénonciation des « affabulations » (*μυθοπλασίες*) débouchant sur la sentence suivante : « la vérité, c'est que le sang est resté sécher de place en place jusqu'à ce que la pluie le lave », écrit l'auteur (*η αλήθεια είναι πως το αίμα έμεινε τόπους τόπους να ξεραίνεται ώσπου το ξέπλενε η βροχή*). Le temps efface donc les signes. Ensuite, ce premier volet de la nouvelle révèle les « signes secrets » (*σημάδια μυστικά*) qui ont résisté à l'usure du temps ou à la volonté de les détruire pour effacer le passé. Ces signes, « que l'œil exercé découvre » (*που το έμπειρο μάτι ανακαλύπτει*), sont nombreux : « les oiseaux qui s'envolent effrayés du bois » entourant le Champ de tirs (*τα πουλιά που φεύγουν έντρομα απ' το δασάκι*), « le vent qui fait tourbillonner de vieux papiers, des lettres

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 236.

² *Ibid.*, p. 239 : « Τώρα, Λευτεριά, κάνω δίαιτα γιατί ξέρω πως εσύ στεφανώνεις πάντα τους σπαθάτους άντρες. Μάς πήραν και τα χρόνια σβάρνα, κοιλίτσα (λες να 'ναι απ' τη γραβάτα αυτό το πράγμα που φουσκώνει;) ίχνη αλωπεκίας, τι να κάνουμε; Πίνω το ονίски μου και σε ξεχνάω. »

jaunies d'une autre époque » (*ο αέρας που στροβιλίζει σκουπιδόχαρτα, κιτρινισμένα γράμματα από άλλη εποχή*), etc. Que retenir de ce long passage interprétatif situé singulièrement à la fin du recueil, comme pour donner au lecteur une méthode, l'appeler à se méfier des fruits de l'imagination pour ne s'intéresser qu'aux signes cachés, mais véritables ? C'est là qu'est le véritable travail de l'interprète : il doit aller au-delà des apparences trompeuses (comme il le faisait déjà pour comprendre la fresque). Les signes sont à portée de main pour peu qu'on y fasse attention ; « ils se trouvent encore là, rue du Champ de tirs et s'enroulent autour des jambes du passant inconscient », *βρίσκονται ακόμα εκεί οδός Σκοπευτηρίου κι όλα μαζί μπερδεύονται στα πόδια κάποιου ανύποπτου διαβάτη*). Les légendes sur les héros morts n'apportent rien, quant à elles, et ne permettent en aucun cas de se connaître. Comment appréhender cette invitation à l'interprétation que propose l'ultime nouvelle de Marios Hakkas, celle qui clôt le dernier recueil ? L'exercice de l'interprétation implique un engagement de tout l'être de l'énonciateur, mais aussi peut-être du lecteur que nous sommes. L'interprète, qu'il soit l'énonciateur ou le lecteur, doit chercher directement les signes éparés autour de lui.

Interpréter les signes, c'est donc entrer de plain-pied dans l'approche ontologique d'un univers en devenir pour se comprendre soi-même en tant que sujet. C'est par le détour de l'interprétation des signes mobiles qui l'environnent que le sujet hakkien peut se définir. Ce signe, c'est aussi l'autre.

2.2. La voie longue de la connaissance de soi-même

Qu'il soit permis ici de faire une nouvelle fois référence à un philosophe qui a tenté de poser la question du sujet. Ricœur a en effet montré que l'identité de celui-ci nécessitait la médiation du récit. La conscience de soi du sujet n'est pas immédiate comme le pensait Descartes. Le sujet n'est pas non plus pure illusion, n'est pas un individu qui ne serait mû que par des forces sociales ou inconscientes qui le dépassent. Ce qu'enseigne Ricœur, c'est que le sujet construit son identité non pas dans la « mêmété », mais dans l'« ipséité ». L'identité est en perpétuelle construction et ne repose pas sur le postulat d'une permanence du *je*. C'est par l'« attestation »¹, c'est-à-dire l'assurance de rester soi-même (le « maintien de soi »²) en toute circonstance, que le sujet se définit. Or, cette attestation qui fait qu'on reste soi-même en dépit

¹ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 351.

² *Ibid.*, p. 195.

des changements, c'est dans l'altérité qu'elle s'opère. C'est bien sûr de celle d'autrui qu'il s'agit, mais c'est aussi celle du langage. Si le sujet n'a pas de fondement ontologique stable, l'engagement dans la durée se fait à travers la parole. Par le biais de la parole performative (« je jure », « je m'engage »), mais aussi, plus généralement, à travers le récit d'une vie. Répondre en effet à la question *qui ?*, explique le philosophe, c'est répondre par un nom propre et, ensuite, inmanquablement, par le récit d'une vie. « L'histoire racontée dit le *qui* de l'action »¹. L'identité ne peut donc être que narrative. « Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie, selon le vœu de Proust »². Cette démarche réflexive qui amène le sujet à se trouver dans le récit de sa propre vie s'élargit à tout récit, voire les « œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même »³.

Elle rencontre ici celle de l'interprétation puisque le sujet ne se définit pas par une intuition de lui-même, mais par un long processus interprétatif que Ricœur qualifie de « voie longue » :

La compréhension des expressions multivoques ou symboliques est un moment de la compréhension de *soi* ; l'approche *sémantique* s'enchaînera ainsi à une approche *réflexive*. Mais le sujet qui s'interprète en interprétant les signes n'est plus le *Cogito* : c'est un existant, qui découvre, par l'exégèse de sa vie, qu'il est posé dans l'être avant même qu'il se pose et se possède. Ainsi l'herméneutique découvrirait une manière d'exister qui resterait de bout en bout être-interprété.⁴

L'interprétation, dans un espace sémiotique mouvant, est le seul moyen pour le sujet de fonder son existence dans une réflexion menée dans les signes.

Dès lors, le projet hakkien peut être plus justement défini. Confronté à la fois à la labilité des signes et au mouvement continu du chaos, aliéné par l'Autre et la culpabilité, le sujet peut espérer trouver une identité qui soit reconnaissance de soi-même : c'est par la lecture et l'interprétation qu'il y parvient, dans un décentrement par rapport à lui-même puisque c'est l'altérité qu'il scrute dans une démarche qui le ramène à lui-même.

¹ P. Ricœur, *Temps et Récit*, t. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1991 [1985], p. 442.

² *Ibid.*, p. 443.

³ *Ibid.*, p. 444.

⁴ P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations...*, *op. cit.*, p. 15.

3. L'originalité du projet hakkien

Il ne semble pas inutile, à ce point de la réflexion, de s'arrêter un instant pour rendre compte de ce qui fait la particularité des nouvelles de Marios Hakkas. La confrontation, même partielle avec certains écrivains grecs, en particulier ceux de sa génération, peut permettre de mieux apprécier l'enjeu des nouvelles de Marios Hakkas. Ce travail mériterait une étude systématique : ce n'est pas ce qu'il est question de faire ici, dans la mesure où l'on s'efforce de lire les nouvelles de Marios Hakkas pour elles-mêmes, avec le dessein d'en décrire les mécanismes et les évolutions profondes. Malgré tout, on restera bien conscient du fait suivant : il ne faut pas perdre de vue que cet écrivain a appartenu à une *communauté* — ce mot peut être pris tant au sens propre qu'à un sens plus figuré — d'écrivains contemporains qui ont, jusqu'à un certain point, le même vécu, les mêmes expériences. Ces expériences sont celles de ce qu'il est convenu d'appeler, de façon un peu schématique, la « deuxième génération d'après-guerre ». On le sait : cette génération est celle du désenchantement et les écrivains qui lui appartiennent opèrent un repli, loin des questions idéologiques, en rompant avec des formes narratives, souvent réalistes, pratiquées dans les décennies de l'immédiat après-guerre, avec de douloureuses expériences comme celle de Stratis Tsirkas dont il a été question plus haut. On peut lire les nouvelles de Marios Hakkas dans cette perspective, même s'il convient de rester vigilant par rapport aux classifications. Toute l'attention se portera sur ce qui était au cœur des préoccupations dans cette deuxième partie : l'identité du sujet hakkien dans un espace sémiotique devenu chaotique. Les nouvelles-récits coexistent, on le sait, avec les nouvelles-discours. On trouve, autrement dit, une forme de crise du récit qui bascule vers la confession, la revendication et surtout une entreprise d'interprétation des signes. Le sujet devient une figure centrale qui se définit dans le monde mouvant de celles qu'il a connues, entre la fiction et la réalité autobiographique.

À la même époque, d'autres écrivains, notamment Kostas Tachtsis (1927-1988) et Giorgos Ioannou (1927-1985), écrivent des récits à la première personne. S'agissant du second, voici ce qu'explique Dimosthenis Kourtovik :

L'œuvre de Giorgos Ioannou est une suite d'études menées sur le paysage urbain et les caractères humains de Grèce et, particulièrement, de Thessalonique, à partir du point de vue d'un témoin de la vie dans cet espace, depuis la guerre jusqu'aux années quatre-vingt : ce témoin est timide et faible, sentimentalement marginal, mais remarquablement observateur et sensible. La forme caractéristique des textes de Ioannou est le « texte en prose » bref (c'est le terme qu'il employait lui-même) (...) Ces textes diffèrent significativement des genres

traditionnels de la prose. Ce sont des narrations libres qui ont comme point de départ un petit détail et se développent par associations, quelquefois dans une direction inattendue, avec un point de vue narratif se déplaçant à chaque instant.¹

Il existe, chez Ioannou comme chez Marios Hakkas, un phénomène de rupture : l'abandon des formes narratives en cours depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et la guerre civile, la promotion d'une forme plus libre marquée par la subjectivité et la mobilité. Alexis Ziras, parlant d'une « forme hybride », mêlant selon lui poésie et prose, lorsqu'il fait référence aux nouvelles de Marios Hakkas à la première personne, précise qu'elle « ressemble sans lui être identique à celle des histoires de Ioannou »². Et, de fait, si l'on s'en tient à ce qu'écrit le critique grec, Marios Hakkas a été impressionné par le recueil *Pour une question d'honneur* (*Για ένα φιλότιμο*) paru en 1964. Une lecture même rapide des nouvelles de ce recueil permet de repérer la présence d'un énonciateur en quête de savoir. Partant en règle générale d'un constat, d'un souvenir (Anna Zimbone parle d'une « méthode invariable de l'anamnèse »³), il en fait un symbole et se place d'emblée, dès la première nouvelle du recueil, dans une posture de coupable se livrant à une « confession » (*εξομολόγηση*)⁴. On trouve par ailleurs un goût pour l'observation⁵ voire pour l'enquête de la part de l'énonciateur, ainsi qu'on le constate très nettement dans une nouvelle comme « Dans les bidonvilles des réfugiés » (*Μες στους προσφυγικούς συνοικισμούς*)⁶. Le discours, qui n'empêche nullement la présence de larges passages narratifs, peut procéder par associations d'idées. L'implicite joue dès lors un rôle majeur⁷.

La construction du sujet à travers son discours, le discours coupable qui tourne à la confession, la quête cognitive qui passe par l'utilisation de modalités du savoir et l'appel aux

¹ Dimosthenis Kourtovik, *Écrivains grecs d'après-guerre*, Athènes, Patakis, 2009 [1995], p. 103 (en grec).

² A. Ziras, « Marios Hakkas et son modernisme... », *op. cit.*, p. 73.

³ Anna Zimbone, *Représentation réaliste et intuition poétique dans la prose de Giorgos Ioannou*, Athènes, Gavriilidis, 2008, p. 63 (en grec).

⁴ G. Ioannou, *Pour une question d'honneur*, Athènes, Kedros, 2006 [1964], p. 10. Voir A. Zimbone, *op. cit.*, p. 67 et N. Karadimos, « La contribution de Giorgos Ioannou à la formation de la prose grecque après 1960 », dans Asterios Argyriou (dir.), *La Littérature grecque de l'après-guerre...*, *op. cit.*, p. 108 (en grec).

⁵ A. Zimbone, *op. cit.*, p. 77.

⁶ G. Ioannou, *Pour une question d'honneur*, Athènes, Kedros, 2006 [1964], p. 43-45.

⁷ N. Karadimos, *op. cit.*, p. 108.

souvenirs, n'est bien sûr pas sans rappeler ce qui été écrit plus haut sur les nouvelles-discours de Marios Hakkas. Il existe pourtant des différences notables entre les nouvelles en prose de Ioannou et celles de Marios Hakkas. Parmi elles, il en est une qui permet de très nettement distinguer la perspective hakkienne et celle de Ioannou — au strict point de vue de la place de l'énonciateur.

Cette différence, c'est celle de l'intentionnalité. La présence de cette dernière paraît tout à fait caractéristique de la nouvelle-discours hakkienne. Loin de se caractériser comme un simple flux de conscience fonctionnant sur le seul principe de la juxtaposition¹, dans la lignée de l'École de Thessalonique — et il semble que les nouvelles de Ioannou ne sont pas sans reprendre, dans une certaine mesure, ce type de fonctionnement² —, la nouvelle-discours hakkienne se distingue par la volonté revendiquée de comprendre et l'existence d'une profession de foi, au sens politique du terme. Le sujet semble moins timide, moins effacé que chez Ioannou chez qui il se contente en quelque sorte de rapporter les anecdotes, de les associer sans rien revendiquer et en « rest[ant] à l'écart »³. Il se positionne donc dans le discours tant par sa prise de position tranchée — notamment vis-à-vis du Parti auquel il appartient — que par l'investissement dans la quête de connaissance.

Dans le même temps, pourtant, et c'est peut-être une différence avec Giorgos Ioannou, ce sujet volontaire et énergique est toujours près de se dissoudre dans le rêve, voire la folie. L'acte revendicatif et la volonté de savoir — mise en scène par l'herméneute — contrastent avec la fusion du sujet dans le chaos sémiotique. L'attitude comme en retrait et presque passive du sujet chez Ioannou est violemment contrastée chez Marios Hakkas : ainsi, dans « Tsilibik ou Tsilibaki », nouvelle qui possède un niveau d'entropie élevé, un énonciateur ostensiblement présent déclare : « Kant admirait l'harmonie du ciel et moi, pour ce même espace, j'ai des pensées complètement différentes » (*ο Καντ θαύμαζε την αρμονία στον ουρανό*

¹ A. Zimbone, *op. cit.*, p. 88.

² « Giorgos Ioannou : tout change autour de nous et nous sommes si occupés... », *Diavazo*, 9, nov.-déc. 1977, p. 23 : « Ma prose s'intègre dans ce qu'on appelle "monologue intérieur", dans ce mouvement qui a commencé avec Dujardin en 1887 et qui a très profondément influencé Joyce. Bien sûr, le monologue intérieur, je ne l'ai pas abordé directement, à partir de la tradition étrangère. J'ai appris à le connaître dans cette région-ci, avec les écrivains de Thessalonique. » (en grec).

³ A. Zimbone, *op. cit.*, p. 92.

κι εγώ για τον ίδιο χώρο σκέφτομαι πράγματα τελείως άλλα)¹. Pourtant, à l'opposé, ce même énonciateur exprime, on l'a vu, son désir de faire un avec le chaos du monde. Chez Marios Hakkas, il existe une tension permanente entre le sujet, qui s'affirme hautement dans ses convictions, ses amours et ses haines, et un émiettement qu'il tente ou non de surmonter par la mise en place d'un travail herméneutique. Or, c'est du moins ce qu'on peut supposer, cette distanciation opérée par l'énonciateur-herméneute par rapport au chaos détermine la forme même des nouvelles-discours : conscience opérant sur une matière fuyante qu'il essaie de saisir pour se ressaisir lui-même, le sujet hakkien joue un rôle original dans la littérature en prose de l'époque.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 421.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'étude qui vient d'être menée sur le signe a permis de voir qu'à quelque niveau du texte hakkien qu'on se situe, le signe est là, plurivoque, trompeur. Si les nouvelles-récits présentent des structures narratives qui l'intègrent, ce sont bien les nouvelles-discours qui inaugurent, à travers la figure d'un herméneute, la mise en scène consciente, pour ainsi dire, du travail d'interprétation. Dès lors, à l'instar des actants de la narration (personnages) et de la communication (énonciateur), le lecteur est invité à interpréter les signes qu'il trouve presque sur chaque page des nouvelles de Marios Hakkas. Il se livre à un travail de quête du sens : cette dernière est aussi une quête d'être et de vie. Les structures narratives (celles qui sont transparentes et traditionnelles en particulier) ne pouvant, on l'aura compris, suffire à ce travail interprétatif dont on mesure l'enjeu, il ne s'agit ni plus ni moins, pour l'énonciateur-sujet¹ qui se fait énonciateur-herméneute, que de se connaître en assumant la complexité sémiotique et sémantique d'un monde fuyant et chaotique. C'est un peu comme si le narrateur-personnage des nouvelles-récits, déjà interprète (on se rappelle celui de la nouvelle « Le camion » qui va chercher des indices, comme un détective, pour retrouver Mitsos), tirait les conséquences méthodologiques de cette approche à la fois ontologique et cognitive. Il choisit de refonder son écriture et de privilégier un discours interprétatif.

Il faut désormais tirer les conséquences de ce repositionnement de l'instance énonciatrice dans une quête d'identité passant par une interprétation des signes. On peut, pour ce faire, définir cette poétique innovante de la nouvelle que propose Marios Hakkas. Il n'est pas question d'envisager tous les aspects de cette poétique, car cela réclamerait assurément une étude à part entière. Il vaut mieux privilégier deux types de conséquences : celles qui touchent au fonctionnement sémantique et discursif de la nouvelle-discours ; celles qui touchent à la structure d'ensemble de cette dernière. Il s'agira, pour finir, de montrer qu'il existe un fil conducteur permettant d'aller des nouvelles-récits aux nouvelles-discours.

¹ Il est préférable de parler d'*énonciateur-sujet*, plutôt que de *sujet* ou d'*énonciateur*. Comme cela vient d'être montré, l'énonciateur se présente dans une quête d'identité qui le personnalise et fait de lui, nécessairement, un sujet en quête de lui-même.

TROISIÈME PARTIE - REVITALISER LA NOUVELLE

Les analyses menées dans les pages qui précèdent ont permis de mettre en évidence un certain nombre d'éléments déterminants pour définir la nouvelle-récit chez Marios Hakkas. Au cœur d'une forme de *vision du monde* de l'écrivain, il y a le chaos et la décomposition, à l'origine d'un chaos sémiotique dont l'enjeu est majeur : source de dynamisme et de vitalité, il place le sujet dans une position identificatoire complexe. Alors que tout paraît échapper à ce dernier, et en premier lieu lui-même, le sujet est amené à s'appuyer sur une activité délibérée d'interprétation des signes qui l'entourent. Dès lors, il existe une tension entre la conscience organisatrice se livrant à l'interprétation et les forces de dispersion, foncièrement instables, plurivoques et fuyantes, qui travaillent le texte.

La définition de ce qu'il a été convenu d'appeler, depuis le début de cette étude, la « nouvelle-discours », fondée sur un type d'énonciation embrayé bien différent de celui, débrayé, qui caractérise le récit, est restée en suspens. Un long détour visant à montrer l'importance du signe au cœur des nouvelles-récits — importance qui a pour ultime conséquence la mise en place d'une procédure interprétative s'effectuant à partir d'un énonciateur-sujet — doit amener désormais à pouvoir envisager la définition formelle de ce genre dont l'existence est restée à l'état d'hypothèse.

Il faut partir, pour ce faire, de ce qu'on pourrait appeler un *cahier des charges* : une forme fondée sur les exigences d'une communication centrée sur l'énonciateur-sujet et une matière sémiotique travaillée par l'aléatoire et la polysémie sont grosses d'un genre marqué par la souplesse et la labilité de ses composants. Ensuite, il faudra voir de quelle manière la nouvelle intègre finalement la vie à partir d'une intuition vitaliste : par l'ouverture à l'autre à travers l'émergence d'un sujet dialogique, par l'irruption surtout de la maladie et du corps au centre du travail interprétatif, la matière et la forme de la nouvelle-discours se chargent de vitalité. La logique transformationnelle de la nouvelle-récit fait dès cet instant place à une logique positionnelle des passions et des affects, logique se définissant à partir du champ positionnel du sujet. Enfin, des considérations plus formelles resteront à aborder et cela de deux manières : en esquissant dans un premier temps ce que peut être la poétique d'une nouvelle-discours vitaliste telle qu'elle est mise en place par Marios Hakkas ; en prenant un peu de hauteur dans un second temps. Il s'agira de réexaminer la définition de la nouvelle hakkienne : qu'ont de commun, si la chose est envisageable, les nouvelles-récits et les nouvelles-discours ?

PREMIER CHAPITRE : LE CAHIER DES CHARGES

Le projet de définir le genre de la nouvelle chez Marios Hakkas a amené à opérer, initialement et à titre d'hypothèse, une distinction entre nouvelle-récit et nouvelle-discours. La suite des analyses a laissé voir un genre en crise, marqué par une intentionnalité particulière, déterminée, on le sait désormais, par un sujet (personnage ou narrateur) en quête d'identité au cœur du chaos sémiotique. La nécessité de refonder la nouvelle sur ces bases devient patente. C'est sur des *contraintes communicationnelles* inhérentes à la quête identitaire et sémiotique de l'énonciateur-sujet que le genre doit être refondé.

Avant de commencer à examiner de quelle manière Marios Hakkas construit tacitement un cahier des charges, il faut noter qu'en général la nouvelle doit être débarrassée de la parole univoque. Cette parole peut être celle de l'idéologie au sens large, qu'elle soit philosophique, politique ou religieuse. Ce qu'écrit Marios Hakkas sur la religion sera à examiner : on peut rappeler à grands traits de quelle manière l'énonciateur-sujet des nouvelles est amené à s'opposer aux discours systématiques ou doctrinaires, quels qu'ils soient. D'une part, il s'en prend à la philosophie. Dans un univers du chaos ou de la décomposition, il ne peut que rejeter catégoriquement toute forme de métaphysique. Il existe une nouvelle, « Le meurtre », au début de laquelle l'énonciateur-sujet condamne avec sarcasme les systèmes philosophiques et métaphysiques :

En général, je n'ai vu aucun intérêt aux philosophes et c'est pourquoi j'ai absolument toutes les raisons de préférer un vol d'oiseaux chantant l'aurore ou l'entretien de ma petite terre à Voltaire¹.

Le sarcasme consiste, ici, à dévaloriser le nom d'un austère philosophe, Spinoza (dans le texte grec), par un jeu de mots, en créant un contraste violent entre ce nom et les amples réalités poétiques — le chant du pinson (*σπίνος*) — et celles, plus modestes, du bricolage — à travers l'utilisation du lexème « punaise » (*πινέζα*). Morgan, préfère, au final, la poésie du monde et le contact avec le réel aux systèmes philosophiques. Et l'écrivain de dénoncer ailleurs les erreurs de jugement des philosophes. La philosophie s'est trompée en voulant trouver une

¹ *Ibid.*, p. 210 : «Γενικά απ' τους φιλόσοφους δεν είδα όφελος κι έτσι είμαι δικαιολογημένος απόλυτα που προτιμώ ένα σπίνο να κελαηδεί την αυγή ή μια πινέζα τη στιγμή που τη χρειάζομαι να σιάζω της κουζίνας τα ράφια, παρά τον Σπινόζα.»

harmonie et un idéal en dehors de notre monde. C'est ce qu'écrit Marios Hakkas au début de « Tsilibik ou Tsilibaki » dans ce passage déjà partiellement cité :

C'est une déformation des célèbres pensées de Kant — *I can't, I can't* —, une déformation non pas des mots, mais du sens, qui détermine ma dernière position, quelque chose comme une raillerie adressée aux astres (...)

Kant admirait l'harmonie dans le ciel et moi, pour ce même espace, ce que je conçois est complètement différent¹.

C'est par le sarcasme, une fois de plus, que l'auteur s'en prend ici à l'une des figures emblématiques de la philosophie occidentale. D'autre part, Marios Hakkas réserve ses flèches au marxisme ou, plutôt, à ses avatars. Le marxisme-léninisme constitue, pour des raisons évoquées plus haut, une cible de choix de l'écrivain. En effet, comme l'écrit Repousis, Marios Hakkas « appartient à l'armée des Grecs qui ont été enchantés et gagnés à jamais aux idéaux de gauche et qui, ensuite, ont été déçus par la tactique et la bureaucratie sectaire qui caractérisait presque toutes ses manifestations »². Or, « M. Hakkas choisit la voie d'une mise à nu audacieuse de toutes les faiblesses du Parti »³. La chose est tout à fait claire dans « Devant une tombe ». L'énonciateur-sujet se rend dans le cimetière où est enterré le philosophe allemand, à Londres. Il entame alors une réflexion sur ce que les staliniens ont fait de la pensée de Marx :

Tout a commencé à partir de cette tête en granite qui se tient devant moi, les uns et les autres, ceux-ci et ceux d'après, les bons et les mauvais, sauf que les bons ont rapidement été mis sur la touche, les types de Djougachvili se sont pointés et les ont si bien liquidés qu'il n'est plus resté que les types imbuables.⁴

La formulation est frappante ici : la première phrase est construite comme une longue chaîne qui voit se bousculer, à partir d'un point fixe (le buste de Marx), et dans un certain désordre,

¹ *Ibid.*, p. 421 : «ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΠΑΡΑΠΟΙΗΣΗ στις γνωστές απόψεις του Καντ — *I can't, I can't* — όχι λεκτική, αλλά ουσιαστική που καθορίζει την έσχατη στάση μου, κάτι σα χλευασμό προς τ' αστέρια (...).

Ο Καντ θαύμαζε την αρμονία στον ουρανό κι εγώ για τον ίδιο χώρο σκέφτομαι πράγματα τελείως άλλα.»

² G. Repousis, *Marios Hakkas, Approches...*, op.cit., p.191.

³ *Ibid.*

⁴ M. Hakkas, op. cit., p. 432 : «Όλα ξεκίνησαν απ' αυτό το γρανιτένιο κεφάλι που στέκει μπροστά μου, κι εκείνοι κι οι άλλοι, κι ετούτοι και οι μετέπειτα, κι οι καλοί και οι κακοί, μόνο που οι καλοί βγήκαν γρήγορα από τη μέση, πλάκωσαν τα ντουγκασβίλια και τους ξεπάστρεψαν έτσι που μείναν επάνω μόνο οι αχώνευτοι.»

ceux qui se sont réclamés de l'auteur du *Capital*. Les syntagmes, construits sur un rythme binaire, paraissent redondants et représentent la foule des anonymes : les uns sont les victimes, les autres ont dégradé l'héritage marxiste. Par un incroyable raccourci, aboutissant à Staline et ses sbires, Marios Hakkas rend compte de la tragique histoire du communisme qui ne laisse place qu'aux « imbuables » (*αχώνευτοι*) et fait disparaître les « bons » (*καλοί*). Ce que dénonce l'énonciateur-sujet, ce n'est pas tant le marxisme que ses conséquences. Comment, de manière aussi absurde (un personnage dont il ne reste qu'un buste dans un parc de Londres), un système de pensée a-t-il pu laisser s'installer le stalinisme ? L'idéologie se dégrade lorsqu'elle est appliquée à la réalité de l'Histoire, dont on sait le pouvoir de corruption aux yeux de Hakkas. Il a déjà été question de la sclérose et du verbalisme de la rhétorique marxiste : ils ne relèvent pas à ce signe vivant auquel finit par aspirer l'écrivain. La prise de conscience de l'épaisseur des signes et du processus sémiotique entraîne un rejet des systèmes idéologiques. Une forme de relativisme apparaît qui remet en question les modes de pensée philosophiques, religieux ou politiques. La contestation des systèmes monologiques est la voie privilégiée conduisant à un discours dialogique s'épanouissant pleinement dans la nouvelle-discours et délaissant les formes narratives fictionnelles.

La nouvelle à réinventer, qui deviendra la nouvelle-discours, tourne donc le dos aux idéologies et aux formes dogmatiques. À un certain type de récit, aussi. Dès lors, ce qu'on conviendra d'appeler le *cahier des charges* vise à créer une forme antidogmatique, anti-idéologique : on se souvient de ce que disait sur ce point Marios Hakkas à Dimitris Iatropoulos lorsqu'il parlait de façon plus frappante de « dédogmatisation » (*αποδογματοποίηση*). C'est ce cahier des charges qu'il faut désormais essayer de définir en distinguant bien, comme précédemment pour la nouvelle-récit, ce qui d'une part relève de la pure communication, du discours en action, ce qui d'autre part appartient à l'acte discursif réalisé et dans lequel les choix sémantico-syntaxiques opérés sont marqués d'une intentionnalité particulière.

A. Un cadre communicationnel instable et restreint

On a vu, plus haut, que le cadre communicationnel (qui parle ? à qui ? dans quel but ?) fait partie des conventions constitutives de la nouvelle : c'est lui qui détermine le genre. On peut examiner ici, successivement, le statut de l'énonciateur-sujet et la place de celui auquel il s'adresse.

1. Un sujet en quête d'identité : entre fictionnel et autobiographique

On a pu toucher du doigt, lorsqu'il était question du narrateur et des personnages dans les nouvelles-récits, leur ontologie problématique. Dans certains cas, ceux qui se présentent comme des « êtres de papiers » dans un texte fictif, sont dotés d'une ontologie étrange puisqu'ils paraissent référer à la réalité et singulièrement à l'auteur lui-même. Autrement dit, la frontière entre fiction et réalité semble peu étanche.

Or, dans la nouvelle-discours telle qu'elle doit se construire, le statut de l'énonciateur-sujet doit être anti-idéologique et antidogmatique. Mobile et jamais fixé, ce dernier doit échapper à lui-même. Pour dire les choses de façon différente, sa base ontologique — et sans doute aussi celle des personnages — ne doit pas se fixer *a priori* dans la fictionnalité ou dans la factualité. Il doit passer de l'un à l'autre. Il n'est dès lors pas étonnant que, dans les nouvelles-discours, l'utilisation de la première personne laisse croire à un texte autobiographique. En réalité, le statut ontologique du sujet qui s'exprime à la première personne du singulier (fictionnel ou réel) est ambigu. Dans « La communauté », le *je* désigne explicitement « Hakkas Marios, parolier et suicidé » (Χάκκας Μάριος, στιχουργός και αυτοκτόνος)¹. La première personne renvoie, logiquement du moins, à l'écrivain qui parle de lui, de ses expériences de poète kaisarianiote. On trouverait, avec « D'après Mike », un fonctionnement assez similaire (du type **énonciateur** = **auteur**). Certes, ce cas, déjà évoqué plus haut, est incontestablement plus sibyllin, puisque l'énonciateur rappelle son prénom sous la forme de la troncation « Mar(ios) » à un moment donné de la nouvelle, mais il ne laisse que peu de doute sur l'identité du *je*. À l'opposé, dans une seule nouvelle-discours (« Le meurtre »), l'énonciateur-sujet est très explicitement fictif (**énonciateur** ≠ **auteur**). Du fait même que ce dernier se présente dès le départ sous le prénom de Morgan, le lecteur a peu de chance de se laisser duper : la nouvelle donne à lire le monologue fictif d'un personnage qui n'existe pas dans la réalité. Pourtant, à côté de ces deux cas bien particuliers, la plupart du temps, il est beaucoup plus difficile de savoir si l'énonciateur-sujet appartient à la réalité ou pas. Dans la majeure partie des nouvelles-discours, la situation est ambiguë parce que le statut de celui qui prend la parole (fictif ou réel) n'est pas clair. En réalité, le *je* relève de la feintise, du « comme si », plus que de la fiction. Le degré de feintise de l'auteur amène le lecteur à se demander si ce qu'il lit appartient à la réalité ou à la fiction (**énonciateur** = ? **auteur**). L'utilisation de la première personne comporte toujours une ambiguïté qui doit placer la

¹ *Ibid.*, p. 346.

nouvelle du côté d'une forme de « tromperie »¹. Dans « Rencontres avec la mort », par exemple, il est difficile de savoir si l'énonciateur-sujet appartient à la réalité (et a pour référent Marios Hakkas) ou si c'est l'univers (fictionnel) de la nouvelle qui produit son propre *je*. En effet, pour qui connaît un peu la vie de l'écrivain, il est étonnant de constater la place prise par Kaisariani, la ville où a vécu l'auteur. Pourtant, la transformation de la figure familière du buraliste en un étrange Charon à lunettes fait assurément pencher la nouvelle du côté de la fiction pure.

La nouvelle-discours doit donc rester dans une forme d'indécision sur le statut ontologique de celui qui s'exprime. L'absence de détermination du sujet, constatée dans la seconde partie de la réflexion menée ici, a pour conséquence l'impossibilité de situer définitivement l'énonciateur dans la fiction ou dans la réalité : mieux, les nouvelles-discours doivent entretenir le doute sur ce statut ontologique. Cette incertitude ontologique de l'énonciateur-sujet rejaillira sur l'ensemble de l'énoncé et, par voie de conséquence, c'est sur la globalité de la nouvelle qu'il existera une ambiguïté.

2. Un cadre interprétatif restreint

Il n'est pas question de revenir sur la place déterminante de la volonté de l'énonciateur-sujet et, plus particulièrement, de celle qu'il a d'interpréter les signes qui l'entourent afin de se connaître soi-même. Il est évident que les actes de volonté et les processus interprétatifs impliquent deux choses. Premièrement, l'existence d'un cadre. C'est dans le contexte physique (« où ? ») au cœur duquel l'énonciateur-sujet mène son travail interprétatif que va se déterminer l'acte discursif réalisé et se définir ce qui deviendra la nouvelle-discours. Le cadre spatial dans lequel se met en place l'acte discursif devient le cadre interprétatif. C'est dans ce cadre restreint que circulent les signes soumis à l'examen de l'herméneute. Deuxièmement, le refus du dogmatisme et le choix d'une posture interprétative réclament la présence non pas de grandes idées, mais de petits faits vécus (« quoi ? ») dans un cadre restreint. Il a été fait référence, plus haut, à Ioannou qui choisit de privilégier, dans ses « textes en prose », la ville dont il est originaire : Thessalonique². De même, Dimitris Hatzis a tendance à faire référence à Ioannina. Il semble que le choix fait par Marios Hakkas d'un espace restreint correspond

¹ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 71.

² A. Zimbone, *op. cit.*, p. 64.

aux exigences d'une interprétation dépourvue de tout préjugé idéologique et de toute pensée sclérosée.

2.1. *La rugueuse réalité et le choix de l'immédiateté*

Le prologue du *Bidet et autres histoires* est de ce point de vue programmatique : il se présente, on s'en souvient, sous la forme d'un dialogue dans lequel une voix reproche à un interlocuteur son idéalisme. L'interlocuteur répond, dans un second temps, en se résolvant à adopter une position qui tienne compte de la rugosité du réel. À celui qui l'invite à se préoccuper du « sol pour se tenir debout et exister » (*έδαφος για να σταθείς και να υπάρξεις*), voici ce que répond l'interlocuteur :

« Je reconnais (...) qu'il existe un chemin, une torture pour la plante des pieds, pression pierreuse, incessante pour les talons, un chemin semé de pierres qui déchirent les orteils ».

« Ici, j'ai gaspillé mon temps à embellir les choses. J'ai gâché ma vie à construire ce paysage, à ouvrir un chemin humain. J'en suis arrivé à semer aux quatre vents. »¹

Ce passage et, plus largement, la nouvelle qui ouvre *Le Bidet et autres histoires* sont importants par ce qu'ils disent du rapport au réel. La métaphore du marcheur-blessé-par-les-cailloux est éloquente : cette figure humaine est confrontée à un environnement marqué par sa rudesse. Une rudesse toute minérale, inhumaine. Pourtant, si le sème de la /contrainte physique/ (premier paragraphe) s'oppose à celui de l'action libre et gratuite/ (second paragraphe), il est implicitement associé au gain, alors que l'autre trait sémantique l'est à la perte. En effet, le chemin de pierre sur lequel marche l'énonciateur représente, métaphoriquement, la voie d'accès à l'objet de la quête et la promesse d'obtenir, même dans la douleur, ce qui est recherché. Il est le seul moyen d'arriver au réel.

Cette emprise de la réalité entraîne une sorte de défi esthétique. Il s'agit en effet de représenter non pas le réel tel qu'on souhaiterait qu'il soit, mais tel qu'il est. C'est ce que montre la nouvelle « Fleurs sans apprêt » («*Κατά των ανθέων*» ; littéralement : « Contre les fleurs »). L'énonciateur s'y présente en prétendant « ne pas être poète ni même prosateur »

¹ M. Hakkas, *op.cit.*, p. 182 : «“Παραδέχομαι (...) πως υπάρχει ένας δρόμος, στα πέλματα φάλαγγα, στις φτέρνες πετροζούλημα, ένας δρόμος φυτεμένος με πέτρες που τσακίζουν τα δάχτυλα”.

“Εδώ ξοδεύτηκε ο χρόνος μου να εξωραίσω τα πράγματα. Έφαγα τη ζωή μου να σιάζω αυτό το τοπίο, ν’ ανοίξω έναν ανθρώπινο δρόμο. Κατέληξα να πετροβολάω τον αέρα”.

(μην είμαι ποιητής ούτε καν πεζογράφος)¹. S'il était peintre, déclare-t-il, il ne peindrait jamais de fleurs, de « nature morte ». En effet, ses conceptions en matière picturale sont, on s'en souvient, bien peu consensuelles : selon lui, c'est « une immédiateté manquant beaucoup à notre vie » (μια αμεσότητα που λείπει από τη ζωή μας πολύ) qui doit prévaloir en art. Autrement dit, la sexualité des fleurs doit ressortir sur le tableau. Au lieu de cela, la peinture s'attache en général à dissimuler les organes sexuels des fleurs dans « une foule de pétales » (πλήθος πέταλα). L'énonciateur raconte s'être fâché avec Pitsa, une amie peintre, pour lui avoir expliqué cela, mais que retenir de cette nouvelle ? Le réel, caractérisé par sa rudesse, implique la présence d'aspects de la vie non représentables selon les canons esthétiques traditionnels.

2.2. *Kaisariani*

Dès lors, l'espace dans lequel l'énonciateur-herméneute mène son investigation se limite à ce qui l'entoure : en l'occurrence, il s'agit de Kaisariani. Ce lieu bien délimité est celui qui permet de recueillir les signes vivants recherchés. La ville de Kaisariani, où a vécu l'écrivain, dont il a connu le passé héroïque, politique, mais aussi misérable, constitue un espace restreint, mais structuré aussi bien géographiquement que moralement.

On peut aisément relever, en se fondant sur la toponymie, les contours et les limites de cet espace dans un petit nombre de nouvelles-discours. Dans les autres, il faut le reconnaître, les toponymes sont moins présents et l'on peut alors parler simplement d'un décor familier. Dans « La fresque », dans « L'eau », « La communauté » et « Le champ de tirs de Kaisariani », on repérera des éléments toponymiques ou plus généralement sémantiques et descriptifs permettant de délimiter précisément des espaces autour du thème-titre *Kaisariani* : l'espace religieux, occupé dans les hauteurs de la ville par le monastère (« À Kaisariani, au monastère », στην Καισαριανή, στο μοναστήρι²), dans les environs par « Saint-Georges Peloteur, un petit prieuré perdu entre Kaisariani et Kareas » (τον Άι-Γιώργη, τον Κουταλά, ένα μικρό μετόχι ανάμεσα Καισαριανής και Καρέα)³ ; l'espace urbain moderne, fait de ses « immeubles [qui] fleurissent sur l'avenue » (πολυκατοικίες φυτρώνουν στην λεωφόρο)⁴, de

¹ *Ibid.*, p. 225.

² *Ibid.*, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 317.

⁴ *Ibid.*, p. 231.

ses rues ; l'espace naturel, lieu des idylles ou, désormais, d'excursions touristiques, comme c'est le cas de Lombardiaris¹ ; l'espace du passé (celui de la période héroïque) et celui du présent (celui de la société de consommation). Cet environnement est aussi défini par ses habitants. On sait déjà de quelle manière le sujet se construit à travers eux. On les trouve dans « Rencontres avec la mort » ou dans « La fresque ». Il s'agit de Madame Maria et du buraliste, de Madame Koula et d'Emilia, de Chonis et d'Ignatios, etc. : autant de vivantes figures qui peuplent l'espace de la ville. On n'oubliera pas non plus l'existence d'une Kaisariani mythique, celle à laquelle sont associés les noms de Jason et de Créon et qui est évoquée plus précisément dans « La fresque »². L'espace est souvent marqué par des lignes de fracture : nature/ville, religion/consumérisme, héroïsme/avachissement de la société de consommation, etc. Dans « La fresque », elles sont particulièrement nettes. Les points de convergence entre la dégradation du sens et le déclin de Kaisariani qui apparaît à la fin de l'époque héroïque ont déjà été mis en évidence. L'opposition entre le passé et le présent est très claire dans cette nouvelle et la traverse tout entière. Cette ligne de fracture se double de celle qui existe entre une période héroïque et une période consumériste, évoquée dans les lignes suivantes :

Maintenant, vieille maquerelle, tu manges du *samali* et du *toulouba*, tu mâches des graines dans le cinéma de plein air et tu en recraches les coques dans le dos des commerçants respectables.³

C'est cette même opposition qu'on retrouve dans « L'eau » : la Kaisariani de l'Occupation, on l'a vu, s'oppose à celle de l'après-guerre, comme l'héroïsme à la consommation. Autre opposition : celle qui existe entre les hauteurs de Kaisariani d'une part, propices à la « révélation » (*αποκάλυψη*)⁴, dans le cadre d'un paysage naturel enchanteur favorable à l'élévation, où « tout s'éclaire » (*πάντα φωτίζονται*)⁵ dans une atmosphère religieuse et

¹ *Ibid.*, p. 318.

² *Ibid.*, p. 231-232.

³ *Ibid.*, p. 233 : « Τώρα, γριά τσατσά, τρώς σάμαλι και τουλούμπα, μασάς μπατιρόσπορους στο θερινό σινεμά και φτύνεις τα τσόφλια στο σβέρκο ευυπόληπτων καταστηματαρχών. »

⁴ *Ibid.*, p. 317.

⁵ *Ibid.*, p. 318.

mystique et les lieux plus profanes, d'autre part, où l'énonciateur autrefois a « serré des femmes dans ses bras » (*αγκαλιάσει γυναίκες*)¹.

Cette géographie des lieux de Kaisariani, Repousis l'a étudiée dans divers articles. Il montre en particulier que, par l'opposition des espaces entre eux, elle prend très vite une dimension axiologique ou morale impliquant non pas le seul énonciateur, mais avec lui toute une génération². À la coexistence de lieux opposés dans l'espace de la ville de Marios Hakkas répond celle de contraires au niveau axiologique. Les contradictions renvoient tout aussi bien à celles du *je* qui s'exprime puisque « le choix de Kaisariani, explique Repousis, fonctionne sur la capacité de l'auteur à s'ouvrir aux états mentaux les plus divers »³. On peut citer l'exemple de la référence à Saint-Georges Peloteur dans le deuxième volet de « La communauté ». Il existe de toute évidence un espace sacré, celui de la chapelle, et un espace profane, celui de la ville, où circulent les bus et les trolleys. Se manifestent aussi deux versions de la vie du saint : celle, officielle, pourrait-on dire, des images et représentations religieuses de la chapelle ; celle, triviale, d'un saint ayant eu une vie sexuelle dans le siècle. L'énonciateur s'inscrit dans cette lecture à la fois spatiale, opposant le haut, spirituel, et le bas, sensuel. Il passe, par le jeu de la *métaphore* et de l'*analogie*, de l'opposition spatiale à l'opposition sacré/profane qui structure l'image du saint puis à celle fondant sa propre vie : l'opposition entre la Kaisariani profane et la Kaisariani religieuse devient l'élément structurant non seulement de la vie du saint, mais aussi de celle de l'énonciateur.

Kaisariani est, on l'aura compris, un espace relevant de la subjectivité bien plus qu'il ne fait l'objet d'une description objective.

3. Se tourner vers l'autre

L'énonciateur-sujet se construit dans, par et contre l'autre. Il n'est dès lors pas étonnant que celui-ci doive trouver sa place dans l'acte communicationnel. Impliquer l'autre fait partie des conditions permettant un ancrage dans la réalité : une réalité communicationnelle que paraît évacuer le récit fictif, trop tourné vers lui-même. Bien sûr, il existe toujours le lecteur, mais l'implication de l'autre va bien au-delà puisque les interlocuteurs sont multiples.

¹ *Ibid.*, p. 319.

² G. Repousis, « Le rôle de Kaisariani... », art. cité, p. 40.

³ *Ibid.*

3.1. La diversité des interlocuteurs

À la lecture des nouvelles-discours, il est aisé de relever des marqueurs de la deuxième personne sous la forme d'apostrophes, de pronoms ou de flexions verbales. Il existe en effet une grande diversité d'interlocuteurs qui sont tour à tour interpellés par l'énonciateur. Dans la section « Confessions », on trouve deux nouvelles (« Mes moments d'exception » et « Une séparation ») dans lesquelles la deuxième personne désigne, de façon évidente, la femme aimée. C'est bien davantage encore dans la section « Décomposition » que les nouvelles présentent une adresse ou une apostrophe. Il en va de même dans la nouvelle « La communauté », dans le troisième des recueils constituant le corpus défini en amont de ce travail. De quels interlocuteurs s'agit-il ? Soit de figures allégoriques ou de figures de saints, invoquées dans une apostrophe (dans « La fresque », il s'agit de Kaisariani ; dans « L'eau », c'est la Liberté ; dans « Tsilibik ou Tsilibaki », c'est Athènes et dans les deuxième et quatrième volets de « La communauté », c'est saint Georges), soit de figures d'écrivains ou poètes (Gorpas dans « Gorpisme », les poètes médiocres dans « Le troisième rein »), soit de figures d'adversaires (le père Thanasis dans « La prison », les adversaires politiques dans le troisième volet de « La communauté »), soit de celles d'anciens camarades ou amis (le joueur de bouzouki dans le premier volet de « La communauté » et Neophytos dans le deuxième volet de la même nouvelle), soit de simples silhouettes aperçues au fil du temps (comme celle du vieux loup de mer de la Porte d'Orléans dans « Mes derniers moments »). On le voit, les nouvelles-discours en question ne restent pas formellement repliées sur elles-mêmes, mais s'inscrivent dans une sorte de dialogue imaginaire avec divers interlocuteurs. Certes, ceux-ci n'ont pas de droit de réponse, mais il n'en reste pas moins que cela contribue à placer les nouvelles-discours dans la tension d'une vivante communication.

Le jeu des modalités contribue à créer un dialogue imaginaire. C'est le cas de la modalité injonctive dans les passages suivants, extraits de « La communauté » :

Saint Georges, fais quelque chose pour cette porte, viens en courant d'air que tu es et ouvre-la toute grande (...) Ouvre-moi la porte, j'ai froid, je te dis. Si tu es mon protecteur, ouvre, je suis trempé, je suis transi.¹

ou

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 347-348 : « *Αί-Γιώργη, κάνε κάτι με κείνη την πόρτα, έλα όπως είσαι αέρας κι άνοιξε την διάπλατα (...) άνοιξέ μου την πόρτα, κρυώνω σου λέω. Αν είσαι προστάτης μου άνοιξε, μουλιάζω, μουδιάζω.* »

Réveille-toi, Neophytos, ils sont arrivés les jours que tu cherchais.¹

Il en va de même avec la modalité interrogative, lorsque l'énonciateur s'adresse par exemple à un ami :

Mon cher Moralis, tu as été blessé à mort, Moralis, mais qu'est-ce que tu vas faire. Pourquoi est-ce que tu les grattes les plaies, ce n'est pas une solution, ça, non.²

L'implication d'un interlocuteur muet (et imaginaire) est un élément essentiel de la nouvelle-discours puisqu'il place le signe et l'énoncé vivants dans la totalité du processus communicationnel, incluant les deux pôles que sont l'énonciateur et l'interlocuteur.

3.2. Interlocuteur et lecteur : où l'on retrouve la question de la fictionnalité

À côté de ces énoncés dans lesquels l'interlocuteur est nommément désigné, il en existe d'autres où l'utilisation de la deuxième personne pose le problème de l'identité de l'interlocuteur. Quel statut lui donner ? Il est possible de répondre spontanément qu'il s'agit du lecteur, mais une lecture plus fine permet de constater que la question du référent de la deuxième personne est indissociable de celui de la fictionnalité.

Quelques exemples de la présence de cet interlocuteur anonyme doivent amener à se poser la question de son statut. Dans « Le meurtre », Morgan, qui explique sa satisfaction d'avoir pu renoncer aux idéologies, s'adresse à son ou ses interlocuteurs de la manière suivante : « je ne sais si vous me suivez » (*Δεν ξέρω αν με παρακολουθείτε*)³. Dans la nouvelle « D'après Mike », l'énonciateur de la nouvelle pose les questions suivantes :

Comment donc est-ce qu'ils peuvent m'accepter après ça ? Comment est-ce qu'ils peuvent m'accepter lorsqu'ils sont tous cramponnés à quelque chose et que moi je leur dis que cela n'a aucun sens.

ou bien adopte un ton plus injonctif quelques lignes plus bas :

¹ *Ibid.*, p. 335 : «Ξύπνα, Νεόφυτε, ήρθαν οι μέρες που γύρευες.»

² *Ibid.*, p. 333 : «Θανάση μου, θανάσιμα πληγώθηκες. Θανάση, μα, τι πας να κάνεις. Γιατί τις ζύνεις τις πληγές, δεν είναι λύση αυτή, δεν είναι» (nous avons remplacé le surnom «Thanasis», qui suscite un jeu de mots avec «θάνατος», par «Moralis» qui fonctionne, en français, avec «mort»).

³ *Ibid.*, p. 210.

Parce que, n'allez pas croire que je n'en ai pas après les autres.¹

Dans le premier volet de « Mes derniers moments », l'énonciateur, on l'a vu, rappelle sa rencontre avec un vieux loup de mer. Il invite son ou ses interlocuteurs à vérifier eux-mêmes dans le café de la Porte d'Orléans si le vieillard est là :

Il est encore là. Je suis à présent certain qu'il se trouvera là lors même que moi je ne pourrai pas y aller, et lorsque je n'existerai plus pour pouvoir y aller, peut-être même après vous, le vieillard sera à sa place, vous pourrez le vérifier dans deux ou trois générations.²

Dans tous les cas qui viennent d'être cités, il y a une adresse à un interlocuteur collectif. Ce dernier est invité soit à réfléchir, dans le premier cas, à ne pas faire quelque chose, dans le deuxième, soit à vérifier la présence du vieux marin après la mort de l'auteur dans le troisième extrait. Quel que soit le cas de figure, l'énonciateur intègre ceux à qui il s'adresse à la construction du raisonnement et de l'interprétation qu'il propose. En tout cas, jamais cet interlocuteur n'est caractérisé d'une façon particulière et il est bien difficile de le définir autrement que comme témoin muet.

Dès lors, derrière des marques d'oralité donnant l'illusion d'une présence individuelle ou collective, anonyme en tout cas, à l'écoute de l'énonciateur, il est bien tentant de voir aussi la référence au lecteur. Pourtant, rien ne le confirme. On notera d'emblée qu'une question se pose : celle de la place de l'oralité dans un texte écrit. Cette question sera posée ultérieurement parce qu'elle est déterminante si l'on veut apprécier le genre de la nouvelle-discours mis en place par Marios Hakkas. Il est d'ores et déjà possible de supposer que la tension entre l'oralité et le statut de texte écrit des nouvelles n'est pas sans avoir un impact sur la nature de celui auquel s'adresse directement l'énonciateur. Il ne faut pas hésiter à maintenir l'ambiguïté inhérente à la présence anonyme de la deuxième personne. En effet, si l'on considère que « Le meurtre » présente une performance orale, on peut estimer qu'un public anonyme est là qui écoute muet Morgan ; tout aussi bien, pourtant, le lecteur peut penser que, dans la nouvelle écrite qu'il est en train de lire, c'est à lui que le personnage s'adresse. Le destinataire de cette nouvelle serait dans ce cas un *lecteur impliqué*, c'est-à-dire une

¹ *Ibid.*, p. 222 : «Εμ, πώς να με παραδεχτούνε μετά; Πώς να με παραδεχτούνε όταν όλοι είναι γραπωμένοι από κάπου κι εγώ τους λέω πως δεν έχει νόημα.» et p. 223 : «Γιατί δε νομίζετε πως δεν έχω και εναντίον των άλλων.»

² *Ibid.*, p. 358 : «Είναι πάλι εκεί. Είμαι πια βέβαιος πως θα βρίσκεται εκεί κι όταν εγώ δε θα μπορώ να πηγαίνω, κι όταν δε θα υπάρχω για να πηγαίνω, ακόμα και μετά από σας ο γέρος θα είναι στη θέση του, μπορείτε να το ελέγξετε μετά από δυο ή τρεις γενεές.»

« instance à laquelle le texte s'adresse explicitement comme à son destinataire »¹. En fonction du statut que l'on donne au discours de Morgan (texte oral relevant de la fiction et simplement retranscrit ou texte écrit que le lecteur a entre les mains), celui auquel s'adresse le personnage aura plusieurs natures : soit celle d'un seul interlocuteur, soit celle d'un auditoire, soit enfin celle d'un ou de plusieurs lecteurs. Il y a plus troublant en revanche. Dans l'extrait de « Mes derniers moments » cité dans les lignes qui précèdent, l'énonciateur paraît s'adresser très directement au *lecteur réel* ou empirique des générations à venir. Par un effet de métalepse, l'énonciateur semble véritablement quitter son monde de référence et prendre à partie celui qui le lira ou ceux qui le liront plus tard.

Pourquoi parler ici de *lecteur réel* et non de *lecteur impliqué* ? Dans une nouvelle qui, à bien des égards, comporte des éléments autobiographiques, où, par conséquent, le lecteur en chair et en os a l'impression que c'est l'auteur, Marios Hakkas, malade du cancer, qui lui parle, le vrai niveau à prendre en considération, c'est celui de la factualité, non celui d'une quelconque fictionnalité : autrement dit, l'auteur paraît asserter sans feinte aucune. On est donc confronté une nouvelle fois à ce refus de séparer réalité et fiction et à l'ambiguïté que cela implique. Ne serait-ce pas le malade, alité et souffrant du début de « Mes derniers moments » », qui invite à le suivre dans ses rêveries et ses réflexions ? Quoi qu'il en soit, le statut de l'interlocuteur est très divers et ramène une nouvelle fois vers celui de la parole hakkienne : une parole qui redéfinit le signe de fiction sans craindre de jouer de la porosité entre réalité et fictionnalité et de gommer la frontière entre niveau communicationnel et niveau pragmatique. Elle tire sa force illocutoire de cette volonté de privilégier le signe vivant plus que de distinguer entre fiction et diction, pour reprendre la terminologie de Genette.

La refondation de la nouvelle hakkienne part donc d'un certain nombre d'exigences qui ne sont en définitive que la conséquence des conclusions tirées des analyses qui précèdent. Méfiant à l'égard d'un signe univoque et coupé de la réalité, à l'égard de tout dogme ou de toute idéologie, fût-ce dans la définition d'un genre comme la nouvelle, l'énonciateur-sujet doit s'inscrire dans un acte discursif particulier. Cet acte est déterminé tant par l'instabilité sémiotique que par la nécessité de s'interroger humblement sur soi-même à partir de la réalité vécue et à partir d'un espace vécu, celui de Kaisariani. L'objectif est de redonner force au

¹ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, « Lettres sup. », 2001, p. 30.

signe en instituant un dialogue imaginaire avec des interlocuteurs (lecteur, auditeur, figures disparues, etc.).

Mais au-delà, l'énonciateur-sujet doit tâcher de réinvestir le réel dans toute sa complexité, de rendre au signe son épaisseur par la mise en place d'un signe vivant. On touche ici aux éléments susceptibles de déterminer l'organisation sémantico-syntaxique de la nouvelle-discours.

B. Privilégier une matière vivante et en mouvement

Le rejet des discours univoques et dogmatiques conduit à privilégier ce qui est de l'ordre de l'aléatoire, du jeu sans cesse renouvelé des possibles sémantiques. Il doit amener aussi à rejeter ce signe sclérosé qu'est le signe de fiction et à le régénérer.

1. Ouvrir le matériau sémiotique

La matière verbale doit s'ouvrir au *chaos*. Dans le mouvement général affectant les choses et les signes, la forme mise en place ne peut être que labile et mouvante. Il a été suffisamment montré, dans les lignes qui précèdent, de quelle manière la plurivocité et la labilité du sens s'installaient dans les nouvelles-discours de Marios Hakkas. Il reste à préciser que l'ouverture du signe, du matériau sémiotique s'inscrit dans un questionnement sur le travail même de l'écrivain et sur une forme de relativisme.

De ce point de vue, il existe un passage qui résume bien l'état de la situation. Un passage de « Gorpisme » a déjà permis de constater combien le chaos y constitue l'espace naturel de l'écrivain : les textes doivent être marqués par lui et laisser place à une parole frénétique. En revanche, il semble utile d'apporter deux précisions qui n'avaient pas attiré l'attention. Voici, dans son intégralité, le paragraphe en question :

Gorpas, Gorpas, (Qui est-ce ? Vous allez l'apprendre) nous seuls avons eu la puce à l'oreille, nous seuls avons pris cette affaire autant au sérieux, voilà pourquoi tout ce qui nous entoure est bouillie, cliniques psychiatriques, de là résultent les textes anarchiques, nos écrits sans queue ni tête. Il n'existe pas pour nous de mensonge social parce que nous sommes arrivés soit très tôt, soit très tard, il n'existe pas de mensonge d'écrivain parce que nous nous sommes décomposés avec les choses et où est-ce qu'on peut bien s'asseoir maintenant pour pouvoir écrire ?¹

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 243-244 : «Γκόρπα, Γκόρπα, (ποιος είναι; Να πα να τον μάθετε) μόνο εμείς ψυλλιαστήκαμε, μόνο εμείς πήραμε τόσο σοβαρά αυτή την υπόθεση, γι' αυτό κι όλα τριγύρω πολύς, φρενολογικές κλινικές, από δω προκύπτουν τ' αναρχούμενα κείμενα, τα γραφτά μας χωρίς κόλο ούτε μύτη. Δεν υπάρχει για μας

Dans cet extrait, deux allusions précieuses permettent de considérer les conséquences du constat initial selon lequel tout est chaos. Premièrement, il existe un problème de positionnement mis en évidence dans les lignes qui précèdent. La métaphore finale de la station assise de l'écrivain, impossible dans une situation de chaos, est intéressante : elle reflète de façon expressive le problème de la position du sujet face à celui-ci. Il convient de voir, dans le travail d'écriture de Marios Hakkas, une tentative de positionnement du sujet écrivain dans son environnement chaotique. Concrètement, quel doit-il être ? Voilà une des questions à laquelle doit répondre la nouvelle-discours. Deuxièmement, dans un univers en devenir et en perpétuelle reconfiguration, comment penser le problème d'une vérité qui échappe toujours à toute sclérose ? Voilà posé le problème du signe et, plus précisément, du signe de fiction. Le « mensonge » n'ayant plus de raison d'être ni d'un point de vue idéologique (« Il n'existe pas pour nous de mensonge social parce que nous sommes arrivés très tôt ou très tard », *δεν υπάρχει για μας κοινωνικό ψεύδος είτε γιατί ήρθαμε πολύ νωρίς, είτε πολύ αργά*), ni de celui de l'écrivain (« il n'existe pas de mensonge d'écrivain parce que nous nous sommes décomposés avec les choses », *δεν υπάρχει συγγραφικό ψεύδος γιατί διαλυθήκαμε μαζί με τα πράγματα*), où convient-il de placer la vérité ? Ici encore, ce sera la tâche d'une nouvelle refondée que de répondre à cette question.

Qu'il soit permis, à cette occasion, d'ouvrir une parenthèse qui n'est pas sans conséquence pour la compréhension non seulement des nouvelles de Marios Hakkas, mais aussi du contexte dans lesquelles elles ont pu être écrites. En effet, on peut bien sûr s'interroger sur la référence au poète Gorpas dans le passage cité. Si l'écrivain apostrophe son ami (on trouve aussi le nom de Gorpas dans « La communauté »¹), il convient tout aussi bien de souligner le fait que la réciproque existe dans un poème de Gorpas intitulé « Cigarettes » (« *Τσιγάρα* »). Certaines versions de ce poème contiennent, en effet, une dédicace à Marios Hakkas². Il semble de fait exister un rapport étroit entre les deux hommes. Ce rapport n'est pas simplement amical, mais relève d'une communauté d'idées, en matière esthétique en particulier. La lecture des deux écrivains permet d'effectuer un certain nombre de rapprochements. L'un comme l'autre sont d'invétérés fumeurs, mais surtout ils écrivent en

κοινωνικό ψεύδος είτε γιατί ήρθαμε πολύ νωρίς, είτε πολύ αργά, δεν υπάρχει συγγραφικό ψεύδος γιατί διαλυθήκαμε μαζί με τα πράγματα και πού να κάθεται τώρα να συνθέτεις;»

¹ *Ibid.*, p. 333.

² T. Gorpas, *Poèmes* [1957-1983], Athènes, Potamos, 2015, p. 212.

réaction à la société de consommation, privilégiant l'anticonformisme. On a pu le dire s'agissant de l'écrivain de Kaisariani, mais on peut affirmer la même chose en ce qui concerne le poète originaire de Missolonghi (Gorpas qui aurait déclaré que « la révolution, le changement en art comme dans la vie viennent des gens bizarres », *η επανάσταση, η αλλαγή στην τέχνη όπως και στη ζωή έρχεται από τους λοξούς*¹). On trouve chez l'un et l'autre le goût pour une expression onirique et non conventionnelle, parfois surréaliste, dépourvue d'effets oratoires. C'est le cas d'« Élégie marine »² de Gorpas qui n'est pas sans rappeler « Mes moments d'exception ». Beaucoup considèrent Gorpas comme un poète « *beat* ». Le débat reste ouvert, mais il est vrai que le numéro 516 de la revue *Diavazo* de mars 2011 utilise le terme de « *beat* » (μπιτ) sur sa couverture pour caractériser Marios Hakkas. Le périodique ne présente pas de justification par la suite, mais le rapprochement avec Gorpas peut s'avérer éclairant tant on sait que la *Beat Generation*, celle qui s'inspire de Jack Kerouac (1922-1969), recherche « la vérité qu'[elle] ne détermine pourtant jamais et qui reste un rêve insaisissable »³. Sans doute la comparaison entre l'œuvre de Gorpas et celle de Marios Hakkas mériterait-elle d'être approfondie de façon méthodique. On peut se référer, en attendant, à un article de Moullas paru en 1962, consacré à Vasilis Vasilikos (né en 1934) : le critique y met en relation le sentiment du chaos d'une époque et la colère de la jeunesse. Il explique de quelle manière une génération

est restée à se tourmenter dans le chaos d'après-guerre, en consumant son élan vital dans des discussions irresponsables sur les complexes, sur l'homme révolté et sur les marques de

¹ « La poésie grecque en deuil » [en ligne], *Rizospastis*, 3 avril 2003, p. 31 (<http://www.rizospastis.gr/story.do?id=1722266>, consulté le 25 août 2016).

² T. Gorpas, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 77 : « Sur la mer déchaînée, un bouzouki flotte joue seul un air triste sur les paroles tristes de deux amants qui trament leur séparation.

Des feuilles d'algues, des feuilles de tamaris, des feuilles d'eucalyptus qui recueillent l'amant rejeté des feuilles du cœur qui se souvient et pleure des feuilles du cœur lorsqu'une main amoureuse le flatte les feuilles d'une vie ratée ... »

(*Πάνω στη φουρτουνιασμένη θάλασσα ένα μουζούκι πλέει παίζει μοναχό του ένα βαρύ σκοπό πάνω στα βαριά λόγια δυο εραστών που πλέκουν το χωρισμό.*

Φύλλα από φύκια φύλλα από αρμυρίκια φύλλα ευκαλύπτου που παίρνουν το ριγμένο εραστή από πίσω φύλλα της καρδιάς που αναπολεί και κλαίει φύλλα της καρδιάς όταν ερωτικό χέρι τη χαϊδεύει φύλλα μιας αποτυχημένης ζωής...).

³ Manolis Daloukas, *Le Rock grec : histoire de la culture de la jeunesse depuis la génération du Chaos jusqu'à la mort de Pavlos Sidiropoulos, 1945-1990*, Athènes, Ankyra, 2012, p. 171-172 (en grec).

voitures. Une fois que le vêtement déjà sale de l'existentialiste est devenu trop dégoûtant, le « snob » démuné a couvert sa nudité avec la peau de bête du « jeune homme en colère » ou du « beatnik ».¹

Le sentiment de chaos, de confusion qui naît au sortir de la guerre, s'accompagne d'un désarroi et d'une forme de relativisme qui se prolonge dans les années soixante. C'est ce sentiment qu'on peut aussi bien chez l'écrivain de Kaisariani que chez le poète de Missolonghi. De ce rapprochement très rapide entre Marios Hakkas et Thomas Gorpas, on retiendra l'idée selon laquelle il existe, dans le passage extrait de « Gorpisme », une vision des choses faite d'anticonformisme et de liberté qui n'est que la contrepartie de la prise de conscience du chaos. Ce qui importe, ici, c'est la recherche d'une vérité non dogmatique dans un univers mobile. Cette recherche réclame le choix d'un signe vivant et d'une structure rendant possible le travail interprétatif du sujet.

2. Refonder le signe de fiction dans le vivant

On a pu constater, au début de la dernière nouvelle de *La Communauté*, qu'au nom de la « vérité » l'énonciateur invitait à se tourner vers les signes les plus secrets pour trouver des traces des héros morts au Champ de tirs de Kaisariani. Il rejetait, on s'en souvient, la fiction (*μυθοπλασία*). Quelle est la nature de ces signes secrets qui se distinguent de ceux de la fiction-affabulation ? Se pose, dans cette nouvelle décisive, le problème du rapport entre la fictionnalité et la réalité. Ce problème a déjà été rencontré dans les lignes qui précèdent, ne serait-ce que lorsqu'il a été question de l'indécidabilité du statut ontologique du sujet dans les lignes qui précèdent. Plus généralement, la question de la fictionnalité ou de la factualité se pose non seulement pour l'énonciateur, mais aussi pour l'énonciation². La nouvelle-discours peut dès lors faire entrer le lecteur dans les vertiges que procure la porosité entre fiction et réel.

2.1. La condamnation du signe de fiction rhétorique

En réalité, dans *Le Bidet et autres histoires*, il existe un endroit où l'énonciateur s'en prend très explicitement aux légendes, aux affabulations. La nouvelle intitulée « L'eau » se présente tout entière, on le sait, comme l'enquête d'un scientifique marxiste. Derrière la surface et la

¹ P. Moullas, « Vasilis Vasilikos : l'époque de la Trilogie et des *Photographies* » (1962), *Notre prose d'après-guerre...*, art. cit., p. 68. Voir aussi O. Tsaroucha, *L'univers utopique de Marios Hakkas...*, op. cit., p. 53.

² J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit., p. 84-86.

structure complexe du texte, on peut dégager deux attitudes opposées de l'énonciateur. D'un côté il peut être tenté par la voie du *sérieux* (σοβαρό), mais, de l'autre, la rejette instantanément pour suivre celle de la dérision (γελοιοποίηση). La seconde voie consiste justement à neutraliser la première qui fait le choix non seulement de la fiction, mais aussi du discours idéologique. Dès l'annonce de son projet d'interpréter le lien entre les pouvoirs de la fontaine et le sentiment révolutionnaire des habitants de Kaisariani par une démarche relevant de la science (επιστήμη) et non de la fable (μύθος), l'énonciateur se refuse à utiliser la fiction. C'est ainsi qu'il explique les vertus digestives de l'eau de la fontaine et leur influence sur l'imagination (ces vertus faisant jusque-là, à Kaisariani, l'objet de superstitions) en les intégrant dans un discours plus scientifique. C'est dans la privation et le manque, selon lui, que « naissent les héros » (γεννιούνται οι ήρωες)¹. À la tentation de certains « gratte-papier faiseurs de fiction [qui] vous parlent d'idées insaisissables, de jeunes filles et de déesses qui descendent de la montagne » (κοντυλοφόροι μυθοπλάστες να σου μιλήσουν για ιδέες άπιαστες, για κόρες και θεές που κατεβαίνουν απ' τα όρη)², l'énonciateur-herméneute oppose ces vrais héros qui sont nés de l'imagination des Kaisarianiotes dans l'adversité. Il propose dès lors un travail de « démythification » (απομυθοποίηση) permettant de se garder des fictions convenues et rhétoriques, étroitement dépendantes de discours idéologiques. Ceux-ci amènent en effet à « se cabrer (...), à se saisir du drapeau et à se précipiter dans la rue en cherchant à envoyer la balle dans les buts » (αφηνιάζεις (...) αρπάζεις τη σημαία και χύνεσαι στους δρόμους αποζητώντας καλό βόλι)³. Ce que valorise l'énonciateur, c'est donc un discours en prise avec la réalité vécue, celle qui dans l'aventure collective et dans l'adversité produit ses propres héros. L'idéologie n'est jamais porteuse que d'une fiction coupée de cette réalité.

Il naît de cela une nouvelle proprement antirhétorique qui s'oppose à la rhétorique habituelle de la fiction. Celle dont il est question en est un exemple frappant. En effet, au cours de la réflexion sur la dimension idéologique de la fiction, la liberté est envisagée comme une idée abstraite, fruit d'une idéologie (« qu'on l'appelle idée ou Liberté, c'est la même chose pour moi », πες το ιδέα, πες το Λευτεριά, το ίδιο μού κάνει)⁴. Cette remarque mise

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 236.

² *Ibid.*, p. 236-238.

³ *Ibid.*, p. 238.

⁴ *Ibid.*

entre parenthèses précède un hymne à la liberté ou, pour mieux dire, un premier hymne *sérieux* (ce mot doit être pris au sens courant de « grave » ou de « pesant », celui où l'entend l'énonciateur), c'est-à-dire sur le mode de la fiction rhétorique. Ce premier hymne est suivi d'une palinodie qui s'effectue sur le ton de la dérision antirhétorique. Le premier hymne, sérieux, est le suivant :

Liberté, agneaux, on fait le pied de grue ; agneaux, on recherche le lait de tes seins en bêlant.
Liberté, don céleste, on t'attend, dans les livres on te quémande. Liberté, je t'ai inscrite sur la montagne et sur la mer, c'est pour toi que mes poumons saignent et que j'ai gâché ma jeunesse.
Liberté... Allez ! Arrêtons avec le mélo. Un bon coup de pied aux fesses, qu'on en finisse avec la fiction.¹

Suit un nouvel hymne à la liberté qui commence ainsi :

Liberté de la cour, de l'ouzo et du *tavli*, en compagnie de mon beau-frère, c'est devant toi que je me prosterne. Liberté du travail pendant la semaine et de l'excursion le dimanche, c'est toi que j'adore.²

Dans le premier extrait, c'est une liberté allégorique et abstraite qui est évoquée, avec la reprise d'une imagerie convenue. C'est cette conception trop abstraite qui est rejetée. Ce qui est proposé ensuite, c'est une approche vécue de la liberté, fonctionnant sur les images triviales de la vie quotidienne.

Quel enseignement tirer, en définitive, de ces extraits sous le rapport de la fiction ? Ce n'est pas par la reprise de mythes, par les jeux convenus de l'imagination que l'on peut toucher la réalité des choses ; c'est bien au contraire en partant non seulement de la réalité, mais du vécu et de l'expérience qui seuls permettent de mener une investigation (poétique) sur le monde. Les vraies productions de l'imagination proposent des images chargées de vécu. Soit la série d'images suivante. Elles s'opposent aux fictions rhétoriques et abstraites que sont les « jeunes filles » (*κόρες*) et les « déesses » (*θεές*) évoquées plus haut :

¹ *Ibid.*, p. 238 : «Λευτεριά, αμνοί σταλιάζουμε, αμνοί βελάζουμε το γάλα των μαστών σου. Λευτεριά, ουράνιο δώρο σε προσμένουμε, μες στα βιβλία σε ζητιανεύουμε. Λευτεριά, σ' έγραψα στο βουνό και στη θάλασσα, τα πνευμόνια μου μάτωσα και τα νιάτα μου χάλασα. Λευτεριά ... αλαργέν να τελειώνει το μελό. Δώστου κλώτσο, δώστου μπάτσο να τελειώνουμε με τη μυθοπλασία.»

² *Ibid.*, p. 239 : «Λευτεριά της αυλής, του ούζου και του ταβλιού, παρέα με τον μπατζανάκη μου, εσένα προσκυνάω. Λευτεριά της βδομαδιάτικης δουλειάς και της κυριακάτικης εκδρομής, εσένα λατρεύω.»

des fées avec un visage de pain tout rond, des yeux-olives tout noirs, des joues de pêche, des seins de lait ou de riz.¹

Les éléments de ce petit portrait prennent la forme de la matière concrète et vécue qui en est l'origine : c'est la faim, intimement vécue, qui les appelle et leur donne une forme singulière. Le scientifique marxiste qui s'exprime dans « L'eau » ne prétend donc pas que les signes de fiction ne doivent pas exister ; il souligne simplement qu'ils doivent être ancrés dans un vécu charnel et s'inscrire dans un processus amenant du vécu vers le signe dynamique. Ce processus ne relève pas de la fixité du signifiant saussurien, mais est avant tout mouvement. Les structures narratives et fictives toutes faites et conventionnelles perdent dès cet instant de leur valeur, car elles ne sont pas adossées à ce type d'expérience. Elles constituent un signe de fiction vide et mort.

Un autre fait est très marquant, bien sûr : le signe vivant naît d'une expérience ou d'une aventure communes. Le dynamisme dont il était question plus haut est avant tout collectif, comme le montrent les propos portant tant sur l'histoire de la fontaine de Kaisariani (dont les eaux digestives nourrissent l'imaginaire d'une époque) que sur la famine durant l'Occupation. C'est cette famine qui détermine l'imaginaire révolutionnaire des Kaisarianiotes, la faim stimulant l'imagination collective : « étant donné que d'en haut, écrit l'énonciateur, on a une vue sur la ville [d'Athènes] qui s'étale comme une assiette, on devient révolutionnaire » (*όπως έχεις από δω πάνω την πολιτεία πιάτο μπρος σου, επαναστατικοποιείσαι*)². L'idée émane donc d'une collectivité et constitue ainsi l'idéologie, dans le sens bakhtinien du terme. C'est cette dernière qui marque ensuite l'individu :

Si la langue est déterminée par l'idéologie, la conscience, la pensée, l'« activité mentale » qui sont conditionnées par le langage, sont modelées par l'idéologie. (...) Le psychisme et l'idéologie sont en « interaction dialectique constante ». Ils ont pour terrain commun le signe idéologique : « Le signe idéologique est vivant du fait de sa réalisation dans le psychisme et, réciproquement, la réalisation psychique vit de l'apport idéologique »³.

¹ *Ibid.*, p. 238 : « νεράιδες με πρόσωπο ολοστρόγγυλο ψωμί, με μάτια κατάμαυρα ελιές, με μάγουλα ροδάκινα, με στήθη γάλα ή ρύζι. »

² *Ibid.*, p. 236.

³ M. Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, op. cit., p. 15.

L'idéologie, entendue dans ce sens, s'enracine ici dans une expérience collective indispensable à l'existence d'un signe vivant : celui-ci est incompatible avec une fiction rhétorique, coupée du vécu.

Le signe de fiction n'est donc pas condamné. On aurait du mal à le penser du reste à la lecture de « L'eau » (les « fées avec un visage de pain tout rond » sont bien des signes de fiction), mais aussi si l'on songe au fait que l'on trouve, dans le recueil même qui contient cette nouvelle, une grande quantité de récits qui sont naturellement fictifs. En fait, Marios Hakkas reconsidère radicalement le signe de fiction et, plus particulièrement, le signe de fiction rhétorique. Mutilé, coupé du vécu collectif, enraciné dans des doctrines qui l'appauvrissent, celui-ci est disqualifié. S'il est rejeté, c'est aussi parce qu'il est coupé de l'expérience collective. Pour dire les choses autrement, il convient de faire du signe de fiction un signe vivant. Il peut assurément exister, mais il doit absolument s'enraciner dans le vécu et une expérience humaine. Il semble que toute la tentative de Marios Hakkas réside dans ce constat : sensible à la nature éminemment mobile des signes et du sens, comme on l'a vu plus haut, l'écrivain cherche sa voie pour redonner vie à un signe qui soit ancré dans le vécu et, si possible, dans l'aventure collective.

2.2. Privilégier les mondes possibles

L'« énoncé de réalité », comme l'appelle Käte Hamburger¹, celui qui fait qu'un sujet parle d'un objet appartenant au même monde que lui, *doit* à partir de là *contaminer* l'énoncé de fiction hakkien. Pour dire les choses autrement, l'utilisation d'un univers fictionnel trouvant son référent ailleurs que dans l'univers du lecteur doit toujours être possible ; mais, et c'est ce que semble dire paradoxalement Marios Hakkas, il est indispensable que le signe de fiction puisse être régénéré et comme revitalisé par son enracinement dans le vivant et l'actuel. Comment le concevoir ? Il faut définir de quelle manière l'énoncé de fiction, référant à un autre monde, peut à la fois maintenir cette référence et s'ancrer dans le vivant.

2.2.1. Signe de fiction et épaisseur ontologique

Pour commencer, on peut formuler une alternative. Soit le signe de fiction, dans une conception structuraliste du langage, est *intrinsèquement* vivant et antirhétorique : il est difficile alors de dire de quelle manière le pur jeu des significations et des mots entre eux pourrait bien déboucher sur du *vivant*, sauf à considérer ce dernier comme une métaphore de

¹ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 54.

la dynamique sémantique mise en évidence dans les lignes qui précèdent. Soit le vivant trouve son origine dans la situation d'énonciation et dans la pragmatique du discours. Marios Hakkas, dans « L'eau », invite lui-même son lecteur à considérer que le signe de fiction se revitalise dans le vécu d'une expérience, qu'elle soit personnelle ou collective. Et, assurément, on retrouve ici la conception bakhtinienne d'un langage qui a « trait à la vie »¹.

Encore faut-il s'entendre sur l'extension à donner au *signe de fiction*. Les signes de fiction que présente l'énonciateur dans « L'eau » appartiennent, de toute évidence, à un monde qui n'est pas le nôtre (ce peut être le monde des fées et des héros imaginaires). Or, bien plus souvent, on l'a vu un peu plus haut, la nouvelle-discours doit laisser place à une indécidabilité du statut ontologique de l'énoncé à la première personne : l'énoncé paraît effectivement être un énoncé de réalité et reste comme en suspens entre réel et fictionnel. On distinguera alors deux cas de figure : soit il existe une insurmontable confusion entre ce qui relève de la feintise — c'est-à-dire que l'auteur « feint d'être un personnage [qui dit « je » et] qui fait des actes d'assertion »² en se référant au monde du lecteur et du lecteur — et ce qui ressortit au monde de l'auteur et du lecteur. Du fait de cette confusion, la présence du même déictique *je* ne permet pas de savoir si le monde est fictionnel ou pas : la question de la distinction entre réalité et fiction rejette du côté de l'incertitude tous les énoncés du « comme si »³ et il est difficile de parler dans ce cas de signe de fiction ; soit le *je* (feint ou non de l'auteur) fait référence à des mondes qui ne sont manifestement pas ceux de l'auteur et du lecteur puisqu'ils fonctionnent sur une logique contrefactuelle. C'est à ce deuxième volet de l'alternative que semble appartenir le véritable signe de fiction, désambiguïsé. En effet, l'indécidabilité du statut du *je* n'empêche nullement le lecteur de constater qu'il fait référence à un autre monde qui n'est celui ni du lecteur ni de l'énonciateur (que celui-ci soit réel ou feint). Le syntagme *signe de fiction* sera réservé à cette fictionnalité qui reste indiscutable, quel que soit le statut de celui qui asserte : elle a sa logique propre et contrefactuelle qui n'est pas celle de notre monde.

Dès lors, comment imaginer la revitalisation de ce signe de fiction ? L'hypothèse qui peut être formulée est qu'il s'enracine dans un vécu ; il est le produit d'une imagination *vécue*

¹ M. Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage...*, *op. cit.*, p. 103.

² S. Patron, *op. cit.*, p. 104.

³ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 70-71.

sans référent dans notre monde. Il est dès cet instant porteur d'une charge ontologique. Ce sont là, semble-t-il, les signes de fiction vivants, non apprêtés par la rhétorique, que recherche Marios Hakkas. Si l'on admet que le récit de rêve, avec sa logique propre, appartient au monde de la fiction en tant que reconstruction verbale, on peut considérer qu'il constitue, par son ancrage dans le vécu, un exemple de signe de fiction vivant. C'est ce que montre le passage suivant qui associe étroitement rêve, espoir et réalité physique de l'existence :

À chaque fois que j'ai rêvé, que j'ai espéré, je n'ai pas été déçu au point d'en arriver à dire : « Allez, ce n'est pas grave, je suis à côté de la plaque ». J'ai connu bien pire : j'ai été forcé de payer parce que j'ai rêvé, il m'est arrivé un coup tellement imprévisible que j'ai promis de ne plus espérer. Comme la fois où j'avais un rendez-vous avec une femme que je désirais absolument. Je marchais en me rengorgeant et je faisais le malin. Ce soir-là, j'ai pissé du sang. Depuis lors, je n'ai plus osé me rengorger ni faire, une nouvelle fois, le malin.¹

La production de l'imaginaire et du désir — et, dans les lignes qui suivent cet extrait, il est question d'un rêve originaire — plonge ses racines dans le vécu. Le rêve relève d'une vitalité qui multiplie les possibles avant d'être contrarié par un réel castrateur (c'est ici le surgissement de la maladie, à travers l'image métonymique du sang dans les urines). En témoigne le récit de rêve qui suit le passage et qui parle, lui, d'une coupure avec l'origine de la vie. Profondément enraciné dans les profondeurs du psychisme, à la lisière, comme on l'a vu plus haut, du langage et des processus de la psyché, il diffère singulièrement, par sa spontanéité, du récit de fiction élaboré selon une logique conventionnelle. On ferait le même type de remarque en général pour tout ce qui ressortit au travail du désir. C'est celui-ci qui détermine le signe de fiction. Ainsi, toujours dans « La communauté », le désir d'une unité retrouvée avec les autres prend la forme d'un récit prospectif et utopique² que fait l'énonciateur sur plusieurs pages. Imaginant ses amis dans une même communauté, une organisation idéale qui tournerait le dos à toute forme d'autorité, le *je* projette ses désirs en narrant les douloureuses expériences de la prison : l'utopie devient elle-même un signe de fiction vivant, surgie du vécu de l'énonciateur.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 324 : « Όσες φορές ονειρεύτηκα, ήλπισα, δε διαψεύστηκα· Μόνο να πω “ε, δε βαριέσαι, έπεσα έξω”. Κάτι παραπάνω: Αναγκάστηκα να πληρώσω γιατί ονειρεύτηκα, μου ήρθε τέτοιο απρόβλεπτο χτύπημα που ορκίστηκα να μην ελπίσω ξανά. Όπως τότε που είχα ραντεβού με κάποια γυναίκα που την επιθυμούσα πολύ. Πήγαίνα, τεντωμένος και κοιτούσα ψηλά. Το βράδυ ούρησα αίμα. Έκτοτε δεν τόλμησα να τεντωθώ, ούτε να ζανακοιτάζω ψηλά.»

² O. Tsaroucha *L'univers utopique de Marios Hakkas : idéaux utopiques dans son œuvre en prose et son œuvre théâtrale* [en ligne], *op. cit.*, p. 45-49.

Étant donné ce qu'on sait de l'indécidabilité ontologique de l'énonciateur-sujet, que la seule présence de la première personne est un début d'inscription de la nouvelle dans le vécu et dans l'existence, comme l'expliquait Ricœur¹, il reste à envisager l'épaisseur ontologique de l'énoncé dans les nouvelles-discours s'agissant aussi bien de la fiction que de la feintise. Plus le lecteur aura l'impression que le *je* appartient au même monde que le sien, plus les signes de fiction (rêve, fantasmes, manifestations narratives du désir) seront dotés de cette épaisseur ontologique. De ce point de vue, le signe autobiographique, qu'on distingue mal de celui lié à la feintise, et le signe de fiction vivant se dotent tous deux d'une aura ontologique d'autant plus grande que le lecteur aura l'impression que c'est Marios Hakkas qui parle. De la sorte, si dans « La communauté » le signe de fiction vivant a un poids ontologique du fait même que c'est l'auteur qui parle effectivement, dans « Rencontres avec la mort », les choses sont différentes : étant donné qu'il n'est pas possible d'établir le degré de fictionnalité des événements racontés et surtout le statut ontologique de l'énonciateur (dans quelle mesure peut-on parler de feintise ?), les souvenirs rapportés par ce dernier prennent quand même une épaisseur ontologique, quasiment comme dans « La communauté ». Pourquoi ? Parce qu'il existe justement une *probabilité* que les figures évoquées, Emilia, Maria, le buraliste, aient été connues de celui qui s'exprime et paraît, *selon toute probabilité*, être l'auteur. Et l'on dirait à peu près la même chose au sujet de « La fresque ». À l'inverse, dans « Une séparation », l'absence de référence à Kaisariani ou à des noms propres (les noms de Miller ou Thucydide n'ont guère de fonction particularisante ici) fait basculer la nouvelle du côté de la feintise et donne aux souvenirs de la vie commune avec l'ancienne maîtresse une moins grande présence ontologique. Quant au monologue de Morgan, dans « Le meurtre », du fait du statut fictif de l'énonciateur, le signe de fiction produit par l'imagination de l'énonciateur — le récit cauchemardesque du meurtre de la jeune fille, en particulier — perd en épaisseur ontologique. Il existe donc une diversité de nouvelles lorsqu'on envisage les signes de fiction : d'abord, la frontière entre fiction et réalité est très poreuse ; ensuite, lorsqu'on a affaire aux productions de l'imagination de l'énonciateur, on constate que plus la nouvelle tend vers une forme autobiographique, plus ces productions se chargent d'une épaisseur ontologique ; plus l'énonciateur se distingue de l'auteur, moins le degré de présence est élevé.

¹ Voir aussi ce qu'écrit K. Hamburger sur le *je* : « Si l'on demande comment l'apparence, la structure en Comme de la réalité est produite [dans la fiction] (...), on répondra : par le fait qu'on produit l'apparence de la vie. En art, l'apparence de la vie n'est pas produite autrement que par le personnage, en tant qu'il vit, pense, sent et parle, en tant qu'il est un Je. » (*op. cit.*, p. 71-72).

En fait, la réflexion menée sur le signe de fiction vivant dans la nouvelle hakkienne, conduit à distinguer deux éléments étroitement dépendants. 1/ La présence d'un sujet dont les degrés de fictionnalité (fictif/feint/réel) témoignent du niveau d'engagement ontologique de l'auteur. 2/ Des signes de fiction (rêve, utopies, fantasmes, etc.) ancrés dans le vivant, mais dont la puissance ontologique est proportionnelle à la présence de l'auteur. Cette présence contamine le signe de fiction et le revitalise en le faisant fonctionner sur une logique des affects. Au final, il est difficile d'opposer radicalement la fiction et la réalité. Le concept de feintise permet de reconsidérer l'opposition radicale entre elles dans la nouvelle envisagée par Marios Hakkas. En réalité, on est conduit à envisager le genre refondé par Marios Hakkas comme l'élaboration d'une multitude de mondes possibles.

2.2.2. *Vitalité du signe dans les mondes possibles*

La question infinie qui consiste à se demander, dans les nouvelles de Marios Hakkas, ce qui relève de la réalité et ce qui relève de la fiction — ce qui est bien souvent indécidable — doit pouvoir se poser en des termes d'alternatives possibles au monde réel. Marie-Laure Ryan explique que la réflexion sur les mondes possibles part du constat fréquent que « les choses auraient pu être différentes/ma vie pourrait avoir tourné autrement »¹. Cette approche paraît intéressante parce qu'elle permet de maintenir l'énonciateur du texte au centre de la présente réflexion et d'en faire le point de départ de mondes alternatifs, ouverts aux possibles. Cela évitera d'avoir à poser brutalement l'opposition, assez schématique dans le cas de Marios Hakkas, entre fiction et réalité. Prenant le parti d'Umberto Eco, on peut considérer que, dans un ensemble de mondes possibles, il en existe qui sont plus ou moins proches (selon les contraintes logiques) du nôtre². Voilà qui peut constituer une approche peut-être plus souple du problème de la référentialité. Il ne s'agira ici que des pistes, car il faudrait sans aucun doute une réflexion approfondie et systématique qui s'avèrerait fructueuse à n'en pas douter.

On l'a bien constaté : s'il est un fil conducteur qui parcourt les nouvelles de Marios Hakkas, c'est celui d'une quête de soi qui se déprend des dogmatismes et déterminismes par un retour sur soi dans un processus simultané d'ouverture au chaos et de quête interprétative. Le sujet s'envisage dans une multitude de « mondes possibles » qui sont autant d'alternatives

¹ Marie-Laure Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles » : http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers (site consulté le 1^{er} mars 2016) ; dans Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 53-81.

² U. Eco, *Lector in fabula...*, op. cit., p. 165-166.

à un monde *actuel* qui est aussi celui du lecteur. Dès lors, il n'est guère étonnant qu'on puisse poser cette hypothèse des « mondes possibles ». Cela permet de comprendre le lien étroit et la frontière brouillée qui existent entre le factuel et le fictionnel.

Le cas d'une nouvelle *longue*, comme « Mes derniers moments », est éclairant, car elle met en place une vraie labilité des éléments du discours et des segments narratifs. On se rappelle que, dans cette nouvelle, les souvenirs, les rêves et autres éléments de la vie psychique se succèdent d'une manière apparemment chaotique. Il est toutefois envisageable de considérer la nouvelle comme se déroulant en trois temps successifs. Chacune de ces étapes distille des indices montrant que la chambre, au cœur de la nouvelle, appartient, logiquement, si l'on peut dire, à deux voire à trois mondes différents. On peut le constater pour les deux premières d'entre elles. Voici, sommairement exposé, le déroulement de la nouvelle :

1. Description de la chambre du malade-énonciateur, évocation de la maladie et de l'épouse affectueuse ➔ *souvenirs (Londres, Paris, Athènes) et rêve d'évasion avec la Grande, sensuelle et étrange* ➔ 2. Retour dans la chambre en compagnie de l'épouse et de la Grande puis lévitation du malade-énonciateur ➔ *souvenir d'une consultation chez le médecin* ➔ 3. Retour dans la chambre en compagnie de l'épouse, de la Grande et de la mère de l'énonciateur.

De toute évidence, la nouvelle juxtapose les mondes. Cela paraît clair lorsqu'on bascule du monde référentiel de l'hôpital (en romain) pour gagner les hauteurs du souvenir, du rêve (en italique). Dans les décrochements oniriques et remémoratifs, le texte suit une logique propre qui semble contaminer les épisodes de la chambre. De ce point de vue, le personnage de la Grande joue un rôle non négligeable dans la mesure où il est doté de caractéristiques appartenant au monde actuel (celui du lecteur) et à un autre état de choses. Le texte est très explicite de ce point de vue puisque la jeune femme surgit d'un monde qui est celui du rêve (« en dehors des limites du monde », *έξω από τα όρια του κόσμου*) pour tomber dans le monde réel (« je retournais dans la réalité », *επέστρεφα στην πραγματικότητα*)¹. La Grande prend des caractéristiques différentes dans chacun des mondes. Comment expliquer cela ? Est-ce vraiment, au final, le même individu ? En fait, le personnage est caractérisé par un certain nombre de propriétés dans chacun des deux passages : celui rapportant un rêve et celui décrivant la lévitation du malade-énonciateur. On peut lister ces propriétés. Dans le premier long passage déjà partiellement cité plus haut, les traits sémantiques correspondent aux

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 364.

propriétés suivantes : /pouvoir surnaturel/, /pouvoir des mots/, /droiture/, /sensualité/, /amour/, /femme consolatrice/, /femme mystérieuse/ ; dans le second passage, voici ce qu'on trouve à partir d'un rapide examen lexical : /pouvoir surnaturel/, /pouvoir des mots/, /colère/, /maîtresse institutionnelle/, /infirmière/. Il semble, à première vue, qu'on ait affaire à deux individus différents. La jeune fille sensuelle et tendrement amoureuse rencontrée dans un bar s'oppose à la maîtresse institutionnelle, en colère contre l'épouse et veillant avec elle sur le malade. Pourtant, des traits inattendus contribuent à assimiler les deux individus et à valider l'accessibilité entre les deux mondes : le lexème *grandeur* caractérise la jeune femme dans le passage qualifié plus haut d'onirique (« elle est grande, ses jambes sont bien galbées et interminables », *είναι ψηλή, τα πόδια της χυτά κι ατέρμονα*) et réapparaît dans le passage de la chambre sous la forme d'un surnom (« la Grande », *η ψηλή*). Par ailleurs, dans les deux cas, la jeune femme a des pouvoirs extra-ordinaires. Sa présence procure une « force surnaturelle » (*υπερφυσική δύναμη*) au malade dans le premier passage ; elle lui confère le pouvoir d'entrer en lévitation et de s'élever au-dessus de son lit dans le second : l'expression ambiguë *για να τον ανεβάσω ψηλά* peut signifier soit « pour le redresser (sur son lit) », comme le montre quelques lignes plus bas le segment « les oreillers me maintenaient la tête bien droite » (*τα μαξιλάρια μού κρατούσαν το κεφάλι ψηλά*), soit « pour le faire monter ». Cette analyse permet d'entrevoir un certain fonctionnement des mondes possibles chez Marios Hakkas : les mondes de référence changent au fil de la nouvelle. Ceux-ci sont étroitement associés aux choix sémantiques du texte déjà étudiés. L'activation de certains sèmes et la *narcose* de certains autres permettent de faire passer d'un univers à l'autre, d'un monde dans lequel le lecteur reconnaît son propre monde à un monde contrefactuel, fondé sur une ou des règles de fonctionnement différentes, mais accessible dans la mesure où l'univers du monde de référence est sauvegardé.

Ces observations sont précieuses, car elles permettent de saisir beaucoup plus clairement deux choses. Premièrement : les *métamorphoses* du *je* entre les nouvelles ou à l'intérieur même de ces dernières. Il était question, plus haut, du statut, fictif ou non du référent de la première personne. Les choses sont plus claires désormais : le *je* est polymorphe, passe d'un monde à l'autre en fonction des propriétés qu'il s'attribue dans le texte. À celui du début de « Mes derniers moments », fortement ancré dans un état de choses proche de celui que connaît le lecteur, s'oppose celui qui appartient au monde du rêve ou des souvenirs. En passant de l'un à l'autre, il a été virtualisé un certain nombre de propriétés qui

faisaient du *je* un être humain, normal, malade et plein d'affection pour son épouse, pour en instituer d'autres lui donnant des pouvoirs surnaturels qui ne sont envisageables que dans un monde alternatif. Deuxièmement, les nouvelles-discours (mais aussi des nouvelles-récits) de Marios Hakkas trouvent un nouvel éclairage dans la mesure où il a été question plus haut, on se rappelle, des possibles, notamment des possibles sémantiques. Définir le signe de fiction revitalisé à travers les possibilités logiques ou sémantiques offertes par le texte conduit à confirmer l'ouverture d'un texte qui, loin d'opposer brutalement fictionnalité et factualité, crée des degrés de fictionnalité¹.

La matière sémiotique des nouvelles-discours doit être une matière ouverte et vivante. L'aléatoire des libres associations et le jeu des possibles doit être privilégié. S'agissant des signes de fiction, il est possible, désormais, de pouvoir enrichir l'analyse. Leur vitalité correspond à la labilité d'un univers de fiction qui, en fonction des choix de l'auteur, fait passer les personnages d'un monde possible à l'autre. Elle peut s'appréhender comme celle d'un énoncé mouvant qui déplace les individus et les choses, les fait changer de nature sémantique, bref apporte de la souplesse aussi bien au statut et à l'identité des personnages (dont les propriétés figuratives, axiologiques ou affectives restent assez stables dans le récit habituellement²) qu'à ceux de l'énonciateur-sujet. Cette définition du signe de fiction vivant vient donc compléter celle qui avait conduit à formuler une approche tenant compte des contraintes communicationnelles autour de l'ontologie de l'énonciateur et de son énonciation : le signe de fiction vivant s'enracine dans les potentialités et la dynamique du vécu.

¹ F. Lavocat, *op. cit.*, p. 43-51.

² J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, *op. cit.*, p. 142.

DEUXIÈME CHAPITRE : LE CADRE FORMEL DE LA NOUVELLE-DISOURS

Dès le départ avait été posée, de façon intuitive, l'hypothèse de l'existence de la nouvelle-discours, celle-ci s'opposant à la nouvelle-récit. La distinction bien connue opérée par Émile Benveniste entre « discours » et « histoire » paraissait alors être un outil particulièrement adapté. À présent, on peut y voir un peu plus clair sur le passage du récit au discours. En effet, même si dans le cas du premier, un narrateur s'adresse à un narrataire, il se coupe, par définition, de la situation d'énonciation. Il se centre sur l'histoire, non sur les instances de la communication que sont le *je* et le *tu*. Le discours, au contraire, se focalise plus particulièrement sur la première personne ayant « l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »¹. Comme l'a expliqué Hamburger, l'utilisation de certains temps (ce qu'elle nomme le « prétérit épique »², en particulier) montre combien le récit fonctionne de manière autonome, sans référence aux pôles de la communication. On a là l'une des raisons du discrédit qui pèse sur le récit de fiction pour Marios Hakkas. Ce dernier revendique un énoncé vivant et tourne le dos à un certain type de fiction : celle qui, tout en maintenant une illusion de vie, se coupe de la vie parce qu'elle fonctionne sur des structures rôdées, mais sclérosées, et qu'elle se contente de véhiculer un message convenu. Le discours, lui, intègre toutes les instances de la communication, en particulier la première et la deuxième personne. Il faut à présent aller plus loin et définir plus précisément ce qu'est la nouvelle-discours, cet énoncé centré sur le *je* et le *tu* et constituant un « mode purement expressif et subjectif »³.

Si l'on se réfère au tableau proposé en introduction à la présente étude, il est tout à fait symptomatique que le discours ne soit quasiment pas séparable de segments narratifs intégrés dans quinze ou seize nouvelles-discours. Les nouvelles constituées de discours *pur*, sans passages narratifs, sont quasiment inexistantes : on n'en compte guère qu'une seule (« La prison ») de ce type et encore cette conclusion est-elle sans doute contestable. Cette nouvelle ne contient pas de segments narratifs significatifs, si du moins l'on s'en tient aussi bien à l'utilisation des temps du passé qu'à la présence de structures narratives même minimales. Il est frappant dès lors de constater qu'il n'existe pas vraiment de rupture franche entre le

¹ É. Benveniste, *op. cit.*, p. 242.

² K. Hamburger, *op. cit.*, p. 75-87.

³ D. C. Cohn, *La Transparence intérieure...*, *op. cit.*, p. 215.

discours et le récit. Les deux pourraient bien fonctionner de pair et s'articuler l'un avec l'autre, le discours contenant, dans des proportions très variables, des segments narratifs. De fait, entre le récit à la première personne et le discours pur, il n'existe pas de coupure décisive, mais bien plutôt une gradation des formes de la nouvelle, comme le montre Dorrit Cohn en se référant à Jean Starobinski¹. Si le *récit* à la première personne privilégie bien sûr l'histoire — il en a été question dans la première partie de la présente étude — une multitude de formes permettent d'occuper l'espace qui existe entre lui et le *pur discours*. Elles vont de l'autobiographie — racontant une histoire et se centrant, dans le même temps, sur le sujet d'un discours qui tente de se saisir à travers son récit — au monologue intérieur, pur discours restituant les mouvements de la subjectivité et le flux de conscience, en passant par d'autres formes de discours. Les nouvelles-discours de Marios Hakkas doivent pouvoir se comprendre en fonction de cette diversité de formes et d'approches du réel.

Il vient d'être question d'un « cahier des charges » reconstitué en partant de constats formulés explicitement ou non par l'auteur dans ses nouvelles. On peut tenter de synthétiser en une phrase le protocole mis en place. *La nouvelle-discours doit se fonder sur la tension d'une communication à la fois ouverte et fermée et sur la présence d'une structure interprétativo-volitive s'adossant à un matériau verbal sémantiquement vivant, à la fois narratif et discursif, factuel et/ou fictionnel*. Voici quelques explicitations : la nouvelle-discours, telle qu'elle peut être envisagée à partir des analyses qui précèdent, est une mise en rapport d'éléments hétérogènes : une communication tournée soit vers les autres, soit vers l'herméneute lui-même — la construction du sujet repose sur ces deux pôles, comme cela a été signalé plus haut ; une instance interprétative organise le discours dans et à partir du désordre d'un matériau en mouvement ; un va-et-vient permanent doit exister entre le narratif et le discursif, la fiction et le factuel avec un moyen terme : la feintise. La nouvelle-discours doit donc se construire sur ces éléments hétérogènes, tant communicationnels que sémiotiques ou sémantiques, en jouant à chaque fois de manière différente sur leur présence qualitative et quantitative tout autant que sur leur articulation.

¹ *Ibid.*, p. 216.

A. La place de l'élément autobiographique et narratif : entre lisibilité et désordre communicationnel

Le concept de *lisibilité* s'est révélé, plus haut, particulièrement opératoire. Il peut permettre de saisir le fonctionnement de certaines nouvelles-discours. Lorsque le discours, en tout ou en partie, épouse la structure chronologique du récit, on pourra parler de lisibilité. Plus le discours s'éloigne d'une logique temporelle, moins grande est cette dernière. On peut examiner à présent de quelle manière les nouvelles-discours obéissent à ce principe de lisibilité.

1. Des nouvelles autobiographiques ?

La part narrative des nouvelles-discours correspond, en gros, à la part autobiographique souvent mise en évidence par les commentateurs, en particulier Repousis¹. Pourtant, cet élément — on ne distinguera pas ici ce qui relève de la fictionnalité et ce qui ressortit à la factualité pour les raisons exposées plus haut — se manifeste de différentes façons, en fonction de l'orientation donnée au discours.

1.1. Entre récit à la première personne et nouvelle-discours : le monologue autobiographique

Il est étonnant de constater, même lors d'une lecture rapide des nouvelles, à quel point il existe une différence de lisibilité entre elles. La lisibilité de certains textes a même permis à certains d'entre eux d'accéder à une forme de reconnaissance institutionnelle puisqu'ils figurent dans les manuels scolaires de l'Enseignement secondaire grec, sont publiés dans des éditions grand public ou sont mis en ligne sur Internet. C'est le cas en particulier du « Bidet »². Cette nouvelle est à comprendre comme un texte autobiographique et permet de faire le lien entre les récits à la première personne et les nouvelles-discours à la première personne.

¹ Voir, entre autres commentaires axés sur l'élément autobiographique, G. Repousis, « L'autobiographique comme élément constitutif... », art. cité, p.76-80 ; du même : « Le rôle de Kaisariani... », art. cité, p. 38-44.

² Marios Hakkas, *Ο Μπιντές, ζωγραφίες: Τάκης Σιδέρης* [« Le bidet », illustrations de Takis Sideris], Athènes, Kedros, « I neoelliniki logotechnia eikonografimeni », 1994, 43 p. ; sur un site de l'Éducation nationale grecque (consulté le 28 septembre 2016) : http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL105/229/1694,5432/extras/texts/indexl_2_parallilo_keimen_o_1.html

Dans ce récit écrit à la première personne, le narrateur, tourné vers lui-même, parle de lui-même, de sa propre vie qu'il essaie de comprendre. La nouvelle devient donc un « monologue autobiographique »¹. Construite de façon chronologique sur des temps du récit, elle ne comporte que peu de commentaires au présent : pourtant, la fin de la nouvelle, on l'a vu, place le personnage dans la position de jeter un regard rétrospectif sur sa propre vie. Il en tire de ses observations un certain nombre de conclusions douloureuses. Le récit de sa propre existence permet au narrateur-personnage de mettre en évidence le processus d'aliénation auquel la société de consommation l'a entraîné.

Chronologie, lisibilité du récit n'empêchent donc nullement de considérer cette nouvelle comme un « monologue ». En effet, comme « dans toutes [l]es œuvres » de ce type, « un locuteur solitaire se rappelle son propre passé, et se le raconte suivant l'ordre de la chronologie »². Il est frappant de voir ici un personnage seul, ne faisant référence ni à ses amis, ni véritablement à sa femme. On a affaire à un cas de monologue dans lequel le principal objet du récit est le narrateur lui-même. Voilà qui permet de ranger « Le bidet » aussi bien dans la catégorie des récits à la première personne que dans celle des monologues.

1.2. Une logique de la libre association

Le cas du monologue autobiographique est excessivement rare parmi les nouvelles de Marios Hakkas. En réalité, lorsque le passé personnel — il est clair qu'il ne s'agit pas ici du problème de la fictionnalité ou de la factualité, cette question restant très relative, comme on l'a vu plus haut — est représenté dans le déroulement de la nouvelle, c'est plutôt que l'objectif de l'énonciateur n'est pas tant de raconter les événements que d'apporter des explications en fonction des mouvements de sa conscience. La nouvelle se présente dès lors comme un va-et-vient entre des séquences narratives et des séquences de discours. L'association d'idées est dès cet instant privilégiée plus que le déroulement chronologique. Ce type de monologue (et de nouvelle) peut être qualifié d'*associationniste* parce qu'il subordonne les éléments narratifs (et autobiographiques) au discours et suit les mouvements de la mémoire.

Appartiennent à ce type de nouvelles celles qui présentent un degré de lisibilité élevé sans pour autant se plier à une chronologie. Elles suivent le mouvement de la pensée qu'on

¹ On emprunte la terminologie permettant de décrire les différents modes d'expression de la vie intérieure à D. Cohn (*La Transparence intérieure...*, *op. cit.*).

² D. Cohn, *La Transparence intérieure...*, *op. cit.*, p. 208.

qualifierait aisément de consciente : l'énonciateur se livre à une réflexion sur le sens de sa propre vie en suivant un fil conducteur que le lecteur attentif distingue sans trop de difficulté. Parmi ces monologues associationnistes (on peut citer aussi « Fleurs sans apprêt » ou « De mon plein gré »), on trouve par exemple « Rencontres avec la mort ». Certes il n'est pas question ici, à proprement parler, d'un récit de vie, mais l'énonciateur fait référence à plusieurs anecdotes personnelles qui s'insèrent dans le projet de mieux se comprendre. La nouvelle présente, on le sait, une réflexion de celui qui prend la parole sur la capacité à se préparer à sa propre mort. Il existe un fil conducteur assez net et un constat de départ : « Ce n'est pas que j'aie peur de la mort. J'appréhende de ne pas avoir le temps » (*ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ που φοβάμαι το θάνατο. Αγωνιό μη τυχόν δεν προλάβω*)¹. L'énonciateur déclare amèrement qu'il ne sera pas, comme certains, capable de se préparer avec dignité et humanité à l'issue fatale. La nouvelle s'achève par une forme de diagnostic : c'est son propre affaiblissement, mieux son propre anéantissement qui empêchera celui qui fait part de ses réflexions d'avoir « le courage, à ces instants-là, de faire un mouvement pour chasser une mouche, et encore moins de chanter pour donner de l'espoir aux autres. » (*δε θα 'χω κουράγιο εκείνες τις στιγμές να κάνω την κίνηση που αποδιώχνει μια μύγα, πολύ περισσότερο να τραγουδήσω δίνοντας ελπίδες στους άλλους*)². La nouvelle procède par associations d'idées. Ou, plus précisément, associe un souvenir vécu à une idée. L'évocation des affaires laissées en suspens appellent par exemple l'anecdote du buraliste qui veut régler jusqu'à sa dernière facture ; l'idée qu'il puisse être possible d'être complètement prêt avant de mourir suscite le souvenir de Madame Koula, partie chercher un linceul jusqu'en Terre sainte. La nouvelle tient donc d'un discours développant une réflexion aisée à suivre et s'appuyant sur des éléments narratifs vécus ou, au moins, connus par ouï-dire. Et les choses sont encore plus nettes dans « Fleurs sans apprêt » : l'appui sur des anecdotes vécues (celle de la visite chez Pitsa ou les rencontres amoureuses) permet d'ancrer la réflexion sur soi (l'énonciateur expose, on s'en souvient, sa conception de la vie en art et rappelle sa condition d'écrivain). « La communauté » se caractérise, pour une bonne part — et c'est là assurément une assez grande différence avec l'autre longue nouvelle que constitue « Mes derniers moments » —, par cette alternance entre passages au présent d'énonciation ou d'habitude, et passages purement narratifs au passé.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 192.

² *Ibid.*, p. 195.

Il existe en revanche des cas où l'association entre les idées et les souvenirs devient beaucoup plus opaque. Le discours paraît gagné par l'entropie. Dans « Le froissement », par exemple, on constate que le passé est très majoritairement utilisé, ce qui n'empêche pas les occurrences d'un présent de commentaire. Dans cette nouvelle, l'énonciateur tente d'explorer les petites blessures de la vie qui nous transforment peu à peu et malgré nous. Il le fait par une succession d'anecdotes et d'observations, plus ou moins métaphoriques, qui paraissent se rapporter à une expérience vécue. On peut observer l'exemple suivant :

La dorénavant dite Judith, qui produisait le rôle de la mer, qui en son antre était battue, des caps-pénis pénétrant profondément dans la nuit ; elle, distribuant par un soudain tour de passe-passe les cartes équitablement, se réservant toujours à elle-même le rôle de la dame, nous attribuant à nous le rôle de valet, le roi restant caché pour réapparaître au moment le plus critique avec un bâton (...) Et après ça, où trouver le temps de vérifier les petits changements qui se produisent en nous, de repérer où se noue exactement la cravate pour qu'elle tombe sur le précédent nœud, comment faire de l'équilibre sur le parquet en chaussettes : expliquons donc au premier naïf venu dans la nuit pourquoi la poignée de la porte nous est restée dans la main.¹

Ce passage étrange est construit, comme l'était l'extrait de la même nouvelle étudié plus haut, sur de subtils décalages de sens, sur des métaphores qui font de l'interprétation de ce segment un travail d'élucidation sémantique impliquant pleinement le lecteur réel. Ce qui est intéressant ici toutefois, c'est l'attitude de l'énonciateur et la construction du texte qui en découle. Alors que celui qui parle cherche à serrer au plus près un certain nombre de questions posées au présent dans la seconde moitié du passage, il se fonde sur des événements passés et le souvenir de relations tumultueuses. Le monologue prend ici la forme d'un monologue associationniste : les souvenirs viennent s'accumuler, dans un désordre apparent (souvenirs, dans l'ordre de la nouvelle, de Ketty, de Judith, de l'installation dans la vie, de la déclaration de repentir...) ² et s'intègrent à une réflexion plus générale, construite sur un présent de vérité générale. On peut sans doute rapprocher du « Froissement » des nouvelles associationnistes comme « Le meurtre » : Morgan tente de comprendre les raisons du meurtre

¹ *Ibid.*, p. 188 : « Η λεγομένη από δω και πέρα Λεγάμενη, που έβγαζε το ρόγχο θαλάσσης, που μέσα στον κόλπο της δέρνονταν ακρωτήρια πέρη εισχωρώντας βαθιά τα χαρτιά αναλόγως, κρατώντας πάντα για τον εαυτό της το ρόλο την ντάμας, μοιράζοντας σε μάς το ρόλο βαλέ, κι ο ρήγας κρυμμένος να εμφανίζεται την πιο κρίσιμη στιγμή μ' ένα μπαστούνι (...) Κι έπειτα πού χρόνος να ελέγξουμε τις μικρές αλλαγές που γίνονται μέσα μας, κι επιπλέον να βρούμε πού ακριβώς δένει η γραβάτα για να πέσει στον προηγούμενο κόμπο, πώς ακροβατούν στο παρκέ με τις κάλτσες, άντε να εξηγήσουμε στον πρώτο ανίδεο διαβάτη της νύχτας, γιατί μας έμεινε η μπετούγια στο χέρι. »

² *Ibid.*, p. 188-190.

et se réfère à de nombreuses reprises aux biographèmes qui lui sont personnels (vie sentimentale, habitudes, etc.). Voilà donc, ici encore, un discours qui contient des éléments *autobiographiques*, mais est gagné par un certain niveau d'entropie déjà évoqué plus haut.

Il n'existe donc pas de rupture radicale entre récit et discours dans les nouvelles-discours de Marios Hakkas. En réalité, plus qu'en termes quantitatifs (y a-t-il plus ou moins de récit ? de discours ?), c'est en terme qualitatifs qu'il convient d'évaluer l'articulation entre les deux. Toute chronologie est-elle abandonnée ? L'évocation des éléments autobiographiques relève-t-elle du jeu de langage ou bien d'une perspective plus réaliste ? Ce qui doit attirer l'attention, c'est l'écart qui existe entre les nouvelles à dominante autobiographique. Les unes restent configurées d'une manière qui ne gênent pas la lecture (soit parce qu'elles suivent un déroulement chronologique, soit parce qu'elles déroulent progressivement une réflexion dont les étapes peuvent aisément se reformuler sous la forme d'un topic) ; les autres présentent une organisation nettement moins lisible, qui tourne autour de l'évocation des biographèmes, utilisés d'une manière expressive plus que narrative. En fait, la nouvelle se détourne du référent et attire l'attention du lecteur sur le message. Ce qui est valorisé, ce sont moins les expériences et les réflexions que la perception des événements et les sensations immédiates, non distanciées. Pour confirmer cette impression, il faut incontestablement observer le fonctionnement des temps verbaux : leur utilisation devrait permettre d'affiner la présente analyse et de considérer de façon plus précise de quelle manière s'articulent les parties narratives et les parties discursives dans les nouvelles-discours.

2. La puissance intégratrice du présent

Si les nouvelles *autobiographiques* ou les monologues (ou nouvelles) associationnistes intègrent des éléments autobiographiques, c'est dans une mise en perspective qui désigne sans surprise les faits révolus avec un temps du passé, les réflexions présentes par le présent. Pourtant, il arrive bien souvent que les frontières soient beaucoup moins nettes.

2.1. *Le présent d'énonciation et le présent d'habitude*

Il faut distinguer d'abord les situations où l'utilisation du présent d'énonciation et du présent d'habitude¹ contribue fortement à ancrer les nouvelles dans le discours. Plusieurs cas de figure sont à différencier.

La nouvelle-discours peut prendre pour point de départ le moment même auquel s'exprime l'énonciateur et file alors rapidement vers l'évocation d'une habitude. C'est le cas, en particulier, de « Mes derniers moments » : l'énonciateur, malade, décrit le cadre de sa chambre avant d'entamer une réflexion sur l'attitude et l'affection de sa femme, ainsi que sur son sort de malade. Il peut arriver aussi qu'à un rappel de la situation passée succède le passage au temps de l'énonciation ou à un présent d'habitude : il en va ainsi dans « Une séparation » où l'amant abandonné évoque, comme on le sait, un passé récent avant de décrire, au présent, ses premières réactions. Plus souvent pourtant, la nouvelle débute par un fait général ou habituel : l'énonciateur du « Froissement » commence par rapporter, on le sait, ces petits faits insignifiants qui nous abîment ; celui de « D'après Mike » explique à quel point il se sent marginalisé et condamné par son refus obstiné d'obéir aux modes littéraires. L'incipit de « La communauté », quant à lui, expose la réflexion de l'énonciateur sur ses propres difficultés à écrire.

Qu'est-ce que cela signifie ? Que la nouvelle-discours trouve d'emblée un point d'accroche dans le temps de l'énonciation ou dans le présent d'habitude. En tout cas, elle fait du présent un élément de référence auquel se rattache l'ensemble des autres composantes de la nouvelle. Ainsi, à l'ouverture de « La communauté », intercalé entre le premier paragraphe contenant la réflexion dont il vient d'être question (au présent) et le troisième paragraphe de la nouvelle (au présent lui aussi), centré sur le pouvoir inspirateur de Saint-Georges — « Des hauteurs où je me trouve, j'ai un point de vue sur la vie tel... » (*από δω πάνω έχω μια τέτοια οπτική γωνία της ζωής*) —, on trouve un paragraphe écrit à l'imparfait qui fait référence à l'événement majeur constitué en son temps par l'installation de l'énonciateur au prieuré. Par le biais du déictique « des hauteurs où je me trouve » (*από δω πάνω*) ouvrant le troisième paragraphe, l'événement passé est rabattu sur le moment de l'énonciation. La temporalité est orientée vers cet instant où l'énonciateur parle. Et l'on ferait le même constat dans

¹ Pour les valeurs du présent en grec, voir David Holton, Peter Mackridge, Irene Philippaki-Warbuton, *Greek: A Comprehensive Grammar of the Modern Language*, Londres/New York, Routledge, « Routledge Grammars », 1997, p. 223-224.

« Gorpisme », pour se limiter à une nouvelle presque prise au hasard. Un passage permettra de s'en rendre compte :

Je le sais désormais, je ne toucherai pas la moitié du quota de vie. Je m'en moque bien ! D'ailleurs, ce n'est peut-être pas si injuste que ça. D'autres qui avaient le même âge que moi sont partis plus tôt. Par rapport à eux, j'en ai bien profité, moi, j'ai fumé une ou deux centaines de milliers de cigarettes (...) Kylakos par contre est passé pour toujours dans la nuit : il s'est brisé le dos en faisant un plongeon alors qu'il avait dix-huit ans (...) Depuis cette époque, il s'est passé vingt ans, j'ai fait des milliers de plongeurs et je ne me suis même pas souvenu de lui ne serait-ce qu'une seule fois.

Et après, il est bien vaniteux de ma part de me comporter gorpiquement, un dernier effort pour exister après, avec mes écrits anémiés.¹

Cet extrait éclaire la manière dont les faits passés (ceux du souvenir) sont sans cesse rapportés au moment de l'énonciation, au présent d'actualisation et à celui d'habitude. L'extrait proposé présente une réflexion sur la relative brièveté de la vie de l'énonciateur (présent) et fait un détour par le souvenir d'un camarade d'enfance (passé) avant de revenir au comportement « gorpique » de celui qui s'exprime (présent).

Le passage permanent du présent au passé ne doit pas cacher le fait que, dans les nouvelles-discours, le présent d'énonciation et le présent d'habitude subordonnent le passé : le présent tend à devenir un point de référence ramenant à lui les autres temporalités : qu'elles soient passées ou futures, comme on va le constater.

2.2. Le brouillage temporel

Cette place prédominante du présent se manifeste à divers autres titres dans les nouvelles-discours. Il faut distinguer ce qui relève du présent d'énonciation et donne lieu à une narration simultanée de ce qui appartient à ce que Dorrit Cohn nomme un « présent d'évocation ».

¹ Ibid., p. 244 : « Το ξέρω πια, δε θα πιάσω το μέσο ποσοστό της ζωής. Πολύ που με νοιάζει! Άλλωστε, ίσως να μην είναι και άδικο. Άλλοι συνομήλικοί μου φύγαν νωρίτερα. Εγώ σε σχέση μ' αυτούς οφελήθηκα, κάπνισα κάνα-δυο εκατοντάδες χιλιάδες τσιγάρα (...) Όμως ο Κυλάκος πέρασε για πάντα στη νύχτα σπάζοντας τη ραχοκοκαλιά του με μια βουτιά στα δεκαοχτώ του (...) κι από τότε πέρασαν είκοσι χρόνια, έκανα χιλιάδες βουτιές και δεν τον θυμήθηκα ούτε μια φορά.

Κι έπειτα, είναι κι αυτή η ματαιοδοξία που συμπεριφέρομαι γκορπικά, μια τελευταία προσπάθεια να υπάρξω κατόπι με τ' αναιμικά μου γραφτά;»

2.2.1. *La narration simultanée*

On vient de voir de quelle manière les événements du passé sont subordonnés au présent de l'énonciation. Un peu différemment, et de façon assez invraisemblable il faut bien le dire, le présent peut servir à exprimer la simultanéité des événements racontés et de l'acte d'énonciation qui les rapporte. C'est le cas bien sûr au début de « Mes derniers moments », lorsque l'énonciateur rapporte au présent ce qu'il fait dans la chambre où il se trouve alité. Tout le début de la nouvelle mêle, en les alignant, le présent d'habitude (« Avec le temps, mon univers se réduit à cette chambre », *όσο πάει κι ο κόσμος μου κλείνεται σ' αυτό το δωμάτιο*¹) et le présent d'énonciation (« Dans le lit à côté de moi, ma femme est en train de dormir », *στο διπλανό κρεβάτι κοιμάται η γυναίκα μου*²). C'est le récit qui paraît se faire au moment où l'énonciateur vit l'action. L'on trouve d'autres exemples de narration simultanée, même s'ils peuvent présenter quelques variantes. C'est le cas dans « Une séparation » où l'énonciateur raconte ses premières réactions après le départ de celle qui l'a abandonné. Le début de la nouvelle se présente comme le bilan d'une relation inscrit dans la tension d'un présent douloureux. Celui-ci, déterminé par l'absence relative de l'ancienne maîtresse, est en réalité coincé entre le passé proche d'une histoire désormais terminée (« tu es partie en laissant une tache sur mon nez », *έφυγες και μ' άφησες μια μοντζούρα στη μύτη*, constate l'amant) et un futur envisagé sans la femme (« je veux partir », *λέω να φύγω*, écrit l'énonciateur décidé à tourner la page). La temporalité est placée dans une dynamique tout entière tournée vers la question : « et maintenant ? ». Le jeu sur les temps, l'embrayage et le débrayage par rapport au moment de l'énonciation, créent une dynamique dans laquelle s'intègre opportunément le signe amoureux (chat, vêtements, etc.) évoqué plus haut. L'utilisation du présent d'énonciation et de la narration simultanée permet une forme de dramatisation en opérant un ancrage dans le vécu plus que dans l'action elle-même.

2.2.2. *La force intégratrice du présent : la fonction du présent d'énonciation*

Il existe une autre valeur du présent, très proche du présent historique ou de narration, comme le souligne Dorrit Cohn³. Se substituant aux temps du passé, ce présent permet de rapprocher l'événement raconté du moment de l'énonciation ; il s'en distingue toutefois dans la mesure

¹ *Ibid.*, p. 353.

² *Ibid.*, p. 354.

³ D. C. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 225.

où il a tendance à brouiller les repères du lecteur. Dorrit Cohn parle de *présent d'évocation*. L'exemple suivant, situé au début de « Devant une tombe », est éclairant :

JE SUIS ALLÉ SUR LA TOMBE de Marx. Pour y accéder, je suis passé par un parc avec deux étangs et j'ai vu un petit écureuil que j'ai régalé de chocolat. Il l'a pris avec ses petites pattes de devant et il s'est mis à croquer dedans. Ensuite j'ai avancé vers le cimetière (...) Le cimetière : un endroit ancien et délaissé. Les tombes juives au fond étaient encore plus à l'abandon. Pour la sienne, c'est différent. Une grande tête en granite. Il a écrit *Le Capital*, il aimait sa femme et Friedrich lui donnait son argent de poche. En l'an 2000 ap. J.-C., il y aura des milliards d'hommes adultères. En l'an 2000, *Le Capital* finira par être bien traduit (...) Je mâche mon chocolat et je regarde la tête. D'habitude, on y dépose des couronnes ou on y met des bombes. Je siffle la ritournelle « Oh, Carol ». Il me prend l'envie de pisser. Personne. Je me mets un tout petit peu sur le côté et je fais pipi dans une haie de ronces. Surgit l'écureuil — apparemment, le parc et le cimetière communiquent — et il me fait signe de ses pattes avant pour me dire qu'il n'y a plus de chocolat.¹

Ce début de nouvelle est constitué d'un récit écrit à l'aoriste. L'utilisation du passé composé, dans la traduction, ne rend pas suffisamment l'idée de rupture par rapport à l'origine de l'énonciation que véhicule l'aoriste². L'énonciateur rapporte une anecdote datant d'un voyage à Londres : ce fait est bien révolu et n'est qu'un souvenir. En revanche, des réflexions sous la forme du discours sont aussi présentes : « En l'an 2000, il y aura des milliards d'hommes adultères. En l'an 2000, *Le Capital* finira par être bien traduit ». Le futur relève ici du discours et du commentaire fait par l'énonciateur. À moins qu'il ne s'agisse plus précisément d'une forme de discours indirect libre mettant en évidence de quelle manière le temps du récit est ramené du côté de l'énonciation. C'est justement ce que confirme la suite du passage puisque le récit bascule dans le présent. Un élément est symptomatique d'un alignement sur le

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 430-431 : « ΠΗΓΑ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ του Μαρξ. Για να φτάσω εκεί πέρασα μέσα από ένα πάρκο με δυο λιμνούλες κι είδα ένα σκιουράκι που το τράταρα σοκολάτα. Την πήρε με τα μπροστινά ποδαράκια του και τη τραγάνιζε. Έπειτα προχώρησα στο νεκροταφείο (...) Το νεκροταφείο παλιό, εγκαταλειμμένο. Τα Εβραϊκά μνήματα στο βάθος πιο παρατημένα. Το δικό του ξεχωρίζει. Ένα μεγάλο γρανιτένιο κεφάλι. Έγραψε “Το Κεφάλαιο”, αγαπούσε τη γυναίκα του, και τον χαρτζιλίκωνε ο Φρειδερίκος. Το 2000 μ. Χ. θα υπάρχουν δισεκατομμύρια μοιχοί. Το 2000 “Το Κεφάλαιο” θα είναι επιτέλους σωστά μεταφρασμένο (...) Μασάω τη σοκολάτα μου και τον κοιτάζω. Συνήθως καταθέτουν στεφάνια ή βάζουνε μπόμπες. Σφυρίζω το τραγουδάκι “Ω Κάρολ”. Μου 'ρχεται να κατουρήσω. Ερημιά. Τραβιέμαι λιγάκι παράμερα και την αμολάω σε μια πατουλιά. Βγαίνει ο σκίουρος, φαίνεται πάρκο και νεκροταφείο συγκοινωνούν, και με τα μπροστινά ποδάκια μού κάνει νόημα πως τέλειωσε η σοκολάτα.»

² Sophie Vassilaki, Irini Tsamadou-Jacoberger, « Aspects du grec moderne », *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, n° 15, 29 août-3 septembre, Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1995, p. 46-47.

présent d'énonciation : c'est le fait que l'épisode de l'écureuil soit d'abord narré dans un premier temps au passé et continue à l'être ensuite, mais au présent. Et ce type de basculement est assez fréquent dans les nouvelles-discours. On le remarque dans de nombreux passages de la nouvelle intitulée « Mes derniers moments » où le mouvement d'un espace à l'autre, de la réalité de la chambre au rêve ou au souvenir, etc., s'effectue bien souvent par l'utilisation du présent qui neutralise les ruptures temporelles. Lié à l'évocation du rêve dans lequel semble glisser l'énonciateur et qui se distingue mal du souvenir, ce temps verbal perd de sa valeur d'actualisation pour tout fondre dans un univers onirique. Il semble placer sur une même ligne temporelle l'expérience vécue dans l'instant et le rêve-souvenir.

Loin de ne référer qu'aux événements passés, le présent s'applique aussi à ce qui appartient au futur, qu'il s'agisse d'une société utopique, des fruits de l'imagination et des projections du désir comme on le voit dans « La communauté ». Il oriente l'évocation de ce qui relève du futur vers le présent de la conscience :

Le jeune ministre de l'Amour inspecte les hôtels pour voir s'ils sont bien décorés, une musique agréable pour ce moment-là (...) Le gars de vingt ans poursuit son inspection, cette fois dans les parcs : « Ici », dit-il, « qu'on y mette un lit double avec vue sur le petit plan d'eau. Là, il faut que la pelouse soit bien entretenue. » Autour de lui, des employés qui prennent des notes, tous des jeunes gens qui savent bien ce que cela peut signifier de tenir une jeune fille dans ses bras.¹

Le présent pourrait paraître jouer, si l'on s'en tient à l'extrait, un rôle strictement narratif. Il donne l'illusion qu'on se trouve face à la narration simultanée d'événements qui sont racontés au moment où ils se déroulent. Or, la phrase qui précède, et qui n'a délibérément pas été citée, indique qu'on se trouve non pas devant le récit d'événements qui ont lieu, mais dans une utopie politique, un projet de gouvernement idéal pour l'énonciateur :

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 322-324 : «Ο νεαρός υπουργός του Έρωτα επιθεωρεί τα ξενοδοχεία αν έχουν παραστάσεις ωραίες, ευχάριστη μουσική εκείνη την ώρα (...) Το παιδί των είκοσι χρόνων συνεχίζει την επιθεώρησή του, αυτή τη φορά στα πάρκα: “Εδώ”, λέει, “να μπει ένα διπλό κρεβάτι με θέα τη λιμνούλα. Εκεί ν’ αξιοποιηθεί το γρασίδι”. Γύρω του υπάλληλοι που κρατούν σημειώσεις, όλοι νέοι που ξέρουν καλά τι θα πει να έχεις ένα κορίτσι στην αγκαλιά σου.»

Et si, après tout, on a besoin d'un gouvernement, mettez à sa tête une mère au ministère des Naissances, un jeune homme de vingt ans au ministère de l'Amour et un petit vieux au ministère de la Mort.¹

Le présent correspond donc ici à une évocation purement utopique. Le lecteur n'a pas affaire à une narration simultanée à proprement parler, puisqu'il ne s'agit pas de raconter des événements qui ont lieu au moment où ils sont rapportés : ce sont plutôt les souvenirs ou les aspirations qui sont comme contaminés par le présent de la conscience qui les *absorbe*. L'utilisation du présent permet de gommer toute perspective temporelle pour privilégier le déploiement d'une conscience qui associe les événements selon une logique expressive qui est celle du vécu.

Le présent joue par conséquent un rôle d'intégrateur. Il gomme les mises en perspective temporelles pour privilégier l'intégration des événements passés ou futurs dans le *hic et nunc* de la conscience. De ce point de vue, il n'existe pas de rupture radicale avec le passé, mais un alignement permanent sur le présent de l'énonciation. Le récit est comme absorbé par la conscience.

2.2.3. *Le cas singulier du quatrième volet de « La communauté »*

La fonction intégratrice du présent d'évocation amène le discours à aligner tous les phénomènes ressortissant à la conscience de l'énonciateur. Le cas de « La communauté » est de ce point de vue assez éclairant.

Au début de trois des quatre volets de cette nouvelle, écrite comme un polyptyque, l'énonciateur fait, explicitement ou pas, référence au prieuré de Saint-Georges. Dans le premier volet, après des considérations sur son métier d'écrivain, il commence par écrire : « Je me trouvais à Saint-Georges Peloteur, un petit prieuré perdu entre Kaisariani et Kareas » (*βρισκόμουν στον Άι-Γιώργη τον Κουταλά, ένα μικρό μετόχι χαμένο ανάμεσα Καισαριανής και Καρέα*) ; le deuxième volet s'ouvre quant à lui ainsi : « Et je me suis retrouvé un matin dans le prieuré » (*και βρέθηκα ένα πρωινό στο μετόχι*) ; enfin, le quatrième volet commence par ces mots : « Pour des raisons qui me sont strictement personnelles, je me suis retrouvé sur le dos au pied de l'arbre » (*για δικούς μου εντελώς προσωπικούς λόγους βρέθηκα ανάσκελα στη ρίζα του δέντρου*), cet arbre se trouvant précisément au prieuré de Saint-Georges. La

¹ *Ibid.*, p. 322 : «Κι αν στο κάτω κάτω χρειάζεται και κάποια κυβέρνηση, βάλτε επικεφαλής μια μητέρα στο υπουργείο Γεννήσεων, έναν εικοσάρη, στο υπουργείο του Έρωτα, κι ένα γεροντάκι στο υπουργείο Θανάτου.»

reprise, au début de ces deux volets, du verbe signifiant « se trouver », à l'imparfait au départ puis à l'aoriste, est significative : un même point de référence (un souvenir particulièrement vivace) sert à ouvrir chacun des deux longs segments en question. Il sera question de ce point lorsque sera expliquée l'organisation tensive des nouvelles. Pour l'instant, il est à noter que, à chaque fois, ce qui apparaît bien au départ comme une amorce de récit au passé laisse place à des considérations au présent : description des lieux et considérations générales dans le premier volet ; interprétation de la représentation puis de la vie du saint dans le deuxième cas. Le passé fait très rapidement place à un présent qui prend toute la place.

C'est dans le quatrième volet que le présent d'évocation joue un rôle tout à fait singulier. L'énonciateur se représente seul au pied d'un arbre, s'appêtant à défier la mort qui arrive. Cette situation invraisemblable ne peut correspondre à un récit d'événements passés (fictifs ou réels), mais à une projection de l'énonciateur envisageant ses derniers instants sous la forme d'un rêve ou, plus sûrement ici, comme on le verra par la suite, d'une vision, au sens religieux du terme, dans un récit qui peut être qualifié de *visionnaire*. Ce que semble donner à voir ce moment de la nouvelle, c'est l'exploration du psychisme d'un homme dans les moments qui précèdent son décès dans une sorte de vision prémonitoire, mêlant hallucinations et sensibilité exacerbée. Cette vision paraît prendre la forme du monologue intérieur, l'absence d'interlocuteur entraînant une disparition de la contrainte communicationnelle — celle qui implique en toute logique une certaine organisation des mots et un certain ordre syntaxique. Il en va ainsi dans ce passage :

Comme un coing, je me suis flétri, comme une figue, j'ai pourri. Je ne veux pas aller en me traînant jusqu'aux tombes, je ne sais pas quel genre d'hommes c'était. Aucune tombe ne porte l'indication de la mienne. *Tiens ! on en a fait une momie ? Où est-ce qu'on l'a enfoui ? Il s'est volatilisé ?*¹

Il existe ici une rupture dans le propos. La *pensée verbalisée* d'un homme voyant sa mort prochaine fait place au *discours oralisé* se référant à ce même homme après sa mort (ce passage est ici en italique). Il y a rupture de la situation d'énonciation. C'est comme si la parole de l'énonciateur envisageait, dans ce récit visionnaire, son propre décès avant d'intégrer à son discours, sans aucune marque syntaxique ou typographique (des guillemets,

¹ *Ibid.*, p. 345 : «Σαν κυδώνι μαράγκιασα, σα σύκο σάπισα. Σερνάμενος μην πάω προς τα μνήματα, δεν ξέρω τι άνθρωποι ήτανε. Κανένα μνήμα δεν έχει την ένδειξη του δικού μου. Να τον κάνανε μούμια; Πού τον παραχώσανε; Έχει γίνει αέρας;»

par exemple), la parole des autres sur ce même décès. Par ailleurs, c'est le présent qui domine, ce qui tendrait à aller dans le sens de l'hypothèse examinée, à savoir que ce récit visionnaire se construit comme un flux de conscience restitué sous la forme d'un monologue intérieur. Le lecteur suit le fil des pensées d'un homme dans un rêve où il s'apprête à mourir.

L'examen plus précis du cotexte permet pourtant de démentir cette première impression selon laquelle on aurait affaire à un récit visionnaire construit sur un pur monologue intérieur. On le verra dans les lignes qui vont suivre : qui dit *monologue intérieur*, dit, selon Dorrit Cohn, forme autonome dégagée de toute subordination à des formes narratives¹. Or, ce long passage commence et s'achève comme un récit avec l'utilisation de temps du passé. Au départ, on bascule du passé (« Pour des raisons qui me sont strictement personnelles, je me suis retrouvé sur le dos au pied de l'arbre. Il était taillé comme pour faire la nique aux nuages bas »²) au présent (« Si j'étreins l'arbre, peut-être que je pourrai me relever. Si son tronc est glacé, il demeure pourtant vertical. Moi, je me trouve toujours à l'horizontale. Je resterai dans cette position jusqu'à ce mon sang se soit vidé. »³). À l'inverse, à la fin du volet, le présent fait place au passé :

Cela se calme quelque peu sous la porte. La pluie arrive en sens inverse et cela protège un peu. Je ne veux pas geler avant l'aube. J'ai essayé de remuer mes pieds, ils fonctionnent encore. J'ai marché et me suis appuyé à la porte de l'église. Elle a cédé dans un léger crissement des gonds. Le plus probable, comme elle est un peu stupide, est qu'elle a dû oublier. Je me suis avancé à l'intérieur. Elle jurait l'avoir fermée à clé. On a retrouvé la clé enfoncée, le jour suivant, dans un vase près de sa cellule. Elle a dit qu'elle ne l'y mettait là que le dimanche, pour que le pape n'entre pas à l'aube dans sa cellule. C'était en milieu de semaine, le mercredi.

J'ai craqué une allumette, après j'ai allumé un cierge qui s'est mis à trembloter, dans les recoins cela faisait de vastes ombres, dès que les murs s'illuminaient, les candélabres se mettaient à danser.⁴

¹ D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 198.

² M. Hakkas, op. cit., p. 343 : « Για δικούς μου εντελώς προσωπικούς λόγους βρέθηκα ανάσκελα στη ρίζα του δέντρου. Ήταν κλαδεμένο, σα να μούτζωνε τα χαμηλά σύννεφα. »

³ Ibid., p. 344 : « Ν' αγκαλιάσω το δέντρο μήπως και σηκωθώ. Ο κορμός του είναι παγωμένος, παραμένει όρθιο. Βρίσκομαι πάντα οριζοντιωμένος. Θα κρατήσω αυτή τη στάση μέχρι ν' αδειάσει το αίμα μου. »

⁴ Ibid., p. 348 : « Κόβει κάπως κατ' απ' την πόρτα. Η βροχή έρχεται αντίθετα και προστατεύεσαι λίγο. Μην παγώσω πριν την αυγή. Δοκίμασα τα πόδια, δούλευαν ακόμα. Περπάτησα κι ακούμπησα στην πόρτα της εκκλησίας. Υποχώρησε μ' ένα τρίξιμο ελαφρό στους ρεζέδες. Το πιθανότερο, όπως είναι λιγάκι ζαβή, να την είχε ξεχάσει. Προχώρησα μέσα. Ορκίζονταν πως είχε κλειδώσει. Το κλειδί βρέθηκε την άλλη μέρα τρυπωμένο σε μια γλάστρα

Il est intéressant de constater que, dans le quatrième volet de « La communauté », les temps du passé utilisés au départ sont remplacés par un présent d'évocation, sur plusieurs pages, avant le retour aux temps du passé lorsqu'arrive le final de la nouvelle : la vision des amis dans la chapelle de Saint-Georges. On a en réalité affaire à une forme qui n'est ni assurément une *narration simultanée*, ni un monologue intérieur (autonome) à proprement parler : c'est plutôt une logique du flux de conscience qui paraît s'installer au cœur même du récit visionnaire. L'évocation des derniers instants s'y fait au passé — c'est ce qu'indiquent clairement les premiers mots du volet —, mais aussi au présent : les images sont tirées de leur temporalité révolue et alignées sur le temps de l'énonciation.

On peut voir émerger là, explique Dorrit Cohn, une forme de monologue « qui fait que les pensées auxquelles se livre le moi de l'histoire [dans le cours segment narratif du départ] ont tendance à absorber les événements qui leur donnent naissance »¹. Ce quatrième volet de « La communauté » permet de voir de quelle façon un passage narratif, par l'existence d'un présent d'évocation, peut introduire le lecteur dans la conscience d'un énonciateur en train de se préparer à mourir et de *voir* les moments précédant sa mort dans une vision racontée après coup (narration ultérieure). Cette large utilisation du présent d'évocation, alignant les souvenirs sur le temps de l'énonciation, on la retrouve dans « Champ de tirs de Kaisariani ». Dans le deuxième volet de cette nouvelle, l'énonciateur se fait narrateur, mais son récit d'une séance de conseil municipal — pendant lequel il est question du « culte des morts » (*λατρεία νεκρών*) — s'organise autour d'un présent. Non pas qu'il s'agisse à proprement parler d'un présent d'énonciation qui laisserait entendre que les événements sont rapportés dans une *narration simultanée* : ici, la narration est ultérieure, mais le souvenir est *tiré* en quelque sorte vers l'actualité de la conscience et de la réflexion que mène l'énonciateur au sujet des signes (dans le premier volet de la nouvelle).

Le présent, par conséquent, ramène tout au niveau de l'ici et maintenant de la conscience. C'est ce qu'on peut appeler un présent intégrateur. S'il existe, dans certains cas, une subordination des passages narratifs au présent de l'énonciation, par l'utilisation de

κοντά στο κελί της. Είπε πως εκεί το έβαζε μόνο για τις Κυριακές για να μην μπαίνει ο παπάς στο κελί της χαράματα. Ήταν μεσοβδόμαδο, ημέρα Τέταρτη.

Άναψα σπύρτο, μέσα ένα κερί που τρεμόπαιζε, στις γωνιές έσιαχνε μεγάλες σκιές, μόλις οι τοίχοι φωτίζονταν, τα μανουάλια χορεύανε.»

¹ D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 229.

déictiques par exemple, il a été établi que les passages du passé au présent obéissent également à une installation du flux de conscience au cœur du récit. Cet emploi du présent, caractéristique de ce type de restitution des mécanismes de la vie intérieure, dans la mesure où elle privilégie la manière dont les événements sont vécus plus que les événements eux-mêmes, est particulièrement frappante dans le cas de longs passages au présent d'évocation. Il faut donc revenir à présent plus précisément sur l'existence d'un flux de conscience et du *genre*¹ qui lui est associé : le monologue intérieur, foncièrement autonome.

3. L'hypothèse du flux de conscience et du monologue intérieur

La référence à un présent d'énonciation ou d'habitude nivelant la temporalité autour d'un présent d'évocation pour intégrer rêves, visions fantasmées ou souvenirs ; la liberté associationniste remplaçant le déroulement chronologique ou les liens de causalité : tout cela n'est pas sans ramener, intuitivement du moins, vers le flux de conscience et le monologue intérieur. Du reste, bien des critiques grecs qui se sont penchés sur les nouvelles de Marios Hakkas, surtout celles du *Bidet et autres histoires* et de *La Communauté*, ont noté que l'on passait de nouvelles configurées comme des récits à ce qu'Alexis Ziras nomme une « sorte de monologue fiévreux »². Il est tentant donc, dans un premier temps, de parler de *monologue intérieur* pour caractériser les nouvelles-discours puisque l'auteur souligne lui-même son goût pour le « monologue intérieur » tout autant que pour ce qu'il appelle « monologue extérieur » (c'est ainsi que l'énonciateur de « La communauté » s'exclame : « monologue, bien sûr, intérieur ou extérieur, c'est comme je le sens »³). Et il est vrai que le texte hakkien, à bien des égards, donne parfois l'impression d'un « tout venant (...) d'un flux continu et ininterrompu »⁴. Les analyses précédentes qui mettent en évidence la valeur du présent comme intégrateur des éléments narratifs dans le discours peuvent donner à penser que les

¹ Coralie Vauchelles, « Dostoïevski, précurseur du monologue intérieur ? », dans Philippe Chardin, Sylvie Humbert-Mongin (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Anglet-Paris, Atlantica-Séguier, 2004, p. 25. L'auteur de cet article s'interroge sur l'assimilation du « monologue intérieur » à un genre.

² A. Ziras, « Les métamorphoses de la prose grecque », art. cit., p. 27. Voir aussi ce qu'écrit E. Stavropoulou : « Nous avançons dans des textes en prose (...) dans lesquels la réalité, les souvenirs, les fantasmes s'entrelacent dans le monologue du narrateur. » (« Je parle d'une poésie ... », art. cité, p. 27). L. Politis parle, lui aussi, d'un « genre de monologue » (*op. cit.*, p. 361).

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 340 : « μονόλογος βέβαια, εσωτερικός ή εξωτερικός, όπως γουστάρω. »

⁴ Belinda Cannone, « L'invention, du monologue intérieur », *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2001, p. 39-40.

nouvelles-discours de Marios Hakkas sont donc autant de monologues intérieurs. Or la question de la présence de ceux-ci réclame une réflexion plus méthodique : s'agit-il vraiment de monologues ? Cette question qui relève de l'étude de l'énonciation sera laissée de côté pour l'instant et il conviendra de se pencher sur le concept de monologue intérieur, car ce dernier a des caractéristiques bien précises.

On peut essayer en attendant d'examiner, en partant de quelques critères théoriques, cette hypothèse du monologue intérieur et le bien-fondé des premières impressions de cette étude, ainsi que de celles d'Alexis Ziras. Dans un chapitre consacré au « monologue intérieur continu », Dorrit Cohn propose un certain nombre de pierres de touche qui devraient permettre de savoir si, et dans quelle mesure, on peut parler de flux de conscience et donc de monologue intérieur à propos des nouvelles-discours de Marios Hakkas. 1. S'appuyant sur un commentaire de Joyce, elle commence par décrire, on l'a vu plus haut, le monologue intérieur comme une « citation de pensée » qui se constitue « en forme narrative indépendante »¹ 2. Elle souligne aussi, quelques pages plus loin, la nécessité d'une « correspondance absolue entre le temps et le texte, entre le temps de l'histoire et le temps du récit »². Le temps privilégié est dès lors le « présent grammatical met[tant] l'accent sur la simultanéité de l'événement et de l'expression »³. Seule compte à partir de cet instant « l'articulation des pensées les unes aux autres, dans un mouvement uniforme et irréversible jusqu'à l'interruption des mots sur la page »⁴. En somme, ce qui caractérise le monologue intérieur, c'est :

- une forme autonome qui fonctionne indépendamment de tout dispositif narratif ; c'est, pratiquement, une très longue citation de pensées, souvent aux limites de la conscience, qui constitue un instantané. On soulignera le caractère conventionnel et peu vraisemblable de ce déroulement de pensées *a priori* non verbalisées.

¹ D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 198.

² *Ibid.*, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ *Ibid.*, p. 248.

- une suite de pensées s'associant les unes aux autres sans véritable mise en perspective. L'organisation du discours n'est pas déterminée par une « décision de communiquer »¹.
- un alignement de l'événement et de son expression : la simultanéité joue un rôle essentiel.

À bien des égards, les caractéristiques de la simultanéité (ou de la synchronisation) se retrouvent chez Marios Hakkas : la simple étude du présent a tendu à montrer qu'il existe un alignement des événements sur le présent de l'énonciation. Le présent est non seulement celui de l'expérience simultanée ou quasi simultanée, mais c'est aussi celui qui absorbe les événements du passé : ce qui compte, c'est le passage des événements dans la conscience de l'énonciateur plus que les événements eux-mêmes. Par ailleurs, la logique associationniste peut bien sûr rapprocher la nouvelle-discours de Marios Hakkas du monologue intérieur. Pourtant, les nouvelles-discours de Marios Hakkas ne peuvent sans nuances importantes être assimilées à des monologues intérieurs. L'autonomie de ceux-ci, on s'en souvient, n'est pas forcément assurée et l'existence d'un présent d'évocation est déjà un premier coin enfoncé dans la présence monolithique d'un monologue intérieur autonome.

Les lignes qui précèdent ont permis de montrer que la nouvelle-discours de Marios Hakkas se sert de la matière narrative (souvenirs, fantasmes, visions utopiques, etc.) pour l'intégrer aux mouvements de la conscience à travers, en particulier, une utilisation du présent. On a pu voir là comme les caractéristiques d'un monologue intérieur. Il existe d'emblée une objection très forte qui peut être faite à cette analyse. Les nouvelles-discours de Marios Hakkas se situent en effet à la lisière du récit et du discours, jouant des ambivalences du présent.

Il existe d'autres éléments qui interdisent d'assimiler sans nuance les nouvelles-discours et la forme du monologue intérieur. Ces éléments sont au moins de deux ordres : celui de l'énonciation et celui de la place de l'instance organisatrice.

¹ B. Cannone, *op. cit.*, p. 58.

B. Monologue et soliloque

En effet, alors qu'on a pu noter plus haut soit la nécessaire interpellation de *l'autre* dans la nouvelle refondée par Marios Hakkas, soit le désir de se confesser, il est indispensable à présent de s'interroger sur la présence et le rôle des deux pôles de la communication. Le texte hakkien présente en effet des marques d'oralité qui font de la nouvelle-discours un soliloque tout autant qu'un monologue.

1. La place de l'oralité

Les nouvelles-discours présentent un flou réel quant à la nature de la prise de parole. Le début de « La communauté » paraît de toute évidence écrit par un écrivain qui tente de trouver de l'inspiration et semble faire référence à un éventuel interlocuteur, se plaçant ainsi dans une forme d'oralité. « Si l'on me demandait, déclare l'énonciateur, pourquoi j'ai commencé à écrire un morceau un peu consistant dans ce coin du monde, naturellement je ne saurais quoi répondre. » (*αν με ρωτούσε κανένας γιατί άρχισα να γράφω ένα μεγάλο κομμάτι σ' αυτό το σημείο της γης, φυσικά δε θα 'ξερα τι ν' απαντήσω*)¹. Rien ne permet de dire pourtant dans la suite de la nouvelle que le texte que le lecteur a sous les yeux est écrit — et il correspondrait dans cette hypothèse à la restitution d'une réflexion — plus qu'oralisé. Même dans le cas du « Troisième rein », nouvelle dont l'énonciateur se déclare pourtant écrivain, il est difficile de dire si le « je parle d'une poésie de la vie » (*μιλάω για μια ποίηση από τη ζωή*)² désigne un acte relevant de l'écriture ou de l'oralité. Quant aux nouvelles qui ne font pas explicitement référence au travail de l'écrivain, il est bien peu aisé de trouver les traces d'un dispositif justifiant la nature de la prise de parole. Dans ce cas, force est de constater qu'on ne peut guère affirmer avec certitude si ce sont les pensées de l'énonciateur qui sont rendues de façon artificielle, si l'on se trouve devant la restitution écrite d'un discours oral ou devant un texte directement rédigé par l'énonciateur lui-même. En réalité, le texte hakkien se plaît à ne rien dire à ce sujet ou à brouiller les pistes.

Il existe pourtant des marques d'oralité qui doivent orienter la présente analyse. Il n'est pas utile de revenir sur celles qui ont été mises en évidence plus haut lorsqu'il était question, dans le cahier des charges, de la place à accorder à l'interpellation, qu'il s'agisse de celle du lecteur ou de celle de quiconque. Cela tend à montrer que les nouvelles-discours

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 317.

² *Ibid.*, p. 255.

hakkienes sont loin de se présenter comme un simple flux de conscience déroulant artificiellement les pensées de l'énonciateur au fil de la nouvelle. Il a été question, plus haut, des formes prises par le texte hakkien : confession, profession de foi, etc. Tous ces actes impliquent plutôt une verbalisation et même la prise en compte d'un interlocuteur. L'énonciateur hakkien se livre donc au soliloque, le discours proposé ne laissant pas la place à la parole de l'interlocuteur.

De ce point de vue, on trouve un indice assez clair de la tendance à privilégier ce type de discours adressé à un auditoire muet : c'est l'organisation de la nouvelle-discours elle-même. Tout laisse à penser qu'elle ne peut être uniquement considérée comme un flux de conscience anarchique. Les exemples de « La prison » ou « Le troisième rein » sont intéressants à cet égard. Ces deux nouvelles ne sont pas dépourvues de certains effets oratoires. Parmi ceux-ci, on compte la reprise anaphorique de certaines expressions laissant à penser que le discours est construit et prémédité. Ainsi, dans « Le troisième rein », la première moitié de la nouvelle repose sur l'anaphore de la locution conjonctive « maintenant que » (*τώρα που*) : « maintenant que je sais (*τώρα που ξέρω*) ... maintenant que j'ai noirci mes poumons (*τώρα που έκανα τα πνευμόνια μου μαύρα*) ... maintenant que j'ai mûri en même temps que mon rein (*τώρα που ωρίμασα μαζί με το νεφρό μου*) ... maintenant que je l'ai vu sans frayer s'ouvrir telle une rose (*τώρα που το είδα χωρίς καμιά φρίκη ν' ανοίγει τριαντάφυλλο*) ... ce n'est que maintenant que j'atteins l'enfer des maîtres (*μόλις τώρα φτάνω των δασκάλων την κόλαση*) »¹. L'effet de cette succession d'anaphores se double d'une cadence majeure inséparable d'une dramatisation. Cela ne laisse guère de doute sur le caractère intentionnel du discours. On ferait le même type de commentaire sur la reprise anaphorique de « à l'hôpital on est... » (*στο νοσοκομείο είσαι*)² dans « La prison » : il est difficile d'affirmer que la conscience de l'énonciateur de ces nouvelles s'enfonce dans une forme de flux non construit, dépourvu de toute intention de communiquer. C'est bien l'indice, ici encore, que l'on se trouve face à la parole d'un énonciateur tentant de communiquer dans un discours somme toute construit.

¹ *Ibid.*, p. 251-253.

² *Ibid.*, p. 247.

2. Une association libre de morceaux soliloqués et de morceaux monologués

Il y a au moins une bonne raison à cela. Qui dit monologue ne dit pas forcément monologue intérieur. Il existe, on le sait, un éventail de possibilités existant entre l'autobiographie et le flux de conscience. Il y a par exemple, des monologues associationnistes qui s'appuient largement sur les événements autobiographiques pour les intégrer dans un exercice d'interprétation. La narration simultanée elle-même relève du monologue pour autant qu'elle mime les mouvements d'une conscience. Le soliloque peut dès lors apparaître comme un type particulier de monologue qui n'est pas coextensif au monologue intérieur.

En réalité, il convient de revenir sur les présupposés de la nouvelle-discours. Celle-ci, en effet, se refuse à tout dogmatisme aussi bien sur le fond (positions idéologiques) que sur la forme. Sur ce dernier point, on a relevé une position très critique de l'énonciateur par rapport à la fiction. Ce qui compte, ce n'est pas le signe de fiction en tant que tel, c'est le signe vivant, celui qui s'enracine dans la relation à l'autre, dans la communication et dans l'expérience commune, mais aussi dans un passage souple de la réalité à la fiction. Ici, justement, l'énoncé vivant constitué par la nouvelle-discours n'est pas figé dans une forme prédéterminée. Ce genre, mis en place par Marios Hakkas, possède une plasticité puisqu'il combine sans qu'il y ait là contradiction, des passages monologiques et des passages soliloqués. L'acte de volonté, la volonté de savoir, la confession, la profession de foi, etc. : voilà autant de moments propices au soliloque — à la communication par conséquent, même si elle est tronquée puisque l'interlocuteur n'a pas de droit de réponse ; le processus interprétatif tire, en revanche, la nouvelle-discours vers le monologue ou, du moins, le discours de soi à soi-même. Il est inséparable d'un enfoncement dans les souvenirs, dans les rêves, voire le délire verbal qui sont autant d'occasions de repli de l'énonciateur sur sa propre intériorité, sur sa propre présence à soi. Le lecteur ne fait alors qu'entrer par effraction dans la conscience de celui qui s'exprime. Voilà le double mouvement de la nouvelle-discours chez Marios Hakkas : celui de la dispersion dans l'imaginaire et le chaos des mots et celui de l'intentionnalité d'une parole orientée vers soi-même ou vers l'autre.

3. Entre distanciation et écriture en liberté

Il est temps de faire, à présent, le bilan de cette étude menée sur le *monologue* chez Marios Hakkas. Comme prévu, ce terme, amplement utilisé par ceux qui ont parlé des nouvelles de Marios Hakkas, doit être manié avec précaution, car il ne reflète que partiellement le fonctionnement de la nouvelle-discours de l'écrivain. La meilleure façon de considérer les

choses est, on vient de le voir, non dogmatique. Il existe plusieurs types de monologues : le monologue autobiographique, le monologue associationniste, la narration simultanée, le monologue intérieur, et il serait indiscutablement possible d'affiner encore l'analyse. Mais on peut aussi mettre en évidence des bouts de soliloques qui confèrent à la nouvelle une indéniable dynamique, contrastant avec le marasme d'une conscience repliée sur elle-même. Il sera bientôt question de ce point qui est déjà très clair dans les longues nouvelles que sont « La communauté » et « Mes derniers moments » : les différents volets de ces textes, séparés typographiquement par des sauts de lignes, sont librement mis en relation par l'énonciateur et correspondent à autant de moments hétéroclites (souvenirs, rêves, apostrophes, etc.). Surgis des strates de la conscience, ils relèvent de formes monologuées ou soliloquées très diverses. L'exemple de nouvelles plus courtes, par exemple « Gorpisme », peut être éloquent. Si les deux premiers tiers sont écrits pour l'essentiel au présent et correspondent à une libre association de pensées, avec une spontanéité et un décousu qui rappellent le flux de conscience du monologue intérieur, le dernier tiers de la nouvelle, écrit au passé et au futur, est beaucoup plus lisible : le discours se structure autour d'une vision d'avenir. Le *délire verbal* d'un homme malade et pressé de vivre fait place au souvenir et à la réflexion plus apaisés de celui qui aura pu « laiss[er] quelque chose derrière lui » (κάτι άφησα πίσω μου)¹. Entre ces deux moments, l'adresse à Gorpas, dont le nom a été cité plus haut, fait quitter le monologue anxieux et frénétique pour un soliloque plus structuré. La nouvelle fonctionne donc sur des changements de rythme, passe du monologue au soliloque, de la libre association des mots et des pensées à une profession de foi en l'avenir.

Tous ces éléments discursifs peuvent se succéder dans une même nouvelle, mais on pourrait peut-être y voir un point commun : tous se subordonnent peu ou prou à une volonté simple ou à une volonté d'interpréter et pourraient se subsumer sous ce qu'on peut convenir d'appeler un *monologue interprétativo-volitif*, l'instance interprétative reprenant en main dans chacun d'eux, un discours foisonnant et composite. Il est indispensable donc de souligner la part d'intentionnalité dans les nouvelles-discours : en effet, l'intégration d'un processus interprétatif dans la nouvelle induit la présence d'une instance organisatrice imposant une forme de structure qui correspond mal au *négligé* du flux intérieur : on appellera *sujet interprétativo-volitif* cette instance organisatrice, source d'interprétation, mais aussi de ce *vouloir* dont on a vu précédemment l'importance. Cela a été dit plus haut : l'une des grandes

¹ *Ibid.*, p. 245.

caractéristiques du discours hakkien n'est pas tant un flux de conscience non maîtrisé par celui qui le produit que la tension entre une matière verbale entraînant le sujet vers la dispersion et une distanciation passant par le travail d'interprétation et relevant du sujet interprétativo-volitif. Voilà donc, une nouvelle fois, ce qui fait la caractéristique de la nouvelle-discours hakkienne et qui avait été pressenti dès le départ : elle articule le chaos et l'aléatoire dans l'utilisation d'une écriture en liberté et le travail interprétatif mêlé, bien souvent, d'une volonté de communiquer. Dès lors, la nouvelle-récit hakkienne s'affirme comme un « hybride »¹ non dogmatique.

Ce second chapitre a été l'occasion de mettre en évidence l'existence d'un genre réinventé : le monologue interprétativo-volitif qui sert de cadre à la nouvelle-discours. Il possède une structure propice tant à l'interprétation et à la compréhension de soi qu'à l'interpellation des autres. La nouvelle-discours est sans cesse renouvelée, modifie sa forme, combine soliloque et monologue, discours autobiographique et monologue intérieur, mais établit toujours ce regard du sujet-herméneute sur son vécu ou sur le chaos du monde.

¹ A. Ziras, « Marios Hakkas et son modernisme... », art. cité, p. 74 : le critique utilise l'expression « forme hybride » (*υβριδικό μόρφωμα*), on l'a dit plus haut, pour caractériser la nouvelle de Marios Hakkas « dans sa dernière version ».

TROISIÈME CHAPITRE : UNE MATIÈRE VIVANTE ET NON PROGRAMMATIQUE

Le signe vivant, c'est celui qui appartient, on l'a vu, à un espace sémiotique vivant : il se libère des contraintes de l'univocité, retrouve autrement dit un fonctionnement qui lui est naturel, consistant à être placé dans de perpétuels réagencements. Or, ces derniers s'inscrivent dans une « interaction verbale » selon Jacques Bres, commentant le concept de *dialogisme*¹. La manière dont le signe fonctionne est inséparable d'une dynamique propre au dialogue.

Le choix d'écrire pour le théâtre et l'existence, évoquée plus haut, de passages prenant parfois la forme de bouts de dialogues dramatiques (dans « Coupable de culpabilité » en particulier), sont déjà une invitation à envisager le texte hakkien dans une interaction verbale et à y voir la manifestation d'une dynamique *dialogale* relevant d'une *dialogisation externe* (celui du dialogue, entendu au sens habituel du terme) : chaque énoncé-réplique du dialogue fonctionne toujours avec ceux qui le suivent ou le précèdent selon un principe d'alternance et d'interaction conférant une certaine dynamique à la parole. La nouvelle intitulée « En guise de prologue » est elle-même un exemple de cette parole dialogale. Il a déjà été question de ce court texte : un individu y justifie ses positions face à celui qui lui formule des reproches. Ce qui est remarquable, c'est que les répliques sont juxtaposées, sans que soit précisée l'identité de celui qui en est l'auteur. Deux voix se succèdent, l'une s'adressant à l'autre par la reprise anaphorique de « tu es » (*είσαι*), l'autre lui répondant avec la répétition, ici encore anaphorique, du syntagme verbal « j'admets » (*παραδέχομαι*). Voici une sélection de ces répliques :

« Tu es un étrange libérateur de ces canaris que les chats dévoreront. Tu sais bien qu'ils ne pourront pas se passer de cage, la liberté, c'est l'insécurité. Pourquoi te donner tant de peine ? ».

« Tu es le passager d'un bateau qui tangue dangereusement. De ton hublot, tu vois tantôt le ciel, tantôt la mer (...) »

(...)

¹ Jacques Bres, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie... », dans J. Bres et al. (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, « Champs linguistiques », 2005, p. 50-51.

« Je reconnais (...) qu'il existe un chemin, une torture pour la plante des pieds, pression pierreuse, incessante pour les talons, un chemin semé de pierres qui déchirent les orteils. »¹

Ce dialogue, se situant à l'ouverture du recueil *Le Bidet et autres histoires*, paraît caractéristique de la démarche de Marios Hakkas qui consiste à faire dialoguer des voix. La plupart du temps, toutefois, l'une d'entre elles au moins est absente et il ne reste que celle de l'énonciateur. En réalité, c'est la situation particulière des soliloques qui attire de ce point de vue l'attention. Et, de fait, une confession comme celle que constitue « Le froissement » peut être envisagée comme un énoncé dialoguant avec un énoncé qui le précède (on peut imaginer un reproche formulé sur l'attitude de celui qui s'exprime et doit répondre d'une faute) et, pourquoi pas, un énoncé qui le suit. On conçoit donc qu'on ait affaire ici à une mise en tension de l'énoncé par la présence, implicite et virtuelle, de l'acte accusatoire et celle, actualisée, de l'aveu ou de la confession.

Pourtant, l'interaction verbale ne peut se limiter à ces quelques formes de dialogisation externe présentes dans les nouvelles-discours hakkienes. Il convient de considérer aussi de quelle manière les monologues créent cette tension dialogique indispensable au signe vivant. Comment définir l'interaction verbale dans ce cas ? « Le troisième rein » fait de toute évidence allusion à une dialogisation propre à l'ensemble des énoncés hakkiens. En effet, dans cette nouvelle, il existe un véritable *dialogue* avec la littérature : l'écrivain ne parle-t-il pas, de manière très explicite, d'« ouvrir un dialogue imaginaire avec Rilke, Beckett, Henry Miller » (*ανοίγω φανταστικό διάλογο με τον Ρίλκε, τον Μπέκετ, Μίλλερ Χένρυ*)², de « di[re] à la manière de Skarimbass » (*λέγοντας αλά Σκαρίμπα*)³ ? L'énonciateur n'a de cesse d'invoquer ceux qu'il appelle ses maîtres avec la volonté d'aller encore plus loin qu'eux. Alors, il « rencontre les discours précédemment tenus par d'autres sur ce même objet, discours avec

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 181-182 : « *Είσαι παράξενος απελευθερωτής καναρινιών που θα τα φάνε οι γάτες. Το ξέρεις πως δεν κάνουνε χωρίς κλουβί, η ελευθερία είναι ανασφάλεια. Τι πάσχεις και παιδεύεσαι;* ».

“Είσαι επιβάτης σε καράβι που μποτζάρει επικίνδυνα. Από το φινιστρίνι σου πότε βλέπεις τον ουρανό και πότε τη θάλασσα (...)”.

“Παραδέχομαι (...) πως υπάρχει ένας δρόμος, στα πέλματα φάλαγγα, στις φτέρνες πετροζούλημα μόνιμο, ένας δρόμος φυτεμένος με πέτρες που τσακίζουν τα δάχτυλα.”».

² *Ibid.*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 243.

lesquels il ne peut manquer d'entrer en interaction »¹. Il n'est pas difficile d'extrapoler et de se demander si, plus généralement, on ne trouve pas une référence à la parole de l'autre. Cela ne ferait du reste que confirmer, semble-t-il, l'idée selon laquelle le sujet hakkien se construit dans la référence à autrui et, plus particulièrement, dans son discours.

C'est cette hypothèse d'une *dialogisation interne* dans le discours hakkien qu'il faut examiner à présent. Sa manifestation passe par la présence simultanée de différentes *voix* dans l'énoncé, voix qui « réfère[nt] aux discours convoqués à partir des traces laissées par les différentes interactions »². Il convient donc d'examiner les manifestations de ces voix qui constituent entre elles une véritable polyphonie. Il faut préciser toutefois que cette dernière n'est pas désincarnée et ne relève pas de la simple « mise en scène » d'autres voix, orchestrée par un sujet unique³. On a vu, plus haut, de quelle manière le sujet est soumis au double mouvement d'une dilution dans la *chora* et d'une forme de ressaisissement de soi par le biais du travail interprétatif. Il semble indispensable, par conséquent, de ne pas envisager le phénomène polyphonique comme une pure accumulation de voix dans le texte, mais de l'associer à la construction du sujet hakkien, de considérer peut-être même cette présence simultanée de voix comme une manière de contester le discours univoque d'un sujet constitué puisque « l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire résultant d'interrelations humaines ; contrairement aux choses, l'être humain ne peut donc être objectivé, il ne peut être abordé que de manière dialogique »⁴.

A. L'interaction du discours : l'exemple de la parole d'autrui

Le discours n'est donc pas le produit d'une voix unique, mais d'un ensemble de voix qui se répondent. Elles contribuent à créer ce qu'on peut appeler un *sujet dialogique*. Dans sa nouvelle intitulée « Comment s'écrit une nouvelle » (*Πώς γράφεται ένα διήγημα*)⁵, située hors de ses trois recueils, Marios Hakkas souligne à quel point une nouvelle est le fruit d'une collaboration avec les autres :

¹ J. Bres, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Claire Stolz, « Dialogisme », s. d. (<http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>, consulté le 09 février 2017).

⁵ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 587-590.

Aucun individu n'est à ce point un massif, un océan ou une ville qu'il n'ait besoin des autres. Tous s'appuient quelque part, habituellement l'un sur l'autre, et c'est comme ça que notre époque se définit : il en résulte une synthèse s'effectuant à partir d'une collaboration constante, volontaire ou involontaire, ça n'a pas d'importance.¹

C'est cette remarque qui doit inciter à formuler l'hypothèse selon laquelle le sujet hakkien se construit avec et dans les autres à travers des processus de dialogisation interne.

1. Un sujet dialogique se construisant par et dans le discours de l'autre

Le lieu de la polyphonie est, chez Marios Hakkas, la nouvelle-discours, réfractaire à l'univocité. C'est dans ce genre que se situent tout en même temps l'interprétation des signes du monde et un dialogisme qu'il faut désormais essayer de définir. Le sujet adopte une double posture faite de distanciation interprétative et d'ouverture aux signes, voire de dilution dans ceux-ci.

Or, ce *je* autour duquel s'organise la nouvelle-discours est, et ce sera là une hypothèse qu'il faudra vérifier, un *sujet dialogique*. C'est lui qui structure et organise « à son corps défendant »², de façon dialogique, la nouvelle-discours. Il l'ouvre à la pluralité des sens et des voix. Par ailleurs, en tant qu'interprète, il est dans une disposition d'ouverture à l'univers qui l'entoure et dont il interroge les signes fuyants. C'est dans cette posture qu'il se représente dans les premières lignes de « La communauté » :

Dans ce coin du monde, tout s'illumine. « C'est si simple que ça ? », me demandé-je en voyant les buissons qui grimpent sur les pentes, la colline à droite avec ses pierres brûlées, l'arbre en feu qui s'obstine à se tenir droit et la rangée d'arbres avec ses eucalyptus — feuilles desséchées par l'incendie, avec au sommet une unique touffe de vert, une tentative pour renaître. Et le jardin, avec ses chrysanthèmes si décharnés qu'ils retombent vers le sol, la treille qui fait grimper ses feuilles toutes jaunes sur le mur de l'église, la fontaine, que les spires ont disloquée, ruisselle en donnant le ton dans le silence du paysage : que tout cela s'unisse en moi, puisse-je être un chrysanthème incliné et un arbre isolé, un eucalyptus avec un minuscule feuillage qui frissonne au vent, une treille qui essaie d'adosser ses feuilles quelque part. « C'est bien toi », pensé-je, « le petit fossé oublié qui tente d'exister ».³

¹ *Ibid.*, p. 588 : «Κανένας άνθρωπος δεν είναι βουνό, θάλασσα ή πολιτεία για να μην έχει ανάγκη τους άλλους. Όλοι κάπου ακουμπάνε, συνήθως ο ένας στον άλλον, κι έτσι διαμορφώνεται η εποχή μας: προκύπτει μια σύνθεση μέσα από μια διαρκή συνεργασία άθελη ή θεληματική, σημασία δεν έχει.»

² J. Bres, *op. cit.*, p. 59.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 318 : «Σ' αυτό το σημείο της γης τα πάντα φωτίζονται. "Τόσο απλά είναι;" , αναρωτιέμαι καθώς βλέπω τους θάμνους ν' ανεβαίνουν την πλαγιά, το λόφο δεξιά με τις καμένες πέτρες, το καψαλισμένο

L'attitude de l'énonciateur, qui se représente en état de contemplation dans un monastère à proximité de Kaisariani, est ici celle du questionnement et de l'ouverture : on le voit clairement à travers l'interpellation de l'univers qui l'entoure, mais aussi la question adressée à soi-même, comme l'indique le début du passage. L'interrogation implique, au moins virtuellement, une réponse qui reste à venir et demeure simplement évoquée, mais qui insuffle, indéniablement, une dynamique dialogique au texte.

Évoquant ce qu'il appelle le « moi dialogique » au sujet de Todorov, Stoyan Atanasov présente la définition suivante qui paraît assez éclairante :

D'abord, le lieu où se déroule le dialogue interculturel n'est ni une institution, ni un document politique ou normatif. Le terrain par excellence du dialogue est la personne, avec son comportement, ses activités, ses œuvres. On peut dire, en ce sens, que le moi dialogique et le carrefour des cultures sont des catégories isomorphes. Plus encore, ils s'impliquent et se définissent mutuellement. Le deuxième aspect concerne la définition même du moi dialogique (...) J'en proposerais la formulation suivante, qui ne prétend évidemment pas être exhaustive : *un état d'ouverture du « je » à un phénomène, une œuvre ou bien une personne qui se distinguent de lui en même temps qu'ils en sont le principe structurant*. Le troisième aspect du dialogisme est lié à son inachèvement, de même qu'à ses possibilités infinies de transformer les interlocuteurs. Le dialogisme du moi n'est jamais un acquis définitif. Il est plutôt un éternel devenir, un présent qui se nourrit du passé et de l'Autre tout en s'en démarquant, un présent qui se tourne vers l'avenir pour dépasser le singulier, la clôture, un présent enfin repoussant l'avenir comme une ligne d'horizon qui recule à mesure que l'on cherche à s'en approcher.¹

Cette tentative de définir un *sujet dialogique* paraît pouvoir caractériser en partie l'extrait du début de « La communauté » qu'on vient de lire. En effet, qu'il s'agisse tant de l'état d'ouverture qu'impliquent la disposition au dialogue et à l'interrogation que de la structure toujours ouverte du texte, en particulier de la structure sémantique, en attente d'une réponse, le sujet dialogique des nouvelles-discours hakkiennes, s'étonnant sur le monde et

δέντρο που επιμένει να κρατιέται όρθιο και η δέντροστοιχία με τους ευκαλύπτους — ξερά τα φύλλα από την πυρκαγιά, και μόνο στην κορυφή μια τούφα πράσινο, μια κάποια προσπάθεια για επανάληψη. Κι ο κήπος με τα μαδημένα χρυσάνθεμα έτσι που σκύβουν στο χώμα, η κληματαριά που ανεβάζει τα κατακίτρινα φύλλα της στον τοίχο της εκκλησίας, η βρύση που χαλάσαν οι βόλτες της και τρέχει κρατώντας το ίσο στη σιγαλιά του τοπίου, κι όλ' αυτά να ενώνονται μέσα μου, να 'μαι γερμένο χρυσάνθεμο και μοναχικό δέντρο, ευκαλύπτος μ' ένα ελάχιστο φύλλωμα να ριγεί στον αέρα, κληματαριά που προσπαθεί να στηρίξει κάπου τα φύλλα της. "Αυτός είσαι", σκέφτομαι, "η μικρή ξεχασμένη ρεματιά που επιχειρεί να υπάρξει".»

¹ Stoyan Atanasov, « Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures » [en ligne], *Signes, Discours et Sociétés*, 30 juillet 2009, *Perspectives croisées sur le dialogue* (<http://www.revue-signes.info/document.php?id=1214.%20ISSN%201308-8378>, consulté le 25 septembre 2016).

l'interrogeant, se met dans une situation passive d'ouverture aux choses et à l'univers. C'est bien là l'indice d'une attitude dialogique.

Il n'en reste pas moins que, d'un point de vue purement conceptuel, ce sujet dialogique n'est pas sans poser problème. Il faudra s'interroger sur son articulation avec le sujet-interprète : dans un cas, celui du sujet dialogique, le sujet est ouvert au monde, voire le laisse entrer en lui ; dans l'autre cas, celui du sujet interprétativo-volitif, il est actif : il revendique, il affirme, il organise son discours. Voilà donc une question qui aura, sans doute, des conséquences sur l'organisation du texte hakkien. En attendant, on peut se demander comment articuler le sujet dialogique et le texte dans lequel il paraît s'ouvrir. Autrement dit : comment peut-il prendre *corps* dans un texte ? Il s'agit ici d'une particularité essentielle et définitoire de la nouvelle-discours chez Marios Hakkas qui doit s'envisager dans une rencontre avec l'autre (la minuscule permet de distinguer l'autre de l'Autre lacanien, avec un A majuscule), à travers le jeu d'une « polyphonie intertextuelle » et de ce qu'on conviendra d'appeler une « polyphonie sociolectale », reposant sur l'utilisation des codes socio-culturels, en particulier les niveaux de langue¹.

Le texte hakkien est orienté vers des énoncés produits antérieurement. Il se fait l'écho de formules entendues ou lues par l'énonciateur : celles-ci dépendent d'un contexte culturel ou social donné. Voici un exemple éclairant figurant au début de « Formidable ! » :

C'était une époque formidable. Les déclarations (« la situation critique, pas désespérée ») de Simos, *véritable* existentialiste avec sa barbichette, sa baraque volante et son âne, circulaient dans une édition spéciale à côté des déclarations d'hommes politiques.²

Énigmatique (qui est ce Simos avec sa barbe ? qu'est-ce que cette baraque volante ?), ce passage s'éclaire de lui-même lorsqu'on sait que, de 1953 à 1956, un groupe de jeunes gens se réclamant de l'existentialisme s'était regroupé autour d'un homme charismatique, Simos Tsapnidis. Toute la troupe se retrouvait dans une simple bâtisse en bois dans le quartier de Psyrri à Athènes. Surnommée par tous « la baraque volante » (*ιπτάμενη παράγκα*), cette mesure aux dimensions très modestes était associée à la figure de Simos, de même que la jeep de ce dernier, ornée d'inscriptions existentialistes et affublée du surnom d'« âne volant »

¹ C. Fromilhague, A. Sancier, *op. cit.*, p. 93.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 93 : «*Ήταν μια καταπληκτική εποχή. Οι δηλώσεις (η κατάσταση κρίσιμη, όχι απελπιστική) του Σίμου βεριτάπλ υπαρξιστή με μούσι, ιπτάμενη παράγκα και γαϊδούρι, κυκλοφορούσαν σ' έκτακτο παράρτημα, δίπλα στις δηλώσεις των πολιτικών.*»

(*ιπτάμενο γαϊδούρι*)¹. Ce que montrent ces différents éléments, c'est que les mots de l'énoncé hakkien prennent une épaisseur certaine : ils s'inscrivent dans une histoire et finissent par se retrouver dans l'énoncé hakkien. On se trouve donc devant un exemple, semble-t-il, de *dialogisation interne* du discours. Les mots ont une histoire, une épaisseur ; ils s'enracinent dans le vivant et le vécu ; ils se définissent avant tout comme les signes de l'autre. Ce sont justement les manifestations de cette dialogisation interne du discours qu'il convient de chercher.

1.1. La polyphonie intertextuelle

Il est de ce point de vue tout à fait remarquable que Marios Hakkas se livre à un travail de réécriture, tant de ses propres textes que de ceux des autres qu'il cite abondamment.

1.1.1. Les réécritures de soi

L'écrivain réutilise le matériau dont il est lui-même déjà l'auteur et l'insère parfois dans son propre texte. Ce qui est révélateur est, de ce point de vue, l'introduction de segments plus ou moins longs de l'œuvre poétique ou théâtrale de Marios Hakkas dans les propres nouvelles de cet écrivain ou bien, et il est difficile de l'exclure dans la mesure où il n'est à ce jour pas forcément possible de donner une chronologie exacte de la rédaction des œuvres hakkiennes, de morceaux substantiels de ses nouvelles dans son œuvre poétique ou théâtrale. L'objectif est bien sûr d'essayer de comprendre si et dans quelle mesure on peut voir là la manifestation d'un sujet dialogique. La référence que l'auteur fait à sa propre œuvre, par le biais de citations non explicites, mais (quasi) littérales² (on peut parler d'*auto-plagiats*³), est remarquable. Voici quelques exemples.

Voici quelques-uns des derniers vers de la dernière section de *Bel Été* intitulée « Je suis resté dans les cités dédaléennes » («*Στάθηκα στις δαιδαλώδεις πόλεις*») :

¹ M. Daloukas, *op. cit.*, p. 81-95.

² Pierre-Marc de Biasi, s. v. « Théorie de l'intertextualité », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p. 393.

³ L'*auto-plagiat* n'a guère été étudié en littérature. Genette s'est essentiellement intéressé à l'« autopastiche » (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Point/essais », 1992, p. 166). On renverra donc à des définitions plus juridiques souvent de ce qu'on nomme en anglais *self-plagiarism* (Patrick M. Scanlon, *Song From Myself. An Anatomy of Self-Plagiarism* [en ligne], Ann Arbor, MPublishing, University of Michigan Library, « Plagiary: Cross-Disciplinary Studies in Plagiarism, Fabrication, and Falsification », 2007, t. 2 (<http://quod.lib.umich.edu/p/plag/5240451.0002.007/--song-from-myself-an-anatomy-of-self-plagiarism?rgn=main;view=fulltext;q1=scanlon>, consulté le 06 octobre 2016).

Takis qui s'est reposé longtemps
sur le matelas de l'érotisme
recouvre avec une extrême précaution
sa calvitie avancée.¹

Voici à présent l'extrait de la nouvelle qui vient en résonance avec ce bout de poème : « Je rencontre Takis, plus ou moins un ami, un quadragénaire, allongé à longueur de temps sur le matelas de l'érotisme »². Les reprises lexicales dans le récit de ce qu'on peut considérer avec vraisemblance et sans trop se tromper comme le texte initial (les poèmes sont, on s'en souvient, publiés en 1965, les nouvelles du *Bidet et autres histoires* le sont en 1970) sont assez frappantes pour qu'on puisse effectuer le rapprochement entre les deux énoncés : le surnom du personnage et un syntagme nominal aussi caractéristique que *στο στρωματέζ του ερωτισμού* sont les indices d'un auto-plagiat. Il existe un autre exemple évident de ce type de réécriture : il faut se référer ici à un poème qui n'est pas paru dans le recueil de poèmes *Bel été*, mais dans la revue *Nea Synora*, dans sa livraison de septembre-octobre 1971. Écrit pendant les semaines durant lesquelles l'écrivain a été incarcéré en 1967, ce poème intitulé « Le conséquent » (« *Ο συνεπής* ») n'est pas sans rappeler un passage de la nouvelle « La séparation ». Voici successivement les deux énoncés. D'abord l'extrait de la nouvelle :

Tu as pris la statue estropiée qui prenait sa douche sous la pluie, les bras ramenés sur sa poitrine et sur ses hanches (c'est toujours compliqué sur le dos). Qu'est-ce que tu as bien pu y comprendre ? Tu es partie et tu m'as laissé sans bras, pour que je ne puisse plus lui tenir compagnie, me promener sous la pluie ou sécher tout fumant avec elle au soleil, en jouissant d'une certaine liberté.³

Ensuite, on peut lire une strophe du poème :

Quand il se promenait sur l'agora à l'heure de la pluie
près des statues estropiées qui prennent leur douche

¹¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 569 : « *Ο Τάκης που για καιρό αναπαύτηκε στο στρωματέζ του ερωτισμού σκεπάζει με άκρα προφύλαξη την προχωρημένη φαλάκρα.* »

² *Ibid.*, p. 220 : « *Συναντάω τον Τάκη, φίλο αρκετά, σαραντάρη, μόνιμα ξαπλωμένο στο στρωματέζ του ερωτισμού.* »

³ *Ibid.*, p. 202 : « *Πήρες και το κουλό άγαλμα που στεκόταν στη βροχή κάνοντας ντους, φέροντας τα χέρια σε στήθη και γοφούς (στην πλάτη πάντα δύσκολα). Τι κατάλαβες; Έφυγες και μ' άφησες χωρίς χέρια, να μη μπορώ πια να το συντροφέω, να περπατήσω στη βροχή ή να στεγνώσω αχνίζοντας μαζί του στη λιακάδα, απολαμβάνοντας μια κάποια ελευθερία.* »

en ramenant sur leur poitrine et sur leurs hanches leurs bras
(c'est toujours compliqué sur le dos)
et ensuite quand il s'évaporait avec elles au soleil
il jouissait, semble-t-il, d'un peu de liberté.¹

Il existe, de toute évidence, un rapport entre ces deux extraits. Un certain nombre d'éléments lexicaux et même de syntagmes sont repris, qu'il est aisé de dégager. Cela montre, à l'instar des exemples précédents, que Marios Hakkas pratique une forme d'auto-plagiat. Pourtant, cette tendance ne se limite pas à des réécritures de textes poétiques ou (moins certainement sans doute) de textes narratifs.

En effet, des énoncés dramatiques et des énoncés narratifs entrent en résonance. L'exemple de la nouvelle « Le photographe » et du début de *Recherche* est édifiant à cet égard. L'auteur y reprend, quasiment mot pour mot, l'un des deux énoncés. Voici d'abord le début de la nouvelle :

Je suis le photographe. Plus précisément, je fais des agrandissements de photographies de morts. À partir d'une photographie abîmée, rongée par des souris, même au niveau du visage, très souvent avec la moitié, je peux, *en découvrant* les parties manquantes, rétablir *l'ensemble*, en présentant quelque chose de beau.

Naturellement, ce sont des photographies d'hommes, voilà pourquoi je n'ai que des clientes, exclusivement des veuves, **et j'ai décoré mon commerce en fonction : aux fenêtres, des rideaux noirs, en crêpe, sont suspendus ici et là et un tapis noir conduit à la chambre noire où je travaille habituellement.**

Immanquablement, je leur mets une cravate, la même cravate pour tous, j'efface la barbe, je leur mets des cheveux là où il en manque et je leur fais une raie. Toutes sont contentes et trouvent qu'il ressemble beaucoup à celui qu'elles aiment, leur portrait craché, plein de vie, avec leurs sourcils en arcade, une trace de rouge sur les lèvres, de la brillantine sur les cheveux et des yeux grands ouverts. Dès qu'elles le voient, un « ah » sort du fond de leur poitrine, elles s'en saisissent avec hystérie, le serrent contre elles, s'ensuivent

¹ M. Hakkas, «Ο συνεπής» [« Le conséquent »], *Nea Synora*, sept.-oct. 1971, p. 162 :

«Όταν περπάταγε στην αγορά την ώρα της βροχής
πλάι σ' αγάλματα κουλά που κάνουν ντους
φέρνοντας σε στήθη και γοφούς τα χέρια
(στην πλάτη πάντα δύσκολα)
κ' έπειτα όταν άχνιζε μαζί τους στη λιακάδα
φαίνεται απολάμβανε μιαν κάποια ελευθερία.»

des convulsions prolongées et ensuite, elles tombent raides. C'est pourquoi il y a un lit avec des draps propres blancs, un paravent où elles se déshabillent et, au fond, un bidet.¹

Et voici le début de la pièce *Recherche*, après une longue didascalie décrivant le décor :

UN HOMME (en T-shirt blanc) : Je suis le photographe. Plus précisément, je fais des agrandissements de photographies de morts. À partir d'une photographie abîmée, rongée par des souris, même au niveau du visage, très souvent avec la moitié, je peux, *en imaginant* les parties manquantes, *la rétablir et l'agrandir*, en présentant quelque chose de beau. Naturellement, ce sont des photographies d'hommes, voilà pourquoi je n'ai que des clientes, exclusivement des veuves, *tout ça coordonné avec le décor, cette chambre noire où je travaille habituellement. Dès que je leur présente l'œuvre*, un « ah » sort du fond de leur poitrine. Elles s'en saisissent avec hystérie, le serrent contre elles, s'ensuivent des convulsions prolongées et ensuite, elles tombent raides. C'est pourquoi il y a ce lit, un paravent pour qu'elles se déshabillent et, au fond, un bidet.²

Comme on peut l'observer à partir des indications en italique dans le second extrait, il existe des variantes entre les deux textes (on s'en tiendra à l'exemple d'*ανακαλύπτοντας* [en découvrant] qu'on rencontre dans la nouvelle alors qu'on lit *επινοώντας* [en imaginant] dans l'extrait de la pièce). Surtout, les passages en gras dans le passage extrait de la nouvelle n'apparaissent pas dans la pièce. Ils correspondent soit à la description de l'atelier où travaille

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 275-276 : voici à nouveau ce passage afin qu'on puisse le comparer avec le début de *Recherche* : «ΕΙΜΑΙ Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ. Για την ακρίβεια μεγεθύνω φωτογραφίες νεκρών. Από μια εφθαρμένη φωτογραφία ακόμα και πάνω στο πρόσωπο, πολλές φορές η μισή, μπορώ, ανακαλύπτοντας τα στοιχεία που λείπουν, να συνταιριάσω και το σύνολο, παρουσιάζοντας κάτι το ωραίο.

Φυσικά ανδρών, γι' αυτό και μόνο πελάτισσες, χήρες αποκλειστικά, κι έχω διακοσμήσει ανάλογα το μαγαζί: Στα παράθυρα μαύρες κουρτίνες, κρέπια κρέμονται εδώ κι εκεί, κι ένα μαύρο χαλί οδηγεί στο σκοτεινό θάλαμο όπου συνήθως εργάζομαι.

Απαραίτητα θα τους βάλω γραβάτα, την ίδια γραβάτα σε όλους, θα σβήσω τα γένια, θα βάλω μαλλιά όπου λείπουν και θα κάνω χωρίστρα. Όλες μένουν ευχαριστημένες και βρίσκουν πως μοιάζει στον άνθρωπο τους πολύ, φτυστός, ολοζώντανος, με τα φρύδια του τόξο, κοκκινάδι στα χείλη, στα μαλλιά και μάτια μεγάλα. Μόλις τον βλέπουνε, ένα "αχ" βαθύ βγαίνει μεσ' απ' τα στήθη, τον αρπάζουνε υστερικά, τον σφίγγουνε στην αγκαλιά τους, ακολουθούν σπασμοί διαρκείας, κι έπειτα τέζα. Γι' αυτό υπάρχει κρεβάτι με καθαρά άσπρα σεντόνια, παραβάν όπου γδύνονται και στο βάθος μπιντές.»

² *Ibid.*, p. 473-474 : «ΑΝΤΡΑΣ (με άσπρη μπλούζα). Είμαι ο φωτογράφος. Για την ακρίβεια μεγεθύνω φωτογραφίες νεκρών. Από μια εφθαρμένη φωτογραφία, ποντικοφαγωμένη, ακόμα και πάνω στο πρόσωπο, πολλές φορές η μισή, μπορώ, επινοώντας τα στοιχεία που λείπουν, να τη συνταιριάσω και να τη μεγεθύνω, παρουσιάζοντας κάτι το ωραίο. Φυσικά ανδρών, γι' αυτό και μόνο πελάτισσες, χήρες αποκλειστικά, ασορτί με το περιβάλλον, αυτών το σκοτεινό θάλαμο όπου συνήθως εργάζομαι. Μόλις τους παρουσιάζω το έργο, ένα "αχ" βαθύ βγαίνει μέσα απ' τα στήθη. Το αρπάζουνε υστερικά, το σφίγγουνε στην αγκαλιά τους, ακολουθούν σπασμοί διαρκείας κι έπειτα τέζα. Γι' αυτό υπάρχει κι αυτό το κρεβάτι, παραβάν για να γδύνονται και στο βάθος μπιντές.»

le photographe, soit au portrait des hommes représentés sur les photographies. L'accent est donc mis, dans le début de *Recherche*, sur la réaction des femmes se rendant chez le photographe. Quoi qu'il en soit, le rapport étroit entre les deux passages est évident. Lequel a précédé l'autre ? Il est difficile de le savoir, mais cela témoigne, ici encore, d'une forme d'auto-plagiat.

Plus généralement, il n'est pas inintéressant de constater de quelle manière l'auteur se cite lui-même et, en particulier, fait *dialoguer* les genres ou les voix dans son œuvre. La voix de l'auteur-poète répond à celle de l'auteur de nouvelles ; cette dernière voix fait elle-même écho à celle de l'auteur dramatique. On retrouve bien sûr une problématique des genres dont la présence a déjà été largement soulignée dès le début de la présente étude. Mais ce sont surtout des voix venues d'un arrière-plan culturel (au sens étroit du terme cette fois) qui rencontrent celle de l'énonciateur dans les nouvelles-discours.

1.1.2. Réécritures de l'autre

Dans la première partie de la réflexion menée ici, des relations génériques (archi-textuelles) ont été mises en évidence entre certaines nouvelles-récits de Marios Hakkas et des genres pratiqués soit à son époque, soit antérieurement : c'est le cas du récit à thèse, du récit kafkaïen, du récit fantastique, etc. Le récit hakkien relève en fait d'une véritable réécriture des formes narratives en vogue en Grèce et en Europe pendant la période d'après-guerre¹. Sans doute l'existence de la bibliothèque de Marios Hakkas aiderait-elle ou aurait-elle grandement aidé à déterminer avec assurance et certitude ces liens. En tout cas, la présence explicite d'une référence à d'autres écrivains ou artistes dans les nouvelles-discours de Marios Hakkas conduit à formuler l'hypothèse d'un véritable *dialogue* avec la littérature et les arts. Le texte hakkien s'ouvre à d'autres créations dans un jeu d'échos.

L'objectif sera donc d'examiner, à présent, de quelle manière se noue ce dialogue fondant le rapport à l'autre inhérent à la dialogisation interne et à la formation du sujet dialogique hakkien. Encore convient-il de préciser que le terme de *dialogisme* est à prendre dans le sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire comme un véritable acte communicationnel et

¹ « La prose [d'après-guerre] nous a révélé un certain nombre de prosateurs qui supplantent largement leurs prédécesseurs (...) On rencontre effectivement tous les genres et toutes les formes du roman pratiqués à l'étranger (...) On y rencontre également tous les courants idéologiques et tous les systèmes de pensée contemporains : la psychologie des profondeurs, la psychologie freudienne, le marxisme, l'existentialisme, l'univers de l'absurde » (Asterios Argyriou, « Introduction : la littérature grecque de l'après-guerre (1944-1974) », dans *La Littérature grecque de l'après-guerre...*, op. cit., p. 14-15).

vivant, non comme la simple « mosaïque de citations », un peu figée, proposée par Kristeva¹. Le dialogisme intertextuel est avant tout une « intersubjectivité »² et se trouve au cœur de la dynamique du sujet dialogique. On peut donc parler d'*intertextualité* et d'*intertexte* pour spécifier la nature du dialogisme qui repose sur des échos entre énoncés littéraires : l'intertextualité repose sur un processus plus que sur la seule juxtaposition des énoncés.

Il convient évidemment de tenir compte des nouvelles-récits tout autant que des nouvelles-discours. L'objectif sera à partir de là le suivant : examiner de quelle façon le texte hakkien (à travers les nouvelles-discours en particulier) finit par imposer une dialogisation interne du discours passant par la multiplication des références intertextuelles.

Un repérage de l'ensemble de l'intertexte est difficile à envisager ici. Cela demanderait un travail à part entière, passant en revue systématiquement la totalité des nouvelles. On doit toutefois pouvoir disposer d'un petit ensemble de textes qui devrait suffire au dessein de la présente étude : examiner comment l'intertextualité contribue au dialogisme des nouvelles-discours de Marios Hakkas.

1.1.2.1. La place de l'intertextualité

En fait, l'intertextualité est omniprésente dans l'ensemble des recueils de nouvelles. Ce constat n'a bien sûr rien de bien original. Kristeva a pu montrer, on le sait, que tout texte, comme il a été dit plus haut, contient d'autres textes ou, plus précisément, « est absorption d'un autre texte »³. Par ailleurs, ce qui est remarquable, c'est que l'intertexte recouvre un vaste champ allant de la littérature au cinéma, à la religion, aux chansons populaires ou encore aux textes politiques (il a déjà été question, dans « Un tramway nommé des gens », on s'en souvient, d'une référence aux œuvres de Lénine). Quelques exemples suffiront à rendre compte de la variété de ces éléments intertextuels.

Les citations littéraires occuperont seront au centre de ma réflexion, bien sûr. Elles proviennent d'œuvres d'écrivains grecs. C'est le cas de l'*Erotokritos* de Vitsentzos Kornaros (1553-1613) qu'on trouve sous la forme d'une citation dans « De mon plein gré » (« ma mère me berçait avec la chanson d'Aretousa. (Parmi les premiers vers que j'ai connus, il y a "tristes

¹ Valerij Tjupa, « Heteroglossia », dans P. Hühn *et al.* (dir.), *Handbook of Narratology*, *op. cit.*, p. 129.

² *Ibid.*

³ J. Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Sêmeiotikê : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points », 1995 [1969], p. 85.

nouvelles” et “exils”) »¹). On trouve aussi, dans « La communauté », la citation de deux vers de Kostas Varnalis (1884-1974), extraits du poème intitulé « Ton apparition » («*Το πέρασμα σου*»)² : « Ah, il dure si peu... tu es partie et nous voilà perdus »³. Skarimbass est aussi invoqué par Marios Hakkas pour caractériser une façon d’écrire « à la Skarimbass » (*αλά Σκαρίμπα*) à travers la *citation* explicite, placée entre guillemets : « Je suis venu ici pour une seule chose » (*έκανα προς τα δω για ένα πράμα*)⁴. L’intertexte comprend aussi des écrivains étrangers du XIX^e et du XX^e siècle : Maïakovski (1893-1930), Brecht, Éluard (1895-1952), Rilke (1875-1926) et plusieurs autres. On verra plus longuement, dans les lignes qui vont suivre, le rôle joué par la présence intertextuelle.

L’intertexte n’est pas seulement littéraire. Parmi les chansons populaires, les références au rébétiko et aux chansons traditionnelles sont elles aussi à relever : dans « La communauté », en particulier, alors même que l’énonciateur s’interroge sur les raisons qui le poussent à « cherch[er] à communiquer avec les autres hommes » (*επιδιώκω επικοινωνία με*

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 425 : « η μάνα μου με νανούριζε το τραγούδι της Αρετούσας. (Από τους πρώτους στίχους “θλιβερά μαντάτα” κι “εξορίες”) ».

² Kostas Varnalis (1884-1974), « Ton apparition » («*Το πέρασμά σου*») :

« (...)
 ήρθες Εσύ μίαν άγιαν ώρα,
 όραμα θείο και ζαφνικό,
 και γέμισε ήλιο, ανθόν, οπόρα,
 κελαηδισμόν παθητικό
 όλ’ η καρδιά μας, όλ’ η χώρα.

Αχ! τόσο λίγο να βαστάξει
 τούτ’ η γιορτή κι η Πασκαλιά!
 Έφυγες κ’ έχουμε ρημάξει
 ξανά και πάλι. Η Πασκαλιά
 γιατ’ έτσι λίγο να βαστάζει!»

[Tu es venue, Toi, à une heure sainte -
 apparition divine et soudaine
 alors s’est rempli de soleil, de fleurs, de fruits,
 d’un chant pathétique
 tout notre cœur, tout le pays.

Ah! Elles durent si peu
 cette fête et Pâques !
 Tu es partie, nous voilà perdus
 une fois encore. Pâques
 Pourquoi a-t-il aussi peu duré ?].

³ *Ibid.*, p. 342 : « Αχ, τόσο λίγο να βαστάζει... έφυγες κι έχουμε ρημάξει ».

⁴ *Ibid.*, p. 243.

τους άλλους ανθρώπους)¹, il s'adresse à un joueur de bouzouki, réminiscence d'un ancien codétenu dont il parle comme de son « maître ». Il multiplie alors les références à un imaginaire collectif, ample variation sur la douleur universelle : l'image de Xanthippe et de Socrate, celle de la douleur d'Hécube, l'épopée de 1821. Il insère ce faisant dans son énoncé des citations de chansons de Markos Vamvakaris (« Pleure, qu'ils me libèrent », *Κλάψε να μ' απαλλάξουνε* ; « Si tu es une mère et que tu souffres », *Αν είσαι μάνα και πονείς*²) ou d'une chanson traditionnelle. Dans ce dernier cas, il s'agit du vers de la chanson d'origine péloponnésienne intitulée « Les routes de Morée sont fermées » (*Κλείσαν οι σπάτες του Μοριά*)³. Voici le segment dans lequel figure cette citation, certes très courte, mais que le

¹ *Ibid.*, p. 326.

² Chanson de Markos Vamvakaris (1936) :

*Αντιλαλούνε οι φυλακές
τ' Ανάπλι και Γεντί Κουλές
Αντιλαλούνε τα σήμαντρα
Συγγρού και Παραπήγματα
Αν είσαι μάνα και πονείς
έλα μια μέρα να με δεις*

*Έλα πριν με δικάσουνε
κλάψε να μ' απαλλάξουνε.*

[Elles résonnent les prisons
d'Anapli et de Genti-Koule
Ils résonnent les gongs
à Syngrou et à Parapigmata
Si tu es une mère et que tu souffres
Viens me voir un jour.

Viens avant qu'ils ne me jugent
Pleure, qu'ils me libèrent].

³ Voici la strophe d'où est extraite la citation de Marios Hakkas :

*Κλείσαν' οι σπάτες του Μοριά
κλείσαν' και τα Δερβένια
κλαίνε τα χάνια για άλογα
και τα τζαμιά για Τούρκους
κλαίει και μια χανούμισσα
κλαίει για τον υγιό της
το γιο της τον σκοτώσανε.*

[Les routes de Morée sont bloquées
Les Défilés sont eux aussi bloqués
À l'auberge, on pleure les chevaux
À la mosquée on pleure les Turcs
Et une dame turque pleure
elle pleure son fils
son fils qu'ils ont tué].

cotexte permet de repérer aisément : « la mère de Halil bey, devant les “routes de Morée”, une fois fermées, de pleurer son fils » (*κι η μάνα του Χαλήλ μπέη μπροστά στις “στράτες του Μοριά”, κλεισμένες, να κλαίει τον υγιό της*)¹. Il existe aussi des références à la musique américaine. C’est en tout cas ce qu’on peut supposer lorsque l’énonciateur de « Devant une tombe », rapporte que, alors même qu’il se trouve devant la tombe de Marx à Londres, il se met à siffler « Oh, Carol » (« *Ω Κάρολ!* »), chanson de Neil Sedaka datant de 1958.

Si les références musicales apparaissent ponctuellement, l’intertexte cinématographique est lui aussi présent. Ces références consistent à reprendre des titres de films et, éventuellement, à les parodier. C’est le cas de « *Λεωφορείο ο κόσμος* » (« Un tramway nommé des gens »). Il semble difficile de ne pas faire ici la relation avec le titre de la célèbre pièce de théâtre écrite par Tennessee Williams (1911-1983) en 1947 (*A Streetcar Named Desire*) et adaptée pour le cinéma par Elia Kazan (1909-2003) en 1951. Le titre grec de cette œuvre théâtrale, transposée pour le cinéma, est *Λεωφορείο ο πόθος* et son utilisation est indubitablement parodique. C’est de cette même parodie que relève, peut-être, un titre comme « Giannis, le fauve-fourmi » (« *Γιάννης, το θηριό-μερμήγκι* »). Il fait bien sûr référence à l’expression populaire « *Φοβάται ο Γιάννης το θηριό και το θηριό τον Γιάννη* » qui signifie : « Giannis a peur du fauve et le fauve a peur de Giannis » et s’applique aux situations où aucune des deux personnes en conflit ne veut faire le premier pas. Il n’est pas impossible qu’on se trouve aussi en présence d’une allusion à un film d’Apostolos Tegopoulos (1936-2007) sorti sur les écrans grecs en 1969 : *Φοβάται ο Γιάννης το θηριό* [*Giannis a peur du fauve*]. Enfin, Marios Hakkas multiplie les citations religieuses : psaumes, évangiles, liturgie, etc. On essaiera, dans les lignes qui suivent, d’en apprécier et la présence et le sens.

Il est possible de distinguer à présent deux cas de figure. Il existe la citation, explicitement donnée entre guillemets, et le *plagiat* ou l’allusion², non explicites, mais plus ou moins littéraires. Marquée typographiquement par des guillemets, une mise en italique ou des passages à la ligne, la citation se distingue aisément sur la page, mais rien n’indique, si ce

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 327.

² On reprend ici les distinctions opérées par Annick Bouillaguet et s’inspirant de la terminologie genettienne (Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 387-393) entre la *citation*, emprunt littéral et explicite, le *plagiat*, littéral et non explicite, la *référence*, non littérale et explicite, et enfin l’allusion, emprunt non littéral et non explicite qui exige la compétence du lecteur pour être identifiée. Concrètement, on s’intéressera ici, par commodité, au cas de la citation et à celui du plagiat et de l’allusion, largement représentés dans les nouvelles de Marios Hakkas.

n'est au lecteur cultivé, l'origine du passage cité (c'est le cas des poèmes de Varnalis ou de Kornaros cités plus haut par exemple). Le *plagiat* et l'allusion sont quant à eux bien sûr plus difficiles à repérer. Ils se fondent tels quels dans l'énoncé de la nouvelle sans qu'il y ait, hormis pour le lecteur averti, d'indices particuliers marquant la présence de ce qui n'est qu'un clin d'œil discret. Ici, des décalages, des changements de tonalité peuvent permettre de localiser certains de ces passages. C'est déjà le cas dans les nouvelles-récits où les références intertextuelles apparaissent au détour d'une phrase. Par exemple, dans « Formidable ! », on trouve ce segment : « Il avait le cœur fin et sensible. Il lisait *Victoria* de Hamsun pour la dixième fois et pleurait, il s'en faisait pour les chats qui pleurnichaient dans le froid. » (είχε μια λεπτή και αισθαντική ψυχή. Διάβαζε τη Βικτώρια του Χάμσουν για δέκατη φορά και δάκρυζε, νοιαζόταν για τις γάτες που κλαψούριζαν στο κρύο)¹. Cet énoncé n'est pas sans troubler le lecteur qui ressent quelque sentiment étrange à la lecture de ce passage appartenant au portrait du héros. La description d'un personnage hypersensible est évidente. La référence, explicite, à *Victoria* de Knut Hamsun (1859-1952) peut se comprendre pour qui connaît ce roman sentimental. En revanche, le lecteur ne manque pas d'être surpris par les « chats pleurnichant dans le froid ». En réalité, ce sont les *Histoires de Monsieur Keuner* de Bertolt Brecht qui peuvent permettre de saisir la portée de ce passage. En effet, voici ce qu'on lit dans « Monsieur K. et les chats » (« *Herr K. und die Katzen* »²) :

Monsieur K. n'aimait pas les chats. Ils ne lui semblaient pas être amis des hommes : il n'était donc pas leur ami. « Si mes intérêts ne différaient pas des leurs, disait-il, leur attitude hostile me serait indifférente. » Mais Monsieur K. ne faisait descendre les chats de sa chaise qu'à contrecœur. « Se coucher pour se reposer, disait-il, est un travail qui doit avoir un résultat. » Et quand des chats miaulaient devant sa porte (*Katzen vor seiner Tür jaulten*), il se levait de sa couche, même par le froid (*selbst bei Kälte*), et les faisait entrer au chaud. « Leur calcul est

¹ *Ibid.*, p. 94.

² Voici le texte original de Brecht (« Geschichte von Herrn Keuner », *Geschichten*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, p. 177) :

« Herr K. liebte die Katzen nicht. Sie schienen ihm keine Freunde der Menschen zu sein also war er auch nicht ihr Freund. "Hätten wir gleiche Interessen", sagte er, "dann wäre mir ihre feindselige Haltung gleichgültig." Aber Herr K. verscheuchte die Katzen nur ungern von seinem Stuhl. "Sich zur Ruhe zu legen, ist eine Arbeit", sagte er; "sie soll Erfolg haben." Auch wenn Katzen vor seiner Tür jaulten, stand er auf vom Lager, selbst bei Kälte, und ließ sie in die Wärme ein. "Ihre Rechnung ist einfach", sagte er, "wenn sie rufen, öffnet man ihnen. Wenn man ihnen nicht mehr öffnet, rufen sie nicht mehr. Rufen, das ist ein Fortschritt." ».

simple, disait-il : quand ils appellent, on leur ouvre. Quand on ne leur ouvre plus, ils n'appellent plus. Appeler, c'est un progrès. »¹

Il n'a pas été possible de trouver la traduction de Brecht à laquelle Marios Hakkas pourrait bien avoir pu faire référence. On s'en tiendra donc à l'hypothèse et à une probabilité selon laquelle l'écrivain grec connaissait au moins *une* traduction des quelques lignes de Brecht précédemment citées. Assurément, certains syntagmes de la traduction grecque du texte de Brecht (« Les chats miaulaient », *οι γάτες κλαψούριζαν* [pleurnichaient] ; « par le froid », *στο κρύο*) font écho au texte hakkien dont il est question. Cela ne doit pas étonner puisque le portrait de Monsieur Keuner ressemble étrangement à celui du héros de « Formidable ! » : un idéaliste rappelé, d'une certaine manière, au principe de réalité. L'un, Monsieur Keuner, a des principes sur les chats, mais finit par modifier habilement et dialectiquement son discours ; l'autre, le héros de « Formidable ! », se fixe des règles sur la vie et la musique et décide, on le sait, d'y renoncer.

L'énoncé hakkien intègre donc des références plus ou moins explicites à des œuvres qui l'ont précédé. Un véritable dialogue s'établit entre lui et les créations les plus variées, dialogue qui donne une épaisseur au texte. Dans l'exemple précédent dans la nouvelle « Formidable ! », il a été possible de voir de quelle manière le plagiat contribue, par la confrontation de deux textes narratifs, celui de Brecht et celui de Marios Hakkas, à la construction du personnage : faire le parallèle, pour le lecteur averti, entre Monsieur Keuner et le personnage de l'écrivain grec, c'est lui donner une épaisseur.

1.1.2.2. La contestation et l'ironie

Pourtant, la fonction de la citation ou du plagiat et de l'allusion ne se limite pas à un simple clin d'œil, pour porteur de sens qu'il soit. La présence d'un intertexte va dans le sens d'une contestation. L'intertextualité est ainsi le moyen de s'en prendre aux discours idéologiques,

¹ B. Brecht, « Histoires de Monsieur Keuner », dans *Histoires d'almanach*, trad. R. Ballangé et M. Regnaud, Paris, L'Arche, 1961, p. 151.

Voici, en grec, la traduction du texte de B. Brecht (*Ιστορίες του κ. Κούνερ* [Histoires de M. Keuner], trad. I. Papazoglou, Athènes, Thessalonique, Grammata, 1991, p. 38) :

«Ο κύριος Κ. δε συμπαθούσε τις γάτες, γιατί δεν τις θεωρούσε φίλους του ανθρώπου· έτσι, ούτε κι εκείνος ήταν φίλος τους. «Αν είχαμε τα ίδια συμφέροντα» είπε, «τότε η εχθρική στάση τους δε θα μού έκανε καμιά εντύπωση». Ωστόσο ο κύριος Κ. σπάνια έδιωχνε γάτα από την καρέκλα του. «Και η ανάπαυση είναι δουλειά έλεγε», και «όλες οι δουλειές πρέπει να γίνονται καλά». Ακόμη, όταν οι γάτες κλαψούριζαν έξω απ' την πόρτα του, σηκώνόταν απ' το κρεβάτι, μέσα στο κρύο, και τους άνοιγε να μπουν στα ζεστά. «Το σχέδιο τους είναι απλό», έλεγε: «Όταν φωνάζουν, όλο και κάποιος τους ανοίγει. Κι όταν ο κάποιος πάψει να τους ανοίγει, θα πάνε κι αυτές να φωνάζουν. Όμως κι οι φωνές είναι μια πρόοδος».

notamment communistes. Dimitris Raftopoulos a pu récemment mettre en évidence le fait que certains passages du texte hakkien se teintent d'ironie en raison du décalage existant entre la situation d'énonciation dans laquelle ils ont été utilisés initialement et celle où les place l'écrivain kaisarianiote. On peut le voir dans le passage suivant, extrait de « La Prison » : « Qu'on mette tout, je te dis, soleil, histoire, roue, tout à la boue » (« Όλα, σου λέω, ήλιο, ιστορία, τροχό, μες στη λάσπη »¹). Il s'agit de toute évidence d'une réécriture, mieux, d'une parodie des vers suivants d'Angelos Sikelianos (1884-1951), extraits du poème intitulé « La Marche de l'esprit » (« Πνευματικό εμβατήριο »), paru en 1945 :

En avant, aidez-nous à soulever le soleil au-dessus de la Grèce,

En avant, aidez-nous à soulever le soleil au-dessus du monde !

Tenez, vous voyez, sa roue s'est enlisée en profondeur dans la boue,

Et, tenez, voyez, son axe s'est enfoncé profondément dans le sang !

En avant, les gars, le soleil ne peut pas se lever tout seul,

allez-y, avec vos genoux, avec votre poitrine, on va le sortir de la boue.²

Dimitris Raftopoulos parle ici d'un « poème convenu par lui-même, dont la gauche, dans ses campagnes et ses parades, a ultérieurement fait un slogan »³. L'intertextualité est, dans ce cas, au service d'un dialogue ironique avec le slogan politique et la rhétorique du Parti. De la même manière, Raftopoulos perçoit la dénonciation d'une conception militante de la liberté à travers l'invocation à la liberté qui figure dans la nouvelle « L'eau ». Il voit, dans le premier des volets cité plus haut, une réécriture du poème « Liberté » d'Éluard (1895-1952). D'une manière un peu différente, on peut citer un extrait de « Devant une tombe ». L'énonciateur y utilise certes littéralement et explicitement un court segment extrait de la traduction grecque du poème de Maïakovski intitulé « Le nuage en pantalon » (1915), mais il procède parallèlement à une réécriture du passage qu'il intègre, de cette manière, à son propre énoncé.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 249.

² « Ομπρός, βοηθάτε να σηκώσουμε τον ήλιο πάνω από την Ελλάδα,
ομπρός, βοηθάτε να σηκώσουμε τον ήλιο πάνω από τον κόσμο!
Τι ιδέτε, εκόλλησεν η ρόδα του βαθιά στη λάσπη,
κι ά, ιδέτε, χώθηκε τ' αζόνι του βαθιά μες στο αίμα!
Ομπρός παιδιά, και δε βολεύει μονάχος του ν' ανέβει ο ήλιος,
σπρώχτε με γόνα και με στήθος, να τον βγάλουμε απ' τη λάσπη. »

³ D. Raftopoulos, « Marios Hakkas : dans l'aire marmoréenne de Kaisariani », *op. cit.*, p. 23.

Il crie, dans un premier temps, son indignation de voir les staliniens dévoyer l'héritage de Vladimir Ilitch Lénine puis ajoute :

Moi, je l'aimais bien Vladimir Vladimirovitch avec sa mèche rebelle qui se fixait « avec une masse dans le crâne du monde », peut-être parce qu'il s'en était rendu compte dès le plus jeune âge, peut-être aussi à cause de cette balle qui s'est fichée dans son crâne.¹

Le passage entre parenthèses est une citation qu'on retrouve aisément dans le poème du poète soviétique :

Comment osez-vous donc appeler ça poète
et sulfurique, pépier comme une caille ?
Il faut
aujourd'hui
avec un casse-tête
entrer dans le crâne du monde.²

On le voit : l'écrivain grec reprend à son propre compte le lexème « crâne » (*καύκαλο*) qu'on peut trouver dans les traductions de l'écrivain soviétique. Les deux énoncés se font dès lors écho. Le propos poétique et subversif de Maïakovski rencontre, à travers l'énoncé hakkien et dans un raccourci saisissant, la tragique réalité biographique puisque le poète soviétique s'est donné la mort avec une arme à feu. Cette rencontre, opposant jeunesse et rébellion d'un côté, mort précoce et brutale d'autre part, contribue à donner sa tonalité tragique à toute la fin de cette nouvelle qui s'interroge sur le sens des atrocités staliniennes ayant coûté la vie aux meilleurs. La citation prend une dimension contestataire qui passe par l'ironie, mais implique aussi, on vient de le constater, un constat plus amer jouant du contraste entre idéalisme révolutionnaire et réalité de l'Histoire.

Cette contestation politique se double d'une dérision touchant le discours religieux. Cette dérision passe par l'emploi de la citation et, s'accompagnant éventuellement d'une

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 431-432 : «*Εγώ αγαπούσα τον Βλαδίμηρο Βλαδιμήρου με το άταχτο τσουλούφι που αποτυπωνόντανε “με τη βαριά στο καύκαλο του κόσμου”, ίσως γιατί ψυλλιάστηκε νωρίς, ίσως και για κείνη τη σφαίρα που σφίγωσε στο καύκαλό του.*»

² Vladimir Vladimirovich Maïakovski, *Poèmes 1 [1915-1922]*, trad. D. Christian, Paris, Champs du possible, 1973, p. 28. Voici la traduction grecque de la dernière partie de cet extrait proposée par D. Triandafyllidis :

«*Σήμερα πρέπει
με τη βαριά
ν' αποτυπώνεσαι στο καύκαλο του κόσμου.*»

réécriture parodique de cette dernière, est très présente lorsqu'il s'agit d'énoncés religieux. C'est le cas lorsque l'énonciateur de « La communauté » s'adresse à saint Georges dans les dernières pages de la nouvelle. « “(Comme) l'herbe sèche, (comme) la fleur se fane” » (« “*Σα λουλούδι μαραίνεται, σα χορτάρι ξεραίνεται*” ») est une citation d'Ésaïe (40, 7-8)¹, réécrite de la manière suivante : « comme un coing, je me suis flétri, comme une figue, j'ai pourri » (« *Σαν κυδώνι μαράγκιασα, σα σύκο σάπισα* »)². La référence biblique est traitée avec distanciation et ironie. Si l'ensemble des sémèmes 'herbe', 'fleur', 'coing' et 'figue' appartiennent au domaine //végétal//, ils contiennent, pour les deux premiers, le trait /plante/, les deux autres celui du /fruit/. On y trouve aussi, sans doute, un sème connotatif /trivial/ ou /rustique/ qui, sans être dévalorisant, contribue à créer un effet de bascule haut/bas, intronisation/détronisation, si caractéristique du dialogisme, selon Bakhtine. On rencontre ailleurs encore ce type de phénomène parodique, s'accompagnant cette fois d'un jeu de mots dans l'utilisation d'une citation de saint Jean (8, 12) : « celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres » (*ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ*)³. Le passage qui reprend cette parole du Christ apparaît chez Marios Hakkas dans la nouvelle intitulée « Mes derniers moments ». L'énonciateur, malade et isolé, évoque un possible refuge pour lui : une église. Voici ce qu'il écrit :

J'entre dans une église et j'entends derrière les icônes une voix sévère : « tu ne marcheras pas à l'ombre... ». Je m'interroge : À Londres ? Qu'est-ce que Londres vient faire dans cette histoire ?⁴

Le narrateur de s'interroger sur le mot «*σκοτία*» (*skotia*) qui signifie « ténèbres » en grec biblique et qu'il comprend dans le sens d'Écosse (*Σκωτία*, *skotia*). La modification (rendue tant bien que mal en français) est minime puisque seul un graphème change, un oméga remplaçant l'omicron, mais on se retrouve une fois de plus, par le biais d'une utilisation parodique du texte biblique, dans le mouvement de bascule dont on vient de parler. L'intronisation religieuse (soulignée par la « voix sévère » qui vient du sanctuaire, derrière

¹ *La Bible : traduction œcuménique (TOB)*, Paris, Éditions du Cerf/SBF, 2004.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 345.

³ *La Bible*, *op. cit.*

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 359 : «*Μπαίνω σε μια εκκλησία κι ακούω πίσω από τις εικόνες μια φωνή αυστηρή: “οὐ περιπατήσεις ἐν τῇ σκοτίᾳ...”. Σκωτία; αναρωτιέμαι. Τι ζητάει η Σκωτία σ’ αυτή την υπόθεση;*».

l'iconostase) se trouve contrebalancée par la détronisation profane que constitue l'évocation d'une erreur de compréhension.

Pour finir, on peut noter que la contestation, ironique dans les exemples qui précèdent — puisque l'utilisation de la référence intertextuelle est bien souvent parodique —, peut prendre des voies différentes. Voici deux d'entre elles : la modification énonciative et la réfutation directe. On peut lire « Le troisième rein » comme une variation sur les *Lettres à un jeune poète* (1903-1908) de Rilke. Ici, une même réflexion sur l'art poétique passe par une modification de la situation énonciative : l'adresse directe au « jeune poète », Franz Xaver Kappus, dans le cas du poète autrichien s'oppose à l'apostrophe aux « fils à papa » (φιόγκους)¹ chez l'écrivain grec. La contestation peut aussi s'effectuer par la réfutation plus directe d'une citation tirée de l'œuvre d'un autre écrivain. On trouve l'exemple suivant dans « Le troisième rein » : « Parler de héros, parler de héros : Michalis... » («*Να μιλήσω για ήρωες, να μιλήσω για ήρωες: Ο Μιχάλης*»)², écrit l'énonciateur de la nouvelle. Placée en italique et entre guillemets, cette citation est extraite du *Journal de bord II* de Georges Séféris³. Il s'agit de la fin du poème «*Τελευταίος σταθμός*» [« Dernier arrêt »]. Malgré la mise à distance opérée par la typographie qui permet de distinguer le propos assumé par l'énonciateur de celui du poète, il n'en existe pas moins un brouillage sémantique. Ce dernier est lié au fait qu'il existe, bien plus qu'une rupture thématique (puisque il est question de l'héroïsme dans le cotexte), une rupture syntaxique et une forme d'allotopie avec l'irruption

¹ *Ibid.*, p. 255.

² *Ibid.*, p.252.

³ Voici le passage dans lequel s'intègre cette référence :

«*Να μιλήσω για ήρωες, να μιλήσω για ήρωες: Ο Μιχάλης
που έφυγε μ' ανοιχτές πληγές απ' το νοσοκομείο
ίσως μιλούσε για ήρωες όταν, τη νύχτα εκείνη
που έσερνε το ποδάρι του μες στη συσκοτισμένη πολιτεία,
ούρλιαζε ψηλαφώντας τον πόνο μας: "Στα σκοτεινά
πηγαίνουμε, στα σκοτεινά προχωρούμε..."
Οι ήρωες προχωρούν στα σκοτεινά.*» (Georges Séféris, *Ποιήματα [Poèmes]*, Athènes, Ikaros, 1998, p. 215).

[Parler de héros, parler de héros : Michel
Qui s'est enfui de l'hôpital, plaies ouvertes,
Peut-être parlait-il de héros, cette nuit
Où il erra dans la ville aux feux éteints,
Où il hurlait à tâtons dans notre douleur : « Dans le noir
Nous marchons, dans le noir nous allons...
Les héros avancent dans le noir. » (G. Séféris, *Poèmes*, trad. J. Lacarrière et É. Mavraki, préf. Y. Bonnefoy,
Paris, Mercure de France, 1963, p. 123-124)].

d'une figure (« Michalis ») à laquelle la nouvelle ne fait à aucun autre moment référence. Le brouillage apparaît dès lors comme un véritable marqueur de la citation, cette dernière étant d'autant plus intéressante qu'elle paraît s'inscrire dans un dialogue entre l'énonciateur et la voix du poète, le premier réfutant le propos du second. En effet, le fragment cité est suivi du syntagme suivant : « Il n'en est pas question » (*οπωσδήποτε όχι*). La citation est donc apparente, ostensiblement marquée, mais s'intègre malgré tout dans un dialogue avec Séféris.

1.1.2.3. *Un dialogisme assimilateur*

Il est un point qui paraît particulièrement digne d'intérêt si l'on veut comprendre la nature du dialogisme intertextuel chez Marios Hakkas. Ce qui étonne, en effet, c'est le fait que les segments marqués par l'intertextualité ne sont jamais accompagnés d'un nom d'auteur : ce sont les seuls procédés typographiques qui permettent, dans le meilleur des cas, de distinguer la citation du reste du texte. Marios Hakkas cite des écrivains et poètes, mais ne précise pas qui. Il a beau se réclamer de certains auteurs dont il dit s'inspirer, il se refuse d'une manière systématique, dirait-on, à donner l'origine des citations qu'il intègre à son texte. La mise à distance de l'énoncé repris par l'écrivain est parfois minimale : le passage cité paraît devoir se fondre dans un énoncé plus global et unique, structurellement travaillé par des contrastes immanents au texte. La preuve de cette volonté de gommer l'origine des citations pour créer un énoncé unique peut se trouver dans la consultation des périodiques où sont parues les nouvelles. Si l'on examine en effet le cas de la nouvelle intitulée « Le retour de l'homme invisible », parue initialement dans la revue *O dianooumenos*¹, on note qu'elle comporte, en exergue, une citation du poète Kostas Karyotakis (1896-1928), extraite du poème « *Υστεροφημία* » [« Réputation posthume »]. Cette épigraphe (« *Κι ύστερα πια μήτε σκιές δεν είμεθα σκιών* » [Et après nous ne sommes plus que l'ombre d'une ombre]²) n'apparaît nullement dans les éditions successives des recueils de nouvelles. Nulle trace, en particulier, de ce vers dans l'édition à compte d'auteur du *Bidet et autres histoires* en 1970. Cette disparition paraît confirmer la volonté de l'auteur de gommer toute référence explicite à des noms de poètes ou écrivains lorsqu'il cite un texte ; la citation doit exister au cœur de l'énoncé hakkien où elle se fond dans un dialogue immédiat avec ce dernier sans que le nom de l'autre écrivain fasse écran.

¹ M. Hakkas, « *Η επιστροφή του αόρατου* » [« Le retour de l'homme invisible »], *O dianooumenos*, 29, mars 1967, p. 4.

² Kostas Karyotakis, *Poèmes (1913-1928)*, éd. par G. P. Savvidis, Athènes, Nefeli, 1992, p. 109 (en grec).

Ce qui apparaît comme le creuset d'un dialogisme assimilateur se retrouve lorsqu'on aborde le traitement de la langue.

1.2. La polyphonie sociolectale

Ce qui a attiré l'attention de certains commentateurs, c'est en effet le traitement de la langue chez Marios Hakkas¹. De fait, ce qu'on peut constater, c'est l'impact de la polyphonie sur le fonctionnement sémantique du mot : celui-ci reçoit, simultanément, souvent à travers un ton ironique, deux acceptions différentes, celle du personnage et celle du narrateur, par exemple. On ne reviendra pas longuement sur ce point déjà examiné plus haut, au moment où était envisagée la présence du discours indirect libre : ce dernier croise les voix des personnages et celle du narrateur. Un même lexème ou un même syntagme peuvent aussi recevoir jusqu'à trois sens en même temps, l'un qui est celui du narrateur, l'autre celui du personnage, l'autre enfin qui relève du lecteur. On peut se référer à cet égard aux multiples significations des mots « baguette » (*φρατζόλα*) ou « pastèque » (*καρπούζι*) dans la nouvelle « Le petit poisson dans le bocal » : le lecteur voit avant tout dans ces lexèmes un trait sémantique /aliment/, le personnage un trait /ruse en période de tensions sociales ou politiques/ ; le narrateur propose quant à lui une lecture marxiste de ces mots. Dans d'autres cas, les sens d'un même lexème peuvent être déterminés par des personnages différents du texte. On peut le constater à travers l'exemple du sémème 'mouchoir' qui, dans « Le mouchoir, l'amour et le rhume », contient des traits connotatifs contradictoires² : /rhume/, /amour/, /amitié/, /rupture amoureuse/, etc. Ces traits connotatifs renvoient à une histoire du mot. Celle-ci fait que les lexèmes les plus simples peuvent devenir polyphoniques du fait même que « le dialogisme est inhérent au langage »³.

Ce qui est plus étonnant, encore, c'est la coexistence de plusieurs sociolectes dans le texte hakkien. C'est là aussi que se jouent la polyphonie et le dialogisme dans les nouvelles-discours de Marios Hakkas. L'utilisation de sociolectes différents, par le jeu des niveaux de

¹ E. Stavropoulou, *Propositions...*, *op. cit.*, p. 199 : « Dans le discours [de Marios Hakkas] nous pouvons distinguer certaines particularités qui conduisent à la création d'un style personnel. La première est à mettre en relation avec l'utilisation d'un matériau hétéroclite et est à l'origine de cette "hétéroglossie" si caractéristique qu'on peut observer dans le style de l'auteur. »

² V. Tjupa, art. cité, p. 124 : « "*within the arena of almost every utterance an intense interaction and struggle between one's own and another's word is being waged*", a struggle, that is involving two or more codes between links of selection and connotation emerge. »

³ J. Kristeva, *Sèmeiotikê...*, *op. cit.*, p. 87.

langue en particulier, va attirer l'attention. Elle n'est en réalité que le reflet, dans l'œuvre de Marios Hakkas, de la « question de la langue » (*ζήτημα της γλώσσας*), persistante en Grèce entre les années soixante et les années soixante-dix.

1.2.1. Une bigarrure des langues, sociolectes et jargons : rappels historiques

Un élément surprenant qui apparaît au fil de la lecture des nouvelles de Marios Hakkas, c'est l'irruption de formules toutes faites, de clichés venus de l'histoire même de la langue : qu'ils soient politiques, administratifs, liturgiques ou associés au développement de la société de consommation en Grèce. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler brièvement, pour commencer, ce qu'est la question de la langue en Grèce. Cela permettra, assurément, de mieux comprendre l'« hétéroglossie » présente chez Marios Hakkas.

Depuis l'indépendance de la Grèce, au début du XIX^e siècle, au terme d'une longue période d'occupation ottomane, la question de la langue devient politique (Maria Tsoutsoura rappelle que « le nouvel État grec décrèt[e] en 1834 le grec ancien comme langue de l'éducation primaire »¹). Deux camps se dessinent très tôt : les partisans de la langue *démotique*, celle qui a évolué sans interruption depuis la fin de l'Antiquité, et ceux d'une langue *purifiante* (*καθαρεύουσα*) ou *katharévoussa*, se rapprochant de la langue attique, parlée à l'époque de Périclès. L'objectif n'est pas de rapporter, ici, les péripéties de cette lutte parfois sanglante entre les partisans de ces deux variantes d'une même langue. On insistera plutôt sur la dimension politique de ce conflit et sur l'impact que cela a dans les nouvelles de Marios Hakkas. Effectivement, la langue a servi plusieurs projets politiques et la question de la langue a dessiné des clivages. Depuis la dictature de Métaxas (1936-1941), la *katharévoussa* devient la langue du pouvoir autoritaire. « La contribution la plus importante de la dictature de Métaxas, sanctionnant le moindre indice de discours qui pourrait insinuer la contestation du pouvoir, fut d'imposer à la langue grecque, par la violence physique, le silence. Après la Seconde Guerre mondiale, une fois étouffés les cris de la guerre civile (1946-1949), la liberté de la Nation se manifestait de nouveau dans la reconstitution de ce même silence, qui s'imposait jusque dans les jeux des enfants (...) Il y avait des mots tabous »². La langue est corsetée et devient un instrument d'oppression. C'est le cas notablement sur les lieux de rééducation qu'organise le pouvoir. On se rappelle les propos crachés en *katharévoussa* par le

¹ M. Tsoutsoura, art. cité, p. 273.

² *Ibid.*, p. 276.

haut-parleur dans « Le cinéma ou l'art du mouvement » : les détenus sont soumis à un lavage de cerveau qui n'est pas sans répercussion dans leur conversation quotidienne.

1.2.2. Langue et politique et politique de la langue comme source de l'hétéroglossie hakkienne

C'est dans ce vécu linguistique que s'enracine l'hétéroglossie chez Marios Hakkas. Le texte hakkien fait coexister différents niveaux de langue, différents sociolectes. La manifestation la plus évidente de ce phénomène est peut-être la présence simultanée de la démotique et de la katharévoussa dont la coexistence est porteuse de sens. « L'écrivain, écrit Eri Stavropoulou, combine la katharévoussa et la langue démotique à tous les niveaux (vocabulaire, grammaire, syntaxe) avec des formules et des expressions qui marquent des utilisations différentes de la langue. Par exemple, la langue des écrits politiques situés à gauche, la propagande des détenus ou la terminologie médicale, avec souvent une paraphrase ou la création de nouveaux mots par analogie. Les nouvelles "Le conseil" ou "Devant une tombe" constituent des exemples édifiants »¹.

De fait, dans la première de ces nouvelles, c'est la katharévoussa qui est utilisée d'une manière mécanique et caricaturale. Ainsi, l'extrait suivant, en mêlant les deux *langues*, confère une portée satirique aux énoncés. On trouvera d'abord ici le passage en grec puisque, dans le cas présent, la traduction ne peut que très maladroitement rendre compte des nuances sociolectales. Le lecteur lira ensuite la traduction de ce court passage :

Σπάραξε πάλι το κουδούνι με εκείνο το ξεκουρντισμένο χλιμίντρισμα, προανάκρουσμα κοσμογονικής ανακοίνωσης:

— Εισερχόμεθα εις την ημερησίαν διάταξιν. Θέμα τρίτον. Περί παραχωρήσεως δωρεάν ταφίου εις Ζωϊτσαν, χήραν Αθανασίου Αθανασίου.²

[La sonnette tressaillit à nouveau avec un hennissement désaccordé, en prélude à une annonce majeure :

— Venons-en à l'ordre du jour. Question numéro trois. Au sujet de la concession à titre gracieux d'une tombe à Zoïtsa, veuve d'Athanasios Athanasiou]

Voilà un exemple, parmi d'autres, tiré de la nouvelle « Le conseil ». On comprendra aisément, sans doute, que ce dont il s'agit ici, c'est d'une caricature dénonçant les mécanismes

¹ E. Stavropoulou, *Propositions...*, op. cit., p. 199.

² M. Hakkas, op. cit., p. 150.

administratifs et que le contraste entre les deux langues est polémique. La katharévoussa est restée en Grèce, on le sait, la langue administrative jusqu'à une époque tardive et, comme cela a été montré plus haut, elle est sclérosée et marquée par la coupure avec la réalité quotidienne, comme a tenté de le montrer Jean Psicharis dès la fin du XIX^e siècle¹. Ce fait s'est du reste aggravé avec la mainmise d'un pouvoir autoritaire sur la langue. La katharévoussa représente donc une forme d'oppression et de raideur s'exerçant sur ceux qui participent au conseil municipal dont il est question dans la nouvelle dont il est question. Cette langue figée et hiératique se retrouve aussi lorsqu'il est question de religion. On peut examiner ici aussi un exemple. Il s'agit d'un extrait de l'ouverture de la nouvelle « L'eau ». On se souvient : il existe, au monastère de Kaisariani, une fontaine. À l'époque byzantine, un moine a essayé, par la mutilation des cornes du bouc représenté sur l'édifice, de changer les propriétés de l'eau qui s'écoulait de celui-ci :

Δεν τα πολυκατάφερε, γιατί εκείνο, παρά τα κουτσουρεμένα κέρατά του, επιμένει να έχει όψη κριαριού. Όμως το νερό του αναγκαστικά έχασε τις παλιές ιδιότητές του κι έγινε αγίασμα για πάσα νόσο και πάσα μαλακία.

[Il n'a pas vraiment réussi parce que celui-ci, malgré ses cornes mutilées, persiste à montrer un air de bouc. Pourtant, l'eau qui coule de lui a forcément perdu ses anciennes propriétés et est devenue une eau miraculeuse destinée à soigner toute maladie et tout ramollissement.]

Le contexte religieux qui détermine les nouveaux pouvoirs religieux de l'eau de la fontaine paraît contaminer discrètement la langue elle-même avec l'utilisation de la forme *πάσα* [toute]. Les lexèmes *νόσος* (maladie) et *μαλακία* (dans son sens ancien ou byzantin : faiblesse ; dans un sens actuel : sottise ; masturbation) sont eux-mêmes littéraires et deviennent, eux aussi, les marqueurs d'une langue légèrement religieuse et archaïque. L'utilisation d'une langue savante ou archaïsante permet donc de créer des contrastes et de nourrir un dialogue entre les niveaux de langue. Ce dialogue tend à créer une tension à la source de l'ironie et de la satire.

¹ Giannis Psicharis (1854-1929) fait paraître, en 1888, *Mon voyage* (Athènes, Paris, Kedros, Welter, 1905, 255 p.). La katharévoussa n'est devenue, selon lui, qu'un habillage glacial permettant d'embellir les idées creuses (« με την καθαρεύουσα λες ό, τι θέλεις, φτάνει να το πεις ελληνικά » : « avec la katharévoussa, on dit ce qu'on veut, il suffit de le dire en grec »). À l'inverse, dès lors qu'on désigne une chose par son nom démotique, celle-ci déchoit (dire *γουρούνι* — cochon en démotique — n'est pas aussi valorisant que de parler de *χοίρος*, par exemple).

Il existe toutefois un autre domaine où l'hétéroglossie joue un rôle d'importance. La question de la langue constitue, on l'a vu, un enjeu politique majeur. Même le parti communiste grec avait opté, explique Maria Tsoutsoura, pour la *katharévoussa* au début du XX^e siècle, alors même qu'il s'agissait d'une langue coupée du peuple¹. S'agissant du PC, justement, c'est bien plutôt dans la présence d'un jargon propre que se situe la polyphonie sociolectale dans certaines nouvelles de Marios Hakkas. Eri Stavropoulou citait, on l'a vu, « Devant une tombe ». Effectivement, cette nouvelle fonctionne sur une certaine rhétorique propre aux « djougachviliens » (*τα ντουγκασβίλια*), c'est-à-dire aux staliniens. On peut citer aussi l'exemple de « La question » qui paraît plus propre à mettre en évidence la présence d'un sociolecte communiste dans le texte hakkien. Dans cette nouvelle coexistent de larges passages en langue usuelle, pourrait-on dire, et des répliques (on est dans un dialogue) présentant les traces d'un jargon, d'une rhétorique creuse. Ainsi, dans l'une des répliques de la nouvelle, les lexèmes adverbiaux suivants «*επιτακτικά, αποφασιστικά, φραστικά, αντιφατικά*» [impérieusement, décisivement, formulièrement, contradictoirement] contiennent un sème /communisme/. Et ce fait n'est que confirmé, quelques lignes plus loin, par l'existence du même type de lexèmes, formé sur des mots politiquement plus connotés encore, le second étant d'origine russe : «*ντιρεκτιβιστικά, κοπτατσιακά*» [directivement, co-optionnellement]. La langue russe elle-même paraît contaminer le texte hakkien, poussant à son paroxysme l'hétéroglossie. Lorsque, dans « La communauté », l'écrivain évoque les difficiles relations au quotidien, dans les activités associatives, avec le parti communiste, il a ces mots : « Et la fille qui fait signer sa pétition (« *ya lioubliou Gretchia* » — ce « *lioubliou* » n'a-t-il pas le même son qu'une bulle ?), est-ce qu'elle y est pour quelque chose, la pauvre ? » (*και το κορίτσι να διαμαρτύρεται (για λιουμπλιού Γκρέτσια — εκείνο το “λιουμπλιού” δεν ακούγεται σαν μπουρμπουλήθρα;), τι φταίει το κακόμοιρο;*)². L'utilisation de la langue russe, transcrite en alphabet grec, fait dialoguer les langues, mais trouve aussi sa limite puisque l'énonciateur est incapable de correctement prononcer le nom de Brejnev. Quoi qu'il en soit, on constate que le texte hakkien est un lieu ouvert aux sociolectes politiques tout comme il l'était à ceux qui ont un rapport avec la religion ou le jargon administratif.

Enfin, on peut aussi parler d'hétéroglossie pour un phénomène qui reste ponctuellement présent dans les nouvelles de Marios Hakkas. C'est la présence de mots

¹ M. Tsoutsoura, art. cité, p. 274.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 338.

étrangers témoignant de l'impact grandissant du consumérisme et de la *xénomanie* sur la langue. C'est le cas en particulier des mots d'origine française. On le remarque très nettement dans « Le bidet ». En effet, on se rappelle que, dans cette nouvelle, le personnage énonciateur souhaite, tout au long de son récit, accéder à un confort matériel. Dès lors, le vocabulaire d'origine étrangère devient très présent. Voici le passage suivant (les mots d'origine française sont en italique) :

Ça nous avait bouffés de l'intérieur sans qu'on s'en rende compte. Ces *toilettes de luxe* (...) Je me rappelle quand je suis arrivé de ma province pour la première fois à Athènes et que j'ai loué une chambre sans *cabinet*. Il y avait bien sûr un *cabinet* improvisé dans la cour (...) Je continuais à progresser. Alors que j'étais encore aide-comptable, je remboursais la chambre à coucher, avec un lourd meuble, des tables de nuit et, dessus, un *abat-jour*, bleu *ciel* sur la mienne, *rose* sur celle de madame (...) Il n'y a eu que mon *bidet* à m'emmerder.¹

Le vocabulaire de l'ameublement et des couleurs, d'origine française, est ici le signe d'un certain standing et d'une réussite. Il en va de même lorsqu'on considère l'utilisation du syntagme « caniche de salon » ou, dans un mot à mot plus proche du texte, « petit chien de *canapé* » (« *σκυλάκι του καναπέ* ») au tout début de la nouvelle ouvrant *Le Bidet et autres histoires*. D'une manière un peu différente, la langue hakkienne est aussi contaminée par les anglicismes. Mais c'est avec une visée explicitement polémique dans le cas qui va suivre. En effet, ici, c'est le texte lui-même qui crée des hapax à partir de mots anglais. Dans « D'après Mike », voici ce qu'on lit :

C'est ainsi que je me bats contre le mot écœurant de « snober » avec le mot encore plus écœurant de « plizarer », qui est de mon invention ; et si ce mot tombe dans l'usage, il est possible que j'en trouve un autre, « sorryarer » ou quelque chose de semblable.²

Que se passe-t-il ici ? Les barbarismes (*πληζάρω*, *σορνάρω*) que propose le texte placent le lecteur au cœur même de l'hétéroglossie, car ils sont à la fois grecs, par leur bizarre translittération, et étrangers. C'était certes le cas des mots d'origine française qui viennent d'être commentés. Ici pourtant, si l'on se place du côté de la communication, ces lexèmes

¹ *Ibid.*, p. 259-261 : « *EIXAME φαγωθεί από μέσα μας χωρίς να το πάρουμε είδηση. Εκείνη η λουζ τουαλέτα (...) Θυμάμαι όταν ήρθα από την επαρχία για πρώτη φορά στην Αθήνα και νοίκιασα ένα δωμάτιο χωρίς καμπινέ. Υπήρχε βέβαια ένας πρόχειρος καμπινές στην αυλή (...) Συνέχιζα να προοδεύω. Βοηθός λογιστού ακόμα ξεχρέωνα την κρεβατοκάμαρα, βαρύ έπιπλο με κομοδινάκια κι απάνω αμπαζούρ, σιελ στο δικό μου, ροζ στις κυράς (...) Μόνο ο μπιντές μού την έδωσε.* »

² *Ibid.*, p. 221 : « *Έτσι πολεμάω την αηδιαστική λέξη “σνομπάρω” με την πιο αηδιαστική “πληζάρω”, δικής μου επινόησης, κι αν κι αυτή περάσει σε χρήση μπορεί να βγάλω μιαν άλλη, “σορνάρω” ή κάτι ανάλογο.* »

n'appartiennent à aucun code : ils ne servent pas la communication, mais sont là simplement pour créer, par leur caractère « écœurant », une surenchère polémique. L'hétéroglossie n'est donc plus ici dialogue, mais véritablement provocation.

L'ouverture à la langue de l'autre est l'une des expressions de cette dialogisation dont on peut supposer l'existence dans le texte hakkien. À travers la présence d'un intertexte, par la rencontre avec la langue de l'autre — qu'il soit écrivain ou simplement membre d'une communauté humaine passée, présente ou à venir —, une dialogisation se met en place qui joue de l'ambivalence et de la polyphonie de l'énoncé. La parodie (littéraire ou langagière), en particulier, est au cœur du texte hakkien. Elle relève d'un pouvoir de contestation et de dérision. L'une des manifestations les plus frappantes de ce dernier est la vision carnavalesque que semble véhiculer certains énoncés. Ce phénomène reste relativement marginal, mais sa simple présence est significative de la forme dialogique prise peu à peu par la nouvelle hakkienne.

2. Une approche carnavalesque et contestataire

Bakhtine montre, dans son étude sur *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*¹, que la culture populaire est par essence dialogique. À l'inverse de la culture officielle, essentiellement monologique, le langage non officiel de la culture carnavalesque subvertit l'ordre des choses dans un rire qui n'est pas uniquement dégradant, mais met en évidence l'ambivalence du monde. En effet, il intègre les contraires et « réuni[t] en une seule image les pôles positif et négatif »², il opère un joyeux renversement entre le haut et le bas, le noble et le trivial en vue de rénover le monde. Et c'est bien cette contestation du discours monologique (celui du Parti, celui de la société de l'époque de Marios Hakkas) qui a été mise en évidence dans la présente réflexion. Loin de reposer sur la parole monologique d'un sujet donné, le langage carnavalesque intègre la pluralité des discours dans des énoncés ambivalents et dialogiques.

L'une des manifestations les plus nettes de l'ambivalence se trouve dans l'évocation du « bas » corporel et matériel. Ce dernier est, par excellence, le lieu d'un joyeux rabaissement, contestataire, mais rénovateur. Il permet le transfert de tout ce qui est élevé,

¹ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 1982 [1970], 471 p.

² *Ibid.*, p. 306.

spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel le plus trivial. Ce phénomène est déjà présent dans les premières nouvelles de *Tirailleur assassin*, dont on peut penser que la dimension satirique et réaliste, évoquée plus haut, relève du « réalisme grotesque »¹. L'image dévalorisante de l'armée s'y construit avec la valorisation de l'héroïsme des protagonistes, le muletier et le mulet ou la mule en l'occurrence. Simultanément pourtant, cette valorisation s'accompagne d'un rabaissement. Ainsi, « Le Mutilé » ou « Équipée en mule » mettent en valeur, par le burlesque, la figure de ces animaux et de celui qui les chevauche. Pourtant, l'exploit majeur et retentissant, épique en un mot, de ces animaux consiste à produire un pet légendaire qui apparaît comme un véritable exploit. Il n'est pas jusqu'à la dimension collective, celle qui fait des soldats et de la population à la fois les acteurs et les spectateurs d'une scène, qui n'achève de donner sa dimension joyeusement contestataire aux passages évoqués.

Même dans des nouvelles-récits ultérieures, il n'est pas rare de trouver cette forme de contestation régénérant le monde. Dans « Le bidet », le narrateur évoque ses coliques et explique de quelle manière, dans sa jeunesse, on s'amusait à confectionner des paquets d'excréments qu'on laissait dans la rue :

Un soir qu'il pleuvait et que je fus pris de colique, je fis caca dans un journal et, après avoir bien empaqueté tout ça, après avoir même mis une ficelle avec un joli nœud, de bon matin, je me rendis au travail et je laissai le tout au milieu de la rue. Vous devez certainement vous souvenir du nombre de paquets identiques qu'on trouvait à l'époque dans les rues. Certains donnaient un coup de pied pour voir ce qu'il y avait dedans. On dit même que quelqu'un en apporta un à la police, sans l'avoir ouvert, et demanda une récompense. C'est un paquet identique que j'ai moi-même confectionné un jour. Encore aujourd'hui, quand je m'en souviens, après tant d'années, il me prend l'envie de rire.²

La référence scatologique renvoie ici au rire d'une joyeuse contestation qui implique la communauté tout entière. Elle effectue, on le sait, un travail de sape contre les vaines séductions de la société de consommation et oppose à l'élévation du personnage le bas

¹ *Ibid.*, p. 28-40.

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 259-260 : « Ένα βράδυ που έβρεχε και μ' έπιασε κόψιμο, τα 'κανα σε μια εφημερίδα, κι αφού τα πακετάρισα ωραία, ως και κορδελάκι με φιόγκο τους έβαλα, πηγαίνοντας πρωί πρωί στη δουλειά, τ' άφησα στη μέση του δρόμου. Θα θυμόσαστε βέβαια πόσα τέτοια πακέτα συναντούσατε τότε στους δρόμους. Μερικοί τα κλοτσούσαν για ναμαντέψουν το περιεχόμενο. Λέγεται πως κάποιος το πήγε στην αστυνομία χωρίς να τ' ανοίξει και ζήτηγε εύρετρα. Ε, ένα τέτοιο πακέτο έφτιαζα κάποτε κι εγώ, κι ακόμη τώρα που το θυμάμαι μετά τόσα χρόνια μού έρχονται γέλια. »

corporel. Dans « Un crâne plein de fleurs », de la même manière, le narrateur raconte comment il décide d'uriner devant l'assemblée de ses amis même si tout cela ne fait pas très « distingué » (σικ)¹. Par ailleurs, il explique qu'un jour, il « chi[a] sur la place Syntagma » (έχεσα στην πλατεία Συντάγματος)², que « quelqu'un marcha dessus sans ressentir aucun dégoût » (κάποιος πάτησε επάνω — καμιά αηδία)³. Ce qui étonne, c'est l'absence de réaction — ni dégoût, ni rire — dans les deux cas. Les amis en particulier restent comme insensibles, tétanisés par l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent de dégager le sens du monde. L'épisode apparaît dès lors comme un moment de subversion qui n'atteint pas son but, certes, mais relève quand même d'une tentative de rire carnavalesque. L'événement relevant du bas corporel et matériel doit renverser le monde en place. Il échoue peut-être ici parce que, et c'est ce que précise le narrateur, il n'en reste qu'au stade du désir : « il me prit l'envie d'uriner devant eux » (μου 'ρθε να κατουρήσω μπροστά τους), précise-t-il avant d'expliquer que cette envie d'uriner lui vint « comme dans [s]on sommeil » (σα να 'ταν μέσα στον ύπνο μου)⁴.

On retiendra donc de ces quelques éléments d'analyse que le texte hakkien, dès les premières nouvelles, s'inscrit dans l'ambivalence de certains motifs : ces derniers ressortissent au corporel, au bas matériel et se caractérisent par leur double polarité⁵. Renvoyant à la destruction, ils disent en même temps la rénovation du monde dans un mouvement de contestation. Le langage du corps contribue ainsi à inscrire la nouvelle hakkienne, dès ses débuts, dans une forme de dialogisme. En effet, nulle part ailleurs mieux que dans l'approche carnavalesque du monde, la contestation et la dérision ne passent par le rabaissement de l'individu — figure du héros, hiérarchie militaire, héros de l'histoire, etc. — et des valeurs les plus établies. Les références corporelles les plus triviales entrent dans ce projet de rétablissement d'un ordre des choses qui passe par la rupture des frontières les plus communément admises. Elles relèvent de cette *vis comica* contestataire qui abolit l'ordre établi.

¹ *Ibid.*, p. 283.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁵ M. Bakhtine, *L'Œuvre...*, *op. cit.*, p. 306.

Le texte hakkien est donc travaillé par des processus d'interaction dialogale (qui concernent le dialogue réel) et d'interaction dialogique (qui se rapportent à la dialogisation interne). Cette interaction dans laquelle se définit le texte hakkien redonne au signe sa vitalité puisqu'elle lui rend son épaisseur sémantique et le réinstalle dans le processus de communication. Elle apparaît dès les nouvelles-récits, l'énonciateur des nouvelles « rencontr[ant] les discours précédemment tenus par d'autres sur [un] même objet »¹, dans un dialogisme interdiscursif² fait d'une juxtaposition de sociolectes divers, de citations de paroles aux discours direct, indirect et, surtout, indirect libre. C'est pourtant la nouvelle-discours qui s'accommode le mieux de l'interaction dialogique puisque, par sa résistance aux formes convenues, elle met librement en relation les mots et les voix. C'est là qu'on retrouve le sujet dialogique dont il a été question précédemment. Il s'ouvre au monde et aux autres ; il se définit même par et en eux. La quête d'identité s'effectue en creux dans les récits de rêves, les souvenirs et une matière sémiotique en mouvement, mais surtout par rapport à l'autre et, plus précisément, au discours de l'autre. Le sujet dialogique prend forme dès la nouvelle-récit : les marques d'un énonciateur tout-puissant disparaissent au profit d'une juxtaposition de fragments au discours direct. Voix d'un narrateur effacé et voix des personnages se mêlent, la plupart du temps dans la dissonance, et constituent des *je* à la présence problématique au monde. On peut voir dans l'apparition d'un sujet dialogique la réponse à la mutation des nouvelles-récits à la troisième personne. La nouvelle-discours devient un espace libéré des contraintes narratives, propice à la rencontre des voix et orienté vers l'autre qui la remplit de l'épaisseur de sa matière verbale. Elle est, par conséquent, le lieu où s'épanouit le signe vivant : toujours redéfini, produit dans l'interaction des voix qui le portent, il est marqué par son dynamisme et son insertion dans des processus de réagencement.

B. L'irruption de la maladie et la quête d'un principe vital

Ce signe vivant ne peut pourtant pas se comprendre par la seule approche qui vient d'être proposée. Il est non seulement un élément plurivoque, à placer dans une interaction verbale, mais encore le produit d'affects et de désirs, autrement dit, du vivant. L'utilisation d'une sémiotique des passions s'avère dès lors indispensable pour saisir le rapport entre le signe et

¹ J. Bres, *op. cit.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 53.

les désirs. Le corps est le lieu d'un intense travail sémiotique. Or, avec la parution du *Bidet et autres histoires* et de *La Communauté*, un événement déterminant fait irruption, dont il n'a guère été question jusqu'à présent, mais qui place le corps au cœur des nouvelles de Marios Hakkas : il s'agit bien sûr de la maladie. Jusqu'ici il a été fait allusion au corps de façon occasionnelle, tout récemment encore lorsqu'a été soulignée la présence du « bas » corporel et matériel dans plusieurs nouvelles de Marios Hakkas. La place du corps restait, somme toute relativement restreinte, dans les limites d'un certain nombre de motifs et de la contestation carnavalesque¹.

1. Le corps malade dans l'écriture

Avec l'apparition de la maladie, Marios Hakkas propose à son lecteur le testament d'un homme malade et renouvelle profondément sa pratique de l'écriture de la nouvelle. Il l'oriente toujours davantage vers une ouverture du texte passant par la prise en compte du corps dans la nouvelle-discours. C'est là qu'il convient sans doute de définir le signe vivant, mais aussi l'articulation entre sujet dialogique et sujet interprétativo-volitif.

1.1. Le corps malade et sa transmutation

Nous avons pu montrer, ailleurs², de quelle manière l'irruption du cancer, en 1969, a une résonance déterminante dans *Le Bidet et autres histoires* et dans *La Communauté*. On rappellera simplement ici quelques éléments de cette analyse.

Dans les deux recueils qui viennent d'être cités, non seulement l'écrivain fait de multiples références à sa maladie, à l'ablation d'un rein dans « Le troisième rein », à la multiplication des métastases dans « Mes derniers moments », mais il parle d'une manière *poétique* des symptômes de la pathologie qui l'affecte, en en faisant les métaphores d'un fonctionnement ou d'un dysfonctionnement du monde. Il en est ainsi lorsqu'il déclare :

¹ Le corps cristallise certains motifs des nouvelles de Marios Hakkas. Dès le premier recueil de nouvelles de cet écrivain, il existe significativement deux manifestations très nettes — et extrêmes — de la tension entre le corps et la réalité : la dégradation (« Incident routi(ni)er »), l'aliénation (« Le cadavre ») et, plus généralement, le mal-être. Cette approche se poursuit dans les deux recueils de nouvelles suivants.

² Jacques Bouyer, « Représentation du corps et résonances du cancer dans l'écriture de Marios Hakkas », dans Maria de Jesus Cabral *et al.* (dir.), *Maux en mots : traitements littéraires de la maladie* [en ligne], Porto, université de Porto, 2015, p. 71-85 (<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1458&sum=sim>, consulté le 25 août 2016).

On consultera aussi la seconde partie de la thèse de G. Repousis intitulée « L'expérience de sa maladie et de sa mort imminente comme source de thèmes dans le texte de Marios Hakkas » (*Marios Hakkas et son époque...*, *op. cit.*, p. 191-370).

Maintenant que j'ai mûri en même temps que mon rein qui a éclaté, pastèque au soleil.
Maintenant que je l'ai vu sans frayer aucune s'ouvrir telle une rose, ni sang, ni rien, juste un
crac et il est apparu, tomate sucrée.¹

Les manifestations diverses de la maladie donnent lieu à une interprétation où la maladie prend une résonance cosmique puisqu'il existe un rapport d'analogie entre la maladie et les processus de la nature.

Sur un autre registre, la maladie contraint Marios Hakkas à se représenter lui-même comme un homme abandonné de tous, lorsqu'il erre par exemple dans Athènes, au début de « Mes derniers moments », à la recherche d'une compagnie². Il est conduit surtout à réévaluer l'acte communicationnel et le projet littéraire qui est le sien. La maladie amène le cancéreux à un repli sur l'essentiel. Dans le contexte très particulier de « La prison » — un malade s'exprimant à la première personne explique sa lutte contre la maladie en ayant pleine conscience de l'issue fatale de cette dernière —, l'énonciateur est amené à déterminer ses volontés dans une mise à nu sans concession. Loin des idéologies, l'écriture devient le moyen de se recentrer sur l'essentiel.

Ce qu'il convient de souligner, avant tout, c'est le rôle joué par le *corps propre*. Alors que le *corps-chair* se dégrade, ce dernier, à propos duquel Merleau-Ponty a écrit que « ce n'est pas à l'objet physique qu'[il] peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art »³, devient le lieu d'une sémiose : il crée ses propres signes, ses propres symboles dans la mesure où « la sémiotique du corps participe directement à la constitution d'une *syntaxe figurative* »⁴. Le corps propre est à l'origine d'un *corps transmué* dans et par l'écriture. Cette transmutation s'opère du fait de la proximité qui existe entre le corps de l'écrivain et celui du texte, comme l'a souligné Anne Deneys-Tunney⁵. Dès lors que l'on considère que le corps n'est pas seulement une enveloppe de chair, mais un ensemble complexe de désirs, de fantasmes, une sensibilité, etc., l'écriture, qui n'est qu'une modalité tangible du langage, celui-ci émanant lui-

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 253 : « Τώρα που ωρίμασα μαζί με το νεφρό μου που έσκασε καρπούζι στον ήλιο. Τώρα που το είδα χωρίς καμιά φρίκη ν' ανοίγει τριαντάφυλλο, ούτε αίμα, ούτε τίποτε, μόνο τρακ και φάνηκε ζαχαρωμένα τομάτα. »

² *Ibid.*, p. 358.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Tel, 1976 [1945], p.187.

⁴ J. Fontanille, *Soma et séma...*, *op. cit.*, p. 84.

⁵ Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps, de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, « Écriture », 1992, p. 9.

même du corps (on peut penser aux sons émis par le larynx), devient un véritable prolongement de ce dernier. Le sujet malade se replie sur la source du processus sémiotique : son corps propre qui trouve un prolongement dans le corps du texte qu'il rédige.

1.2. La quête d'un principe vital

Ce qui peut être mis en évidence au fil des nouvelles hakkiennes, c'est finalement l'élaboration d'un projet faisant de l'écriture la quête d'un principe vital. De ce point de vue, la nouvelle intitulée « Le troisième rein », est assez claire : par le biais d'une alchimie, le corps-chair, avec ses motions intimes, sa circulation sanguine, etc., se transforme en concentré de vie par le truchement de l'écriture. Par le jeu de la contiguïté métonymique, c'est la vie qui doit être la substance de l'écriture et comme son liant. On comprend mieux dès lors la phrase suivante, si souvent citée, de la nouvelle :

Ce n'est pas du temps que je veux. C'est de la vie que je veux (...), de la vie pour la disperser derrière les phrases, de la vie pour bâtir des paragraphes, pour construire une œuvre.¹

La vie du corps, dans ses mouvements les plus élémentaires (circulation sanguine, respiration), devient, par la transmutation de l'écriture, vie du texte ou sémiose en action. L'acte d'écrire est une activité physique (on remarquera les métaphores de la construction) et cette activité doit être en prise, comme s'il s'agissait d'un liant, avec la vie. Voilà donc ce qu'on peut envisager comme le postulat d'un principe vital présent dans l'écriture. Dans un mouvement dialectique, le texte écrit apparaît comme le lieu qui fixe l'existence, après la mort elle-même et la disparition du corps, ce qui donne à la dernière nouvelle du *Bidet et autres histoires* sa dimension si « optimiste », comme l'indique le titre : « Un épilogue quelque peu optimiste (en noir et blanc) : le retour de l'homme invisible... » (« Ένας κάπως αισιόδοξος επίλογος (μαυρόασπρο): η επιστροφή του αόρατου... »). Mutilé, dépourvu de corps, le personnage principal, tout droit sorti du roman de Wells (1866-1946), retrouve le moyen de prendre contact avec le monde et de dissiper les angoisses à l'aide d'un hochet (*κουδουνίστρα*) qui lui permet de

découvr[ir] qu'il peut entendre et, comme il essaie de le lever, celui-ci l'aide à retrouver ses jambes, à se tenir droit sur elles, en définitive ; et après, il entreprend de faire, timidement, ses

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 254 : « Δε θέλω χρόνο. Ζωή θέλω (...) ζωή να τη σπαταλήσω πίσω από τις φράσεις, ζωή να χτίσω παραγράφους, να οικοδομήσω ένα έργο. »

premiers pas, mal assurés. Des fourmillements entre ses bras et ses jambes : et il sent son corps en même temps qu'il a sa première pensée : « Tiens ! un hochet ».¹

On peut supposer que ce « hochet pour adultes » (*κουδονίστρα για μεγάλους*)² n'est autre que le livre, ce jeu innocent et gratuit de l'écrivain, en prise avec la vie³ et « port[eur] d'un message aux hommes » (*κομίζοντας στους ανθρώπους ένα μήνυμα*). L'écriture apparaît dès cet instant comme le moyen de disperser la vie et de redonner vie au corps. Le processus est le suivant : le corps chair, corrompu et bientôt disparu, se métamorphose en corps du texte à partir d'un principe vital qui fait l'objet d'une quête de la part de l'écrivain. Le second subsiste par-delà la disparition du premier dans ce qu'il faut appeler une forme de résurrection. Le corps ressuscité est permanence de la vie et espérance, comme le montre la fin de la nouvelle où l'homme invisible retrouve, à l'image du Christ, « les hommes [qui] se réveillent et se frottent les yeux » (*ζυπνούνε οι άνθρωποι, τρίβουν τα μάτια τους*)⁴, l'accueillent en vainqueur, lui qu'ils croyaient avoir perdu, essaient « de le toucher » (*να τον αγγίζουν*). Le récit de cette nouvelle est fondamentalement allégorique, on le voit, et il n'a pu être proposé qu'une brève tentative pour l'interpréter. Quoi qu'il en soit, ce qui est frappant, c'est la résurrection de l'homme invisible et sa présence retrouvée grâce au pouvoir d'un jeu gratuit qui résonne par-delà la mort.

1.3. L'écriture métastatique

Puisque le corps malade du cancéreux est amené à se métamorphoser par l'écriture, il peut le faire selon un principe métastatique de la prolifération. L'idée est ici que le développement anarchique de la maladie doit trouver un prolongement naturel dans le corps du texte. C'est même un souhait de l'énonciateur que d'appeler son écriture à incorporer le chaos à travers une écriture métastatique puisque « les cellules se disputent », même « dans son organisme »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 310 : « ανακαλύπτει την ακοή του, κι όπως προσπαθεί να τη φέρει ψηλά τον βοηθάει να ξαναποκτήσει τα πόδια του, να σταθεί επιτέλους πάνω σ' αυτά, κι έπειτα επιχειρεί τα πρώτα δειλά κι αβέβαια βήματα. Ένα μερμήγκισμα ανάμεσα χέρια και πόδια κι έχει το σώμα του μαζί με την πρώτη του σκέψη: "Να μια κουδονίστρα". »

² *Ibid.*, p. 311.

³ J. Bouyer, « Représentation du corps et résonances du cancer dans l'écriture de Marios Hakkas », *op. cit.*, p. 80.

⁴ M. Hakkas, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 424.

Voici un passage où l'énonciateur, dans « Tsilibik ou Tsilibaki » évoque la métamorphose de son propre corps :

Au final, ça n'a rien d'extraordinaire d'être une étoile. Je puis devenir à moi tout seul une lumière, en injectant dans mes veines, dans mes ganglions, et même sous ma peau une dose de phosphore.¹

La présence d'*adynata* laissent entrevoir une fusion du corps malade, du corps dégradé avec la nature chaotique, mais vivante. On assiste en quelque sorte à une revitalisation du corps par l'écriture. Et cela concerne bien sûr, tout particulièrement, le corps malade. Or, à côté de cette dynamique de la métamorphose par l'écriture, on peut mettre en évidence un autre phénomène, caractéristique des deux derniers recueils de nouvelles de Marios Hakkas : la prolifération des images.

Le propre de cette prolifération, dans certaines nouvelles de Marios Hakkas, est de *mimer* le processus cellulaire. Les mouvements de la chair trouvent, dans la logique de ce qui a été écrit ci-dessus, une expression figurative dans la succession anarchique des images. C'est le cas en particulier, ici encore, pour la nouvelle intitulée « Tsilibik ou Tsilibaki ». L'énonciateur vient d'affirmer sa lassitude devant toute idée d'harmonie, son désir de revenir aux sources du monde, à la disharmonie des origines. Il a décidé de s'inscrire dans la logique mercantiliste athénienne :

Je donne l'une de mes couilles pour deux yeux noirs, huit heures de ma vie pour une chemise, mes poèmes deviennent la proie des ignares, je voudrais que mon cœur palpitant héberge une gerbe de lumière inextinguible.

Et l'étoile du Berger, qu'est-ce qu'elle fait selon vous ? Elle clignote tout anxieuse, peut-être qu'elle comprend que c'est la fin pour elle et elle cherche de l'aide en sachant pourtant qu'il n'est pas question pour elle de venir un jour.²

Ce qui étonne dans ce passage, c'est l'enchaînement d'éléments à la manière d'un poème surréaliste. Il semble régner le plus grand chaos parmi les éléments du passage. Et pourtant, il

¹ Ibid., p. 422 : « Στο κάτω κάτω δεν είναι τίποτα το εξαιρετικό να είσαι αστέρι. Μπορώ να γίνω όλος ένα φως, ρίχνοντας στις φλέβες, στα γάγγλια, ακόμα και κάτω απ' το δέρμα μια ποσότητα φωσφόρου. »

² Ibid., p. 423 : « Δίνω το ένα μου αρχίδι για δυο μαύρα μάτια, οχτώ ώρες από τη ζωή μου για ένα πουκάμισο, τα ποιήματά μου βορά στους άσχετους, την καρδιά μου ασπαίρουσα να σπέρνει φως ανέσπερο. »

Κι ο Έσπερος, τι νομίζετε πως κάνει; Τρεμοσβήνει όλο αγωνία, ίσως καταλαβαίνει το τέλος του και ζητιανεύει κάποια βοήθεια, ξέροντας όμως πως δεν πρόκειται να 'ρθει ποτέ. »

existe une logique sous-jacente — sonore, thématique —, onirique sans doute. Les images s'accumulent, mais laissent échapper une véritable énergie qui émane tant de la violence des contrastes que de la création de jeux de mots. La prolifération des images est une invitation à un ailleurs, à une métamorphose du monde. Or, ce désordre n'est ni plus ni moins que la mise en correspondance du désordre physiologique avec le désordre universel :

Parce que, écrit l'énonciateur, c'est vrai, ça fait longtemps que je ne vibre plus, je suis presque vidé et il est indispensable pour moi que quelque chose comme un tohu-bohu dans l'univers se produise, de sorte que ça fasse écho à mon propre tohu-bohu.¹

Ce qui peut caractériser l'écriture hakkienne, surtout dans sa dernière période, c'est une poétique du pullulement, de la prolifération qui n'est ici encore qu'un dépôt, sur la page, du développement anarchique des cellules cancéreuses².

Dans « Gorpisme », c'est par un processus mitotique que les mots paraissent s'engendrer : « Je prends dans mes bras encore et encore, une femme, et à partir de là il s'ensuit une autre, et de celle-ci encore une autre, comme un poète résulte de quelqu'un d'autre, Engonopoulos de Embirikos et Gorpas de Gorpas »³. Cet enchaînement de mots constitue une véritable prolifération d'éléments verbaux s'engendrant les uns les autres. À la manière des cellules qui se reproduisent de façon spontanée, la matière verbale crée des chaînes d'éléments se reproduisant d'eux-mêmes. On rencontre ce phénomène, d'un point de vue purement lexical cette fois, au début du texte qui voit s'accumuler les paronomases :

GORPISME, et légère neurasthénie. Je trébuche sur le compteur à stationnement et j'insulte un passant, n'importe lequel, une « tête de con », celui qui rit, « compteur à cons », il ricane au-dessus de moi, « tête de compteur », soi-disant celui qui contrôle le stationnement, mais bon, ce

¹ *Ibid.* : « Γιατί είναι αλήθεια, πάει καιρός που δε συγκινούμαι, σχεδόν είμαι άδειος, και μού είναι απαραίτητο να γίνει κάτι σαν κουλουβάχατα μέσα στο σύμπαν, έτσι που να βρίσκεται σε ανταπόκριση με το δικό μου. »

² On rencontre d'autres exemples de l'écriture métastatique, caractérisée par une expressivité qui n'est que la manifestation proprioceptive d'un corps se voyant diminuer. Ainsi dans le passage suivant, déjà cité plus haut : « Tout a commencé à partir de cette tête en granite qui se tient devant moi, les uns et les autres, ceux-ci et ceux d'après, les bons et les mauvais, sauf que les bons se ont rapidement été mis sur la touche, les types de Djougachvili se sont pointés et les ont si bien liquidés qu'il n'est plus resté que les types imbuables » (όλα ξεκίνησαν απ' αυτό το γρανιτένιο κεφάλι που στέκει μπροστά μου, κι εκείνοι κι οι άλλοι, κι ετούτοι κι οι μετέπειτα, κι οι καλοί κι οι κακοί, μόνο που οι καλοί βγήκαν γρήγορα από τη μέση, πλάκωσαν τα ντουγκασβίλια και τους ξεπάστρεψαν έτσι που μείναν επάνω μόνο οι αχώνευτοι, *ibid.*, p. 432).

³ *Ibid.*, p. 242 : « Αγκαλιάζω ξανά και ξανά μια γυναίκα, κι από κει προκύπτει μια άλλη, κι απ' την άλλη μια άλλη, όπως ένας ποιητής προκύπτει από κάποιον άλλον, ο Εγγονόπουλος από τον Εμπειρικό κι ο Γκόρπας από τον Γκόρπα. »

n'est pas son travail, ça doit plutôt être celui qui mate les balcons, voilà pourquoi je l'appelle, moi, tête de compteur. Eh ! il va un peu mieux à présent, mais je tombe sur un autre compteur, tous les cinq mètres, un compteur à têtes de compteurs et autant de têtes de cons tout autour de moi qui vérifient mon état, prennent ma tension, l'aiguille descend, elle approche du zéro et on m'a entravé les bras et je suis incapable de mettre un sou pour avoir plus temps.¹

L'ensemble de ce passage, qui obéit à la logique de l'onirisme et d'un état pathologique que l'énonciateur nomme « gorpisme », est construit sur un jeu de mots. Les substantifs *βλακόμετρο* [parfait imbécile], *βλακόμουτρο* [imbécile, tête de nœud], *παρκόμετρο* [horodateur] sont attestés dans la langue ; *παρκόμουτρο* ne l'est pas en revanche. L'intérêt de ces lexèmes est qu'il s'agit de composés formés sur quatre bases lexicales seulement. Ils semblent par conséquent s'engendrer les uns les autres et donner cette impression de mitose évoquée plus haut. Par ailleurs, les accumulations de propositions coordonnées dans la dernière phrase, paraissent vouloir régénérer la phrase et en repousser indéfiniment le terme. Le début de la nouvelle s'inscrit donc dans un fonctionnement organique. Le texte paraît reprendre les modes de division de la cellule.

Cette écriture fébrile et accumulative crée un sentiment d'urgence. L'angoisse devant la mort paraît comme surmontée par la démultiplication paradoxale des mots qui s'engendrent les uns les autres. Paradoxale dans la mesure où, curieusement, l'effervescence de la prolifération anarchique est à la fois signe de maladie (mortelle) et de vitalité. Il existe un fil conducteur qui, partant de la chair tourmentée de l'écrivain malade, arrive à une écriture métastatique, celle-ci ne correspondant en somme qu'à la prise de conscience d'un fonctionnement anarchique du monde. La filiation revendiquée, dans « Gorpisme », avec Gorpas aussi bien qu'avec Skarimbas repose donc sur une combinaison de la vitalité et de la contestation, voire de l'anarchie dans des textes que Marios Hakkas qualifie lui-même d'« anarchiques », comme on le sait. S'agissant de Skarimbas, on soulignera la marginalité d'un homme « intransigeant, original et subversif »². Ce qui est particulièrement intéressant,

¹ *Ibid.*, p. 241 : « ΓΚΟΡΠΙΣΜΟΣ, κι ελαφρά νευρασθένεια. Σκουντουφλώ στο παρκόμετρο και βρίζω τον όποιο διαβάτη, “βλακόμουτρο”, αυτόν που γελάει, “βλακόμετρο”, χαχανίζει από πάνω, “παρκόμουτρο”, τάχα είναι ο άνθρωπος που ελέγχει τα πάρκινγκ, μπα, δεν είναι αυτή η δουλειά του, μάλλον είναι ο άνθρωπος που μπανίζει στα πάρκα, γι' αυτό και γω τον φωνάζω παρκόμουτρο. Ε, κάπως βολεύτηκε τώρα, αλλά πέφτω πάνω σ' άλλο παρκόμετρο, κάθε πέντε μέτρα κι από ένα, ένα πάρκο παρκόμουτρα κι άλλα τόσα βλακόμουτρα γύρω μου, που ελέγχουν την κατάστασή μου, μου μετράνε την πίεση, κατεβαίνει η βελόνη, προχωρεί στο μηδέν και μου έχουν αγκιστρωμένα τα χέρια και δεν μπορώ να ρίξω κέρμα παράτασης.»

² I. Papadimitrakopoulos, *op. cit.*, p. 11.

et sans doute pour comprendre le texte hakkien, c'est un ensemble de caractéristiques communes à ces deux écrivains, l'un de Kaisariani et l'autre de Halkis. Elles permettent à la fois de saisir cette combinaison entre la vitalité d'une écriture et la contestation. Il serait bien long, évidemment, de comparer l'œuvre des deux hommes, mais il est possible d'évoquer ici rapidement deux approches de l'écriture qui ne sont pas sans rapport. De fait, on notera, chez les deux auteurs en question, un rapport à la langue. En effet, « chez Skarimbas (...), le discours est plus fort que la matière »¹ ; c'est moins l'action qui compte que les mots qui jouent le premier rôle dans les romans et nouvelles de cet auteur. Alors que Skarimbas reprend pour les contester certains genres, comme l'étude de mœurs dans *Chagrins à Griponisi* (Καῦμοί στο Γριπωνήσι) paru en 1930, le roman policier ou le roman sentimental dans *La Déroute de deux bouffons* (Το Βατερλώ δύο γελοίων)², paru en 1959, l'intrigue est subvertie et fait passer au premier plan une langue traitée, écrit Mario Vitti, « d'une manière anarchique » (με τρόπο αναρχικό)³. C'est dans ce traitement contestataire, anticonformiste, brisant l'ordre établi que Marios Hakkas trouve cette vitalité. C'est aussi ce qui permet de rapprocher ce dernier écrivain, Skarimbas et, comme on l'a vu plus haut, le poète Gorpas.

1.4. Du désordre aux intensités

Il n'en reste pas moins que les éléments caractéristiques de ce style métastatique n'occupent qu'une partie assez restreinte des deux derniers recueils de Marios Hakkas. Ils ne se trouvent qu'à certaines occasions : dans « Gorpisme » et dans « Tsilibik ou Tsilibaki » essentiellement. La plupart du temps, le texte hakkien n'a pas cette caractéristique. Sans prendre cette forme *organique*, la maladie affleure pourtant en permanence dans les deux recueils que sont *Le Bidet et autres histoires* et *La Communauté*.

On peut citer, pour commencer, les nouvelles dans lesquelles apparaît de près ou de loin le motif de la maladie. On se contentera dans un premier temps d'examiner *Le Bidet et autres histoires* où elles se situent à la fin des sections « Confessions » et « Décomposition » : « Suicide par le feu » raconte une consultation chez un médecin, « Le meurtre » présente Morgan, atteint vraisemblablement d'une pathologie mentale, « Gorpisme » rapporte, on l'a vu, les paroles d'un patient atteint de « gorpisme », « La prison » correspond à la confession

¹ M. Vitti, *La génération des années 30*, Athènes, Ermis, 2006 [1977], p. 272 (en grec).

² I. Papadimitrakopoulos, *op. cit.*, p. 18.

³ M. Vitti, *Histoire de la littérature néo-hellénique*, *op. cit.*, p. 396.

d'un patient dans un hôpital et, dans « Le troisième rein », l'énonciateur parle de ce *rein* supplémentaire qui doit lui permettre d'écrire une œuvre dépassant toutes les autres en vitalité. Situées à la fin des sections, ces nouvelles apportent chacune une *intensité* qui n'existait pas dans les précédentes. Dans une espèce d'acmé, le personnage se prend à parler de sa maladie ou de son corps (malade). Que se passe-t-il en réalité ?

Les choses sont assez nettes concernant la section « Décomposition ». Après des discours évoquant des expériences étrangères à la maladie (la rébellion contre le conformisme de la pensée et de l'art dans « D'après Mike » et « Fleurs sans apprêt », la dégradation des valeurs de l'ancienne Kaisariani dans « La fresque » et « L'eau »), les trois nouvelles « Gorpisme », « La prison » et « Le troisième rein » constituent un retour sur le corps du malade et l'expérience de la maladie. Dans « Confessions », les choses paraissent *a priori* moins nettes. S'il est, il est vrai, question de la mort et du temps qui passe dans « Le froissement » et « Rencontres avec la mort », de l'amour dans « Mes moments d'exception » et « Une séparation », les deux dernières nouvelles (« Suicide par le feu » et « Le meurtre ») tournent, quant à elles, autour de figures atteintes de pathologies physiques et/ou mentales et reposent sur la même référence, si ce n'est à des corps de malades, à du moins une éventualité de la maladie ou à des figures de malades. Dans la première d'entre elles, l'énonciateur consulte, on le sait, le médecin au sujet de ce qu'il pense être un « cancer » (*καρκίνος*) ; dans la seconde, le héros-personnage se livre à une confession hallucinatoire. Les dernières nouvelles des deux premières sections du *Bidet et autres histoires* montrent donc des personnages malades dont le discours révèle les symptômes physiques et/ou psychiques. L'intensité du retour sur la propre intériorité de l'énonciateur, sur la pathologie, voire sur l'organe malade, peut expliquer cette acmé à laquelle il a été fait référence plus haut.

On repèrerait de la même façon, dans les nouvelles-discours de *La Communauté*, des moments d'intense retour de l'énonciateur sur son propre corps ou sur sa propre maladie : le cas est particulièrement frappant dans « Mes derniers moments » où celui qui s'exprime évoque sa propre maladie et sa propre tumeur :

Cela a commencé comme un pois chiche, c'est devenu une pièce de cinq drachmes, ensuite comme un œuf, à présent ça a la taille d'un poing. Les espoirs s'évanouissent.¹

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 357 : «Ξεκίνησε σα ρεβύθι, έγινε τάλιρο, μετά σαν αυγό, τώρα είναι μέγεθος γροθιάς. Ξεφτάνε οι ελπίδες.»

D'une manière assez semblable encore, toujours dans la même nouvelle, le début du discours a lieu dans la chambre du malade. Ce dernier parle de sa maladie (« des métastases, une éventuelle généralisation, la fin proche et inévitable », *μεταστάσεις, ενδεχόμενη γενίκευση, το τέλος κοντινό κι αναπόφευκτο*¹) ; il fait référence aussi, d'une manière plus tangible encore, à son corps malade (« mon corps, aussi blanc qu'un drap », *το σώμα μου, άσπρο χρώμα σεντονιού*²) et à ses propres sécrétions humorales (« salive pleine d'écume », *αφρώδη πτύελα* ; « Je tousse et je ne peux pas faire sortir les mucosités », *βήχω και δεν μπορώ να βγάλω το φλέμα*³). Le retour ou le repli sur le corps malade sont synonymes d'une plus grande intensité : d'une proximité énonciative qui correspond par exemple au présent étouffant de la chambre du malade (« La prison » ou « Mes derniers moments »), à la consultation des médecins (« Gorpisme »), à la dramatisation, dans l'immédiateté du discours, de la pathologie mentale (« Le meurtre ») : toutes ces nouvelles ou tous ces passages sont écrits au présent d'énonciation et signifient le repli sur le corps.

On objectera à cela le fait qu'il existe des nouvelles où la référence au corps malade a lieu alors même que l'on se trouve dans un récit. C'est ainsi que le narrateur de « Suicide par le feu » écrit : « “Un cancer”, me demandai-je. “Combien de temps me reste-t-il à vivre encore ? » » (*«Καρκίνος», αναρωτήθηκα. «Πόσο καιρό θα ζήσω ακόμα;»*)⁴. Ici, l'intensité est moindre dans la mesure où l'on se trouve dans un texte narratif qui met les événements à distance. Les références au corps, *hic et nunc*, sont d'ailleurs peu nombreuses dans cette nouvelle (sauf lorsque le narrateur envisage, de loin, son propre suicide par le feu). Cela tend à montrer que le repli de l'énonciateur sur son propre corps est moindre et correspond à un débrayage par rapport à l'intensité d'une situation d'énonciation douloureuse. On ferait la même observation pour le dernier volet de « Mes derniers moments » qui correspond, ici encore, on l'a dit, à une consultation chez un médecin : le recul temporel va de pair avec une intensité moindre correspondant à un débrayage.

On constate donc que, dans certains cas, le texte hakkien adopte, d'un point de vue sémiotique, un fonctionnement qu'on peut qualifier d'organique. Les mots s'engendrent les

¹ *Ibid.*, p. 353.

² *Ibid.*, p. 355.

³ *Ibid.*, p. 354.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

uns les autres, d'une manière assez semblable à celle dont se reproduisent les cellules. Ce phénomène confère au texte hakkien dynamisme et vitalité : dans le prolongement du corps malade, le texte se voit insuffler une force vitale qui paraît être sans doute l'une des grandes caractéristiques des nouvelles-discours de Marios Hakkas. Il reste pourtant à aller plus loin que la description localisée de ce fonctionnement organique des mots. Il a déjà été question de l'entropie du texte hakkien et du fonctionnement de celui-ci qui n'est pas sans rappeler le chaos. La nouvelle-discours de Marios Hakkas paraît obéir à une logique vivante qui est celle de l'aléatoire et des possibles, mais aussi des intensités. Si l'on a pu voir, d'un point de vue sémantique, de quelle manière le sens se construit selon cette logique, on n'a pas encore fait intervenir ce qui reste une conclusion importante à ce stade de la recherche menée ici : le texte hakkien devient, sans métaphore aucune, le corps vivant de l'énonciateur. De quelle manière fonctionne ce *texte-corps* ? C'est ce qu'il est indispensable d'envisager à présent.

2. Des nouvelles se présentant comme des énoncés vivants

Le grand tournant pris par les nouvelles de Marios Hakkas est de passer d'un « discours énoncé », coupé des affects de l'instance qui le produit, à un « discours en acte », s'enracinant dans le corps propre de l'énonciateur. Une perspective a, de ce point de vue, été ouverte par les travaux de Jacques Fontanille qui s'est attaché, avec Algirdas Julien Greimas puis avec Claude Zilberberg, à construire une « sémiotique des passions » puis une « sémiotique tensive ». La signification n'est plus considérée comme un phénomène inscrit dans les signes d'un « énoncé achevé »¹ et clos sur lui-même, mais elle se fonde sur la prise de position à chaque fois renouvelée d'un corps. La fonction sémiotique ne peut dès lors pas se réduire à la seule mise en relation des deux faces du signe (signifiant et signifié). Les deux plans du langage (le contenu et l'expression) sont bien mis en relation, mais Jacques Fontanille montre que c'est par un corps percevant que ces derniers sont départagés, à travers une enveloppe sensible². Celle-ci définit un univers extéroceptif devenant le plan de l'expression et un univers intéroceptif correspondant sur le plan du contenu³. « La position abstraite du sujet de la perception sera dite [quant à elle] proprioceptive »⁴.

¹ J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999, p. 7.

² J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, *op. cit.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

Cela induit bien sûr une approche assez originale, rompant avec les pratiques structuralistes ou de la sémiologie saussurienne. Au départ, on définit un « champ de présence », pure intensité et manifestation des forces, qui correspond à la « présentification » ; ensuite vient la prise de position dans un « champ positionnel » se construisant par débrayage et embrayage : c'est l'étape de la « représentation » qui va particulièrement attirer l'attention. En fonction de l'intensité de tel ou tel objet dans le champ de présence, « les contenus manipulés dans le discours n'obéiront pas seulement à des relations de contrariété et de contradiction entre eux », comme les conçoit l'approche structuraliste, « mais se verront aussi attribuer un *degré de présence* plus ou moins fort par rapport à l'instance de discours »¹. Cette présence se définit par son intensité et son étendue. Comme toute perception, elle comporte une visée (de l'intensité) et une saisie (de l'étendue spatio-temporelle, affective, etc.)². Plus la profondeur de champ sera réduite (dans le temps, dans l'espace, mais aussi affectivement), plus on se trouvera proche du corps sensible : l'intensité (affective) de la visée sera alors maximale et l'étendue (cognitive) de la saisie sera minimale ; à l'inverse, plus l'horizon sera éloigné, moins la visée sera intense et plus grande sera l'étendue de la saisie spatio-temporelle et figurative.

Ces quelques points de repère étant donnés, il ne s'agit pas de faire une étude complète des nouvelles-discours de Marios Hakkas selon cette perspective. Il faudra simplement ouvrir quelques pistes et présenter ce qui paraît être une voie intéressante à même de conduire vers la mise en place de ce qu'il est préférable d'appeler un *énoncé vivant* : il est de fait l'expression, au cœur du texte et jusque dans ses mécanismes les plus profonds, de cette quête de vitalité dont il a déjà été question plus haut. Cette vitalité passe par la mise en place d'une tensivité discursive.

2.1. Corps et tensivité : le cas significatif de deux débuts de nouvelles

Ayant constaté, dans les lignes qui précèdent, la place importante des questions touchant à la maladie et au corps dans les deux derniers recueils de nouvelles de Marios Hakkas, on

¹ J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature...*, *op. cit.*, p. 10.

² J. Fontanille parle d'une « corrélation entre une intensité, une énergie, d'une part, et une étendue, un déploiement spatio-temporel et figural, d'autre part » (« Reflets, transparences et nuages : Les figures du visible », s. d. (http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille), consulté le 06 octobre 2016).

empruntera la voie de la tensivité discursive en tâchant de définir la présence tensive du corps malade dans le discours.

2.1.1. Le corps malade

L'enjeu de cette présence est majeur puisqu'elle détermine la manifestation ou non de tel ou tel affect dans le discours. Ce qui domine sans doute, ce sont l'angoisse et le désespoir. Au début de « Mes derniers moments », les choses sont particulièrement nettes :

*So long as lips shall kiss
and eyes shall see
so long lives love
and love gives life to thee**

*C'était écrit sous un poster qui montrait la statue d'une divinité féminine indienne à six bras.

LA CHAMBRE aux murs presque nus. Un petit cadre seulement, un coin de cellule de prison et un canevas avec la représentation de Geneviève. Pour tout mobilier, deux lits avec leur table de chevet, une vieille armoire et le bureau. Avec le temps, mon univers se réduit à cette chambre. J'ai quarante ans et mes perspectives sont bien funestes : des métastases, une éventuelle généralisation, la fin proche et inévitable.

Je le sais bien, rien ne me permettra d'y échapper. Et pas le fait qu'ils veuillent que j'arrête de fumer, un détail parmi les forces qui me poussent vers la perte. Depuis tout le temps, quelque chose m'a mené au pire et maintenant que le mal s'est répandu, il n'est pas question que je guérisse, et en définitive je ne veux pas guérir, disons que j'aime bien que ma poitrine bouillonne comme un chaudron, un chaton qui ronronne dans mes bras, une compagnie dans la nuit et, lorsque je me réveille, il se tient à mes côtés.

Dans le lit à côté de moi, ma femme est en train de dormir. Je tousse et je ne peux pas faire sortir les mucosités. C'est un moteur qui est sur le point de se mettre en marche, à un moment on dirait qu'il a démarré, mais d'une certaine manière il souffre, le bruit, il ne se stabilise pas, on l'entend se dégrader à l'intérieur du cylindre, petit à petit il s'arrête. Je fais encore des efforts. « Qu'est-ce que c'est ? », s'écrie ma femme, réveillée en sursaut. « Rien. Dors. ». Elle se retourne et se rendort avec un petit sifflement en fin de respiration.

Une gentille épouse. Elle prend soin de moi, m'apporte mon lait au lit, quelque fois, j'en verse sur moi, elle ne se plaint pas, elle replace les oreillers, ramasse les mouchoirs que je jette sans raison par terre. Dix ans de mariage débouchent sur cette paisible relation, à ce que l'un ne soit pas dégoûté par la salive de l'autre, de la tendresse et de la compréhension. Les nombreuses fois qu'elle a mal à la tête, je lui dis : « Viens, viens que je te fasse un petit câlin », et aussitôt,

la douleur passe ou diminue. Tout est paisible et tendre dans cette chambre, voilà à quoi nous en sommes arrivés après dix ans de vie commune.¹

Dans l'évocation de sa chambre de malade, l'énonciateur adopte différentes attitudes ou postures par rapport à la pathologie dont il souffre. On peut tout d'abord noter ceci : il paraît parler de la situation au moment il la vit dans une narration simultanée. L'utilisation du présent d'énonciation (ou de répétition) tend donc à restreindre l'amplitude temporelle au temps de la maladie. Correspondant au champ positionnel au centre duquel se situe l'énonciateur, ce passage laisse voir une absence de profondeur du champ en question. L'horizon semble restreint aux limites de la pièce. Dans ce cadre étroit, l'intensité de la visée dont l'énonciateur est la cible pourra s'évaluer en degrés d'agitation (d'une agitation nulle à une agitation extrême) ; l'étendue de la saisie est spatiale et se manifeste figurativement par l'espace défini entre le corps du malade et l'horizon de la pièce. Il est dès lors possible de délimiter deux types d'attitudes face à la maladie et un ou des stades intermédiaires :

- une forte agitation peut se corrélérer avec une contraction de l'espace : l'imminence du décès crée une *angoisse* laissant l'énonciateur passivement replié sur elle-même. Les « perspectives sont bien funestes » (*ο προοπτικές δυσοίωνες*) et « je le sais bien, rien

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 353-354 : «*So long as lips shall kiss and eyes shall see so long lives love and love gives life to thee* (ήταν γραμμένο κάτω από ένα πόστερ, που έδειχνε άγαλμα κάποια θηλυκή θεότητα με έξι χέρια)

ΤΟ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ στους τοίχους σχεδόν γυμνό. Μόνο ένα καθράκι, γωνιά κελιού φυλακής και μια μπάντα με την παράσταση της Γενοβέφας. Όλη η επίπλωση δυο κρεβάτια με τα κομοδινάκια τους, μια παλιά ντουλάπα και το γραφείο. Όσο πάει κι ο κόσμος μου κλείνεται σ' αυτό το δωμάτιο. Είμαι στα σαράντα κι οι προοπτικές μου δυσοίωνες: Μεταστάσεις, ενδεχόμενη γενίκευση, το τέλος κοντινό κι αναπόφευκτο.

Το ξέρω, δε γλιτώνω με το τίποτα. Όχι που λένε να σταματήσω το κάπνισμα, μια λεπτομέρεια στις δυνάμεις που με σπρώχνουν προς το χαμό. Ανέκαθεν κάτι με πήγαινε στο χειρότερο, και τώρα που φούντωσε πια το κακό, δεν είναι να γίνω, στο κάτω κάτω δε θέλω να γίνω καλά, ας πούμε πως μ' αρέσει το στήθος μου να βράζει τσουκάλι, ένα γατάκι που τονθορίζει στην αγκαλιά μου, μια συντροφιά μέσα στη νύχτα κι όταν ξυπνάω με παραστέκει.

Στο διπλανό κρεβάτι κοιμάται η γυναίκα μου. Βήχω και δεν μπορώ να βγάλω το φλέμα. Είναι μια μηχανή που πάει να πάρει μπροστά, προς στιγμή λες πως ξεκίνησε, μα κάπου πάσχει, δε σταθεροποιείται ο θόρυβος, τον ακούς να εκφυλίζεται μέσα στον κύλινδρο, σιγά σιγά σβήνει. Κάνω κι άλλες προσπάθειες. "Τι είναι;", φωνάζει η γυναίκα μου αλαφιασμένη στον ύπνο της. "Τίποτα. Κοιμήσου". Γυρνάει από το άλλο πλευρό και συνεχίζει μ' ένα σφυριγματάκι στο τέλος της αναπνοής.

Καλή γυναίκα. Με νοιάζεται, φέρνει στο κρεβάτι το γάλα, καμιά φορά το χύνω επάνω μου, δε βαρυνκομάει, μού σιάχνει τα μαξιλάρια, μαζεύει τα χαρτομάντιλα που πετάω χωρίς λόγο στο πάτωμα. Δέκα χρόνια γάμος κατέληξαν πια σ' αυτή την ήρεμη σχέση, να μη σιχαίνεται ο ένας τα σάλια του άλλου, μια τρυφεράδα και μια κατανόηση. Πολλές φορές που έχει πονοκέφαλο, "έλα", της λέω, "έλα να σε χαιδέσω λιγάκι", κι αμέσως περνάει ο πόνος ή καλμάρει αρκετά. Όλα είναι ήσυχα και μαλακά σ' αυτό το δωμάτιο, έτσι κατασταλάξαμε μετά δέκα χρόνια συμβίωση.»

ne me permettra d'y échapper » (το ξέρω, δε γλιτώνω με τίποτα), déclare en effet ce dernier. L'horizon se réduit donc au corps du malade et à l'intensité d'une menace imminente qui provoque un resserrement de l'espace (ANGOISSE) et un rétrécissement de l'horizon

- À l'inverse, une faible agitation (un APAISEMENT), correspondant à un retour au calme, corrélée avec une dilatation de l'espace a pour figuration particulière la tendre affection conjugale qui libère le malade de l'étreinte. La figure de la « gentille épouse » (καλή γυναίκα), affectueuse et attentionnée, desserre l'étau de l'angoisse et élargit l'horizon aux limites de la chambre.

Ce qui domine ici c'est donc le passage d'un espace dysphorique à un espace euphorique. À l'angoisse du début, au recroquevillement de l'énonciateur sur sa maladie et sur son propre sentiment d'impasse succèdent une détente et une ouverture vers l'affection conjugale.

Comment s'effectue ce qu'on considérera comme une dilatation s'opposant à la contraction initiale ? Il existe un rapide processus aboutissant à l'apaisement final. Ce cheminement de l'angoisse à l'apaisement, de l'exiguïté du corps malade à l'espace de la chambre se fait de deux manières. D'une part autour d'une modalité : le *vouloir*, qui permet de rompre avec le sentiment initial ; d'autre part avec le surgissement d'images représentant virtuellement l'apaisement. Dans le premier cas, il s'agit d'une *réaction* prenant la forme d'un refus (« je ne veux pas guérir », δε θέλω να γίνω καλά) plein de dépit, ou d'un *vouloir* entravé, figuré par la toux pénible à laquelle fait allusion l'énonciateur (« je tousse et je ne peux pas faire sortir les mucosités », βήχω και δεν μπορώ να βγάλω το φλέμα). On peut parler ici d'une EXASPÉRATION, figuration d'une gêne et du désir de se dégager d'une étreinte, de sortir de l'angoisse et donc de s'extirper de l'intériorité et du repli sur soi. Dans le second cas, l'apaisement est lié à la présence de figures virtuellement réconfortantes : le « canevas avec la représentation de Geneviève » (μπάντα με την παράσταση της Γενοβέφας), la métaphore du « chaton qui ronronne (...) [et] se tient [aux] côtés [du malade] » (γατάκι που τονθορίζει (...) με παραστέκει), l'épouse enfin, endormie, simple virtualité d'un apaisement. Entre la réalité de l'angoisse, marquée par la forte agitation dans l'espace restreint du corps, et celle de l'apaisement, avec un desserrement de l'étreinte et une disparition de l'agitation il existe un état virtuel : fruit de l'imagination de l'énonciateur envisageant, dans un sursaut, une

libération, il passe par les virtualités de présences féminines ou animales, promesses d'un apaisement réel¹.

Il reste à justifier l'exaspération qui succède au sentiment d'angoisse et débouche sur un apaisement. C'est la volonté, modalité endotaxique qui, comme on l'a vu plus haut, peut permettre de la comprendre. La colère ou, plus justement ici, l'exaspération relève, comme le rappelle Jacques Fontanille s'appuyant sur le *De Ira* de Sénèque², d'une volonté frustrée. Cette frustration ne débouche pas exactement sur une « explosion agressive »³, mais sur une vive irritation qu'on conviendra donc d'appeler « exaspération ». En se fondant sur l'hypothèse de départ selon laquelle la présence perçue dans le passage se définit en termes d'agitation (+) ou de non-agitation (–), sur l'axe de la visée, en termes de contraction ou de dilatation sur l'axe des saisies, on peut tenter de placer les états affectifs dans des réseaux lexicaux pour mettre en évidence le degré de présence de chacun d'entre eux. On définira pour ce faire deux traits isotopants : celui de l'état affectif né d'une insatisfaction/ (auquel ressortit l'exaspération) et celui de l'état affectif né d'une crainte, d'une appréhension, d'une incertitude/ (dont relève l'angoisse) :

¹ Il existe aussi une corrélation entre une agitation basse et une faible étendue : elle correspond à cet instant qu'on trouve dans les toutes premières lignes de la nouvelle et qui, se situant juste avant la prise de position, correspond à l'ÉVEIL, « étape pendant laquelle l'actant est “ébranlé” » (J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 122). Ce vide prend la forme d'un espace neutre entre le monde des vivants et celui des morts (la référence à la « cellule de prison » n'est pas sans rappeler ici la nouvelle « La prison » qui présente la chambre d'hôpital comme une antichambre de la mort). Les murs dénudés de la chambre du malade et le dépouillement du mobilier deviennent, dans l'étendue, l'expression d'un effacement de l'être : « Avec le temps, mon univers se réduit à cette chambre » (όσο πάει κι ο κόσμος μου κλείνεται σ' αυτό το δωμάτιο), déclare l'énonciateur.

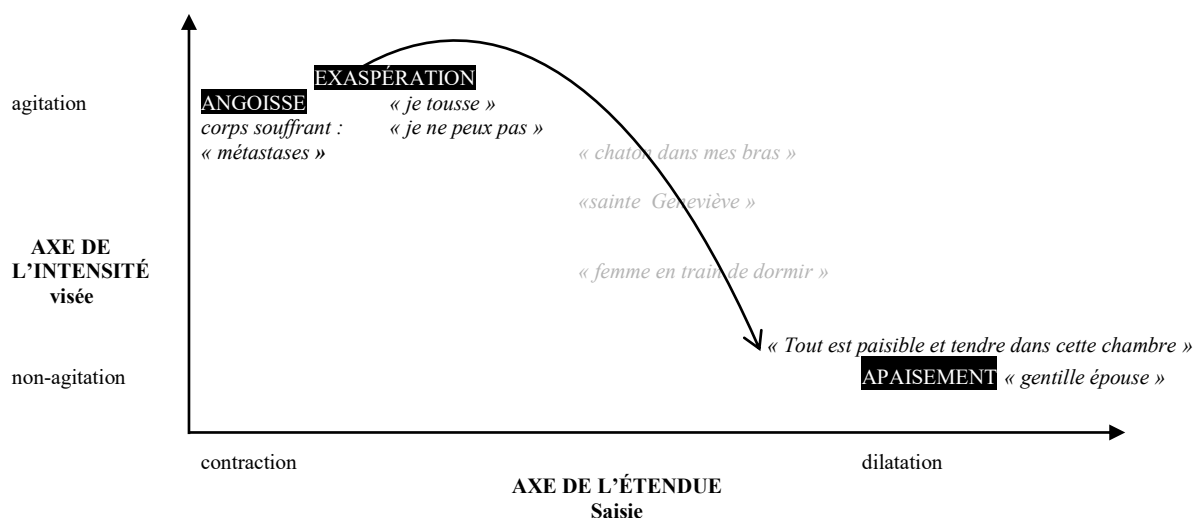
² J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 188-189.

³ *Ibid.*, p. 189.

		CONTRACTION	DILATATION
+	/État affectif né d'une		Fureur
—	d'insatisfaction/	Mécontentement	Colère
		Irritation	Exaspération
			Apaisement
			Sérénité
+	/État affectif né d'une crainte, d'une	Angoisse	
—	appréhension, d'une	Anxiété	
	incertitude/	Inquiétude	
		Souci	
			Apaisement
			Sérénité

Ce tableau permet de voir approximativement de quelle manière les deux états affectifs (celui lié à l'inquiétude et celui lié à l'insatisfaction) s'articulent avec un élément commun, l'apaisement, correspondant à une absence de tension et une grande dilatation. Par ailleurs, on s'aperçoit que, si l'angoisse correspond à une grande tension, mais aussi à un repli sur soi, l'exaspération paraît être une dernière étape avant la colère et l'extériorisation. La lecture du tableau permet de saisir de quelle manière l'extrait fait passer de l'angoisse à l'apaisement par l'expression d'une volonté de se dégager de la contraction propre à l'angoisse.

Soit donc deux axes à présent permettant de rendre compte de ce qui se passe dans l'espace proprioceptif. On peut rendre compte, de cette manière, des deux sentiments face à la maladie mis en évidence, de la phase de rupture correspondant à l'exaspération et des manifestations figuratives :



Ce diagramme mérite bien sûr quelques explications. Chaque élément placé dans la zone comprise à l'intérieur des deux axes relève du processus figuratif ; autrement dit, il apparaît lors de la rencontre entre une intensité et une saisie quantifiée de cette intensité. Moins forte est l'agitation angoissée de la maladie, plus l'espace affectif grandit et permet d'élargir l'espace depuis le corps jusqu'à l'horizon de la chambre : la présence physique et réelle de l'épouse affectueuse joue donc un rôle majeur. Plus la sensibilité angoissée augmente au contraire, moins l'espace est dilaté. En grisé, on trouvera les stades intermédiaires des figures virtuelles de l'apaisement, qui précèdent l'apaisement réel, en présence de la tendre épouse. On se trouve donc ici devant ce que Fontanille appelle un « schéma de décadence »¹.

Les lignes qui suivent dans la nouvelle correspondent, à l'inverse, à « un rétrécissement » (*ένα στένεμα*)² progressif de l'espace et donc à un schéma inverse (schéma d'ascendance) de celui qui précède. Après avoir évoqué, au passé, le souvenir d'une relation tumultueuse, mais pleine de tendresse avec sa femme, l'énonciateur utilise de nouveau un présent. Cet emploi s'accompagne d'un retour progressif au corps du malade, dans l'horizon restreint constitué par les murs et le plafond de la chambre :

C'est une adaptation continue que la vie et un rétrécissement jusqu'au moment où, à la fin, on accepte pour espace cette chambre, on cherche au plafond ou aux murs si on trouve une tache sur la peinture et tout le temps on se demande à quoi cela ressemble : un visage, un objet ou la

¹ J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 104-105.

² M. Hakkas, op. cit., p. 355.

forme d'un animal. L'unique petit cadre est un peu de travers. Est-ce que j'ai bien pris mes cachets ? Il n'y a plus de mouchoirs. Le livre que je lis est sans intérêt. Il faut que je change de côté.¹

On est en présence, une fois encore, d'un décor nu et neutre, du vide du début de la nouvelle, celui qui correspond à l'éveil affectif des premières lignes de « Mes derniers moments ». L'espace finit par se limiter à l'environnement immédiat du lit et aux occupations dénuées de sens de l'énonciateur malade (« Est-ce que j'ai bien pris mes cachets ? Il n'y a plus de mouchoirs. Le livre que je lis est sans intérêt. Il faut que je change de côté »). À la différence toutefois de ce qui se passait au début de la nouvelle, on constate deux choses : la source de la visée est l'énonciateur lui-même et la cible est atteinte par la quête active, si l'on peut dire, d'une présence (« on cherche au plafond ou aux murs si on trouve une tache sur la peinture et tout le temps on se demande à quoi cela ressemble »). Alors qu'au début de la nouvelle, la source de la saisie s'imposait à l'énonciateur, ici, c'est ce dernier qui scrute ce qui l'environne. Par ailleurs, celui qui s'exprime prend le masque indéfini de la deuxième personne, en grec (mot à mot, il dit : « tu acceptes ... tu cherches ... tu trouves..., etc. »), avant que le passage ne bascule à la première personne du singulier. Comment interpréter cela ? L'utilisation de la deuxième personne n'est pas sans lien avec l'embrayage en cours sur la situation positionnelle initiale². Le passage qui vient d'être cité devient à cet instant un schéma ascendant correspondant au rétrécissement de l'espace et au retour à la situation de départ, celle de l'éveil initial : un espace restreint, neutre et sans aspérités, affectivement non marqué.

Cette situation est transitoire et correspond à un basculement dans le rêve ou, du moins, dans le souvenir dont il a été question plus haut. Ce long passage aboutit à l'évocation du séjour londonien et, surtout, à la description d'un univers hospitalier faite au présent (« À présent, je me trouve », *τώρα βρίσκομαι*). L'utilisation du présent d'énonciation invite à voir, ici encore, un rétrécissement de l'espace et à noter une augmentation de l'intensité d'angoisse :

¹ *Ibid.*, p. 355 : «Μια διαρκής προσαρμογή είναι η ζωή κι ένα στένεμα, μέχρι που στο τέλος αποδέχεσαι για χώρο σου αυτό το δωμάτιο, ψάχνεις στην οροφή και στους τοίχους μήπως κι ανακαλύψεις κανένα λεκέ στο υδρόχρωμα κι όλο απορείς, σαν τι μοιάζει, πρόσωπο, πράγμα ή η μορφή κάποιου ζώου. Το μοναδικό καδράκι γέρνει κάπως. Πήρα το χάπι μου; Τα χαρτομάντιλα τελειώνουν. Το βιβλίο που διαβάζω είναι σαγλό. Πρέπει να γυρίσω πλευρό.»

² J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 95.

La doctoresse, d'une main, arrange mes cheveux épars, raides comme du crin, de l'autre tient la radiographie, la met sur le tableau lumineux et son visage un peu allongé s'allonge encore plus. « Malheureusement, c'est bien ça », dit-elle. « En tout cas, je suis satisfaite de l'évolution dans son ensemble. Elle grandit, bien sûr, mais un peu moins vite. J'espère qu'elle n'aura pas une évolution plus rapide ».

Je sors de l'hôpital.¹

On notera ici encore, comme précédemment, la tension inhérente à la présence proche et menaçante de la maladie, qui pèse sur un horizon se réduisant à l'espace entre le médecin et le patient. L'ancrage dans le présent est un élément déterminant ici, mais il ne peut suffire à lui seul à expliquer cette impression de resserrement. En réalité, l'existence d'un lexique relevant du domaine de la //maladie// (avec les traits plus ou moins actualisés de la médecine et du corps malade) n'est que la manifestation proprioceptive d'une angoisse devant le cancer (sentiment d'autant plus tangible que la tumeur n'est suggérée que de manière implicite par le médecin). L'intensité reste ici celle de l'angoisse, mais elle ne diminue guère, contrairement à ce qui a été constaté dans le cas précédent, avec la présence de l'épouse. La présence féminine ambiguë de la « doctoresse » (*γιατρίνα*), à la fois figure familière de la femme consolatrice et représentation métonymique du corps médical, ne suffit pas à atténuer l'anxiété. La femme-médecin se contente de constater en effet que la tumeur grossit moins vite que prévu, ce qui ne change rien à la présence de celle-ci et à l'imminence de la mort. Sur l'axe de la saisie, on retrouvera une contraction de l'espace correspondant, sur l'axe de la visée, à une plus profonde anxiété : seule la sortie brutale du patient permet de rompre la tension angoissante vécue dans le tête-à-tête avec celle qui représente ici le personnel médical. L'espace étouffant de l'hôpital fait place alors à celui de la ville. Un espace plus vaste, mais qui n'en est pas moins ambivalent :

À la station South Kensington, je regarde les derniers titres des journaux : Lilian Board, 22 ans, championne d'Europe du 80 mètres, se meurt du cancer. *She dies*, disent les journaux, et je pense à mon sujet *No dice*, en laissant les escaliers roulants m'amener tout au fond.

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 356 : « *Η γιατρίνα με το ένα χέρι σιάχνει τα λιγοστά, ίσα σαν πράσσα, μαλλιά και με το άλλο κρατάει την πλάκα, την προβάλλει στο φωτεινό πίνακα και το μακρουλό της πρόσωπο γίνεται ακόμα πιο μακρουλό. “Δυστυχώς αυτό είναι”, λέει. “Πάντως είμαι ικανοποιημένη από την όλη πορεία. Μεγαλώνει βέβαια, αλλά κάπως αργά. Ελπίζω να μην έχει πιο γρήγορη εξέλιξη.*

Βγαίνω από το νοσοκομείο.»

Après, j'ai appris à Paris, à la station Porte d'Orléans, sa mort. Les journaux publiaient d'anciennes photographies d'elle à son départ et d'autres à son arrivée au fil. Il y en avait une où elle marchait, juste après avoir gagné le huit cents mètres et elle souriait aux flashes, le visage et les cheveux baignés de lumière, sa poitrine au moment de l'inspiration tirait sur son maillot jusqu'à le déchirer. J'ai touché du doigt sa poitrine et immédiatement elle s'est dégonflée, à présent une poignée de terre, les photographies jaunissent, les flashes se tournent ailleurs, son record a été désormais battu, les haut-parleurs sont silencieux. Voilà comment peu à peu nous sombrons dans l'oubli tous les deux après avoir été fixés là, sur la constellation du cancer (je l'ai vue un jour dans mon sommeil et j'ai eu peur : même forme que celle que me montre la radio et que je porte dans la poitrine). Encore et encore, je touche ma poitrine de mes doigts, je me palpe sans cesse, parfois elle s'arrête de monter et descendre, *dead*, tout juste ai-je le temps dans un dernier effort de couper le fil.¹

La ville, qui permet à celui qui s'exprime d'échapper à la froideur de la salle d'hôpital, se révèle tout compte fait mortifère. Réduite ici, dans les cas de Londres et de Paris, à une station de métro, elle devient un gouffre « tout au fond » (*βαθιά*) duquel on voit se profiler la mort. Cette image de la station de métro ressemblant à la bouche des Enfers est, un peu à l'instar de ce qui se passe dans *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, marquée par une ambivalence : elle symbolise la vie tout autant que la mort. Et, justement, ce qui compte dans le passage qui vient d'être cité, c'est le va-et-vient permanent entre ces deux contraires. Le corps sensible de l'énonciateur définit là un champ positionnel avec, à l'horizon une fois de plus, la présence de la maladie et de la mort engendrant un surplus d'affects qu'on peut qualifier, ici encore, d'angoisse. À l'inverse, la fête sportive représentée par les victoires de la championne a l'effet contraire : l'euphorie héroïque (avec la présence de traits descriptifs de la lumière et de l'érotisme). Dans la zone proprioceptive située entre les deux axes qu'il est possible de tracer, on retrouverait des signes qui se rapportent au corps, mais qui sont porteurs

¹ *Ibid.*, p. 356-357 : « Στο σταθμό Σάουθ Κένσιγκτον βλέπω τις εφημερίδες με τις τελευταίες ειδήσεις: Λίλιαν Μπορντ, 22 χρονών, πρωταθλήτρια Ευρώπης δρόμου οκτακοσίων μέτρων, πεθαίνει από καρκίνο. “She dies”, γράφουν οι εφημερίδες, και σκέφτομαι για τον εαυτό μου No dice, αφήνοντας τις κυλιόμενες σκάλες να με κατεβάζουν βαθιά.

Έπειτα διάβασα στο Παρίσι, στο σταθμό Πορτ ντ' Ορλεάν, το θάνατό της. Οι εφημερίδες δημοσίευαν παλιές φωτογραφίες στην εκκίνηση κι άλλες πάνω στο νήμα. Ήταν και μια που περπάταγε, μόλις είχε κερδίσει στα οκτακόσια μέτρα και χαμογελούσε στα φλας, πρόσωπο και μαλλιά από φως, το στήθος της στην εισπνοή παίδευε το φανελάκι να το ξεσκίσει. Ακούμπησα πάνω στο στήθος της το δάχτυλό μου κι αμέσως ξεφούσκωσε, τώρα μια φούχτα χρώμα, κιτρινίζουν οι φωτογραφίες, τα φλας στρέφονται αλλού, το ρεκόρ της πια ξεπεράστηκε, σωπαίνουν τα μεγάφωνα. Έτσι σιγά σιγά ξεχνιόμαστε κι οι δυο σφηνωμένοι εκεί στον αστερισμό του καρκίνου (τον είδα μια μέρα στον ύπνο και τρόμαξα, ίδιο σχήμα μ' αυτόν που δείχνει η πλάκα να κουβαλάω στο στήθος). Ξανά και ξανά ακουμπάω στο στήθος τα δάχτυλα, όλο ψάχνομαι, κάποτε δεν ανεβοκατεβαίνει πια, *dead*, ίσα ίσα που προλαβαίνω με μια τελευταία προσπάθεια να κόψω το νήμα.»

à la fois de vitalité et de mort. Dans le premier cas, on retrouve un desserrement de l'étreinte angoissante ; dans le second, c'est l'inverse : la mort et la maladie entraînent l'angoisse. C'est à peine alors si le jeu paronymique entre *she dies* et *no dice* contribue à desserrer l'étau face à la mort. Le fantôme de celle-ci plane toujours, dans une alternance entre une plus grande vitalité (de la ville, de la jeune athlète) et des instants où l'horizon paraît se réduire à celui de la maladie, voire à la tumeur de l'énonciateur, comme dans le passage suivant qui clôt l'épisode de Lilian Board, déjà partiellement cité :

Il ne pouvait pas en être autrement, c'était l'évolution naturelle : cela a commencé comme un pois chiche, c'est devenu une pièce de cinq drachmes, ensuite comme un œuf, à présent ça a la taille d'un poing. Les espoirs s'évanouissent.¹

La figuration de la menace qui pèse sur l'instance énonciatrice est éloquente : plus la menace grossit, plus la tumeur prend elle-même de volume, sans que, ici encore, il soit explicitement fait allusion à elle. Une fois encore, l'utilisation de la métaphore correspond, on l'a vu plus haut, à un non-dit, à l'indicible de la maladie. Elle renforce sans doute, ce faisant, le sentiment angoissant qui structure le texte.

2.1.2. Le corps de l'écrivain

Pour autant, cette place du corps dans les nouvelles-discours hakkiennes n'est pas seulement liée à la maladie. Le corps, prenant position dans la nouvelle, peut aussi être celui de l'écrivain au travail. L'ouverture de « La communauté » est, à cet égard, tout à fait instructive. On peut rappeler ici les premières lignes de la nouvelle :

Mes écrits ? Aussi minuscules que des fientes ; à la deuxième, à la troisième page tout au plus, ils s'épuisent, et puis c'est en vain que j'essaie de les étirer, les phrases n'arrivent pas et voilà les idées, comme des chatons jetés sur un tas d'ordures. Alors je leur donne une fin, quelle qu'elle soit, et je m'en vais voir ailleurs. D'autres histoires se mettent en boule à l'intérieur de moi, je saisis le fil et je commence à le dérouler jusqu'à ce qu'il se casse une nouvelle fois. Peut-être que je le tire trop brusquement. Je les laisse sortir comme ils viennent, fragments d'une âme en miettes, avec comme résultat de ne pas avoir pu, jusqu'à aujourd'hui, écrire un morceau consistant, quelque chose comme une chronique.

Je me trouvais à Saint-Georges Peloteur, un petit prieuré perdu entre Kaisariani et Kareas. Si l'on me demandait pourquoi j'ai commencé à écrire un morceau consistant dans ce coin du monde, naturellement je ne saurais quoi répondre. Disons que ça a été quelque chose comme

¹ *Ibid.*, p. 357 : « Δε μπορούσε να γίνει κι αλλιώς, αυτή ήταν η φυσική του εξέλιξη: ξεκίνησε σα ρεβόθι, έγινε τάλιρο, μετά σαν αυγό, τώρα είναι μέγεθος γροθιάς. Ξεφτάνε οι ελπίδες. »

une révélation. Même si je les tirais brusquement, ils étaient ficelés avec du fil de fer, ils apparaissaient aisément au grand jour, les phrases s'accordaient entre elles, elles s'alignaient et avançaient.¹

Cette ouverture montre qu'il existe un jeu de tensions défini à partir d'un champ positionnel. Dans ce passage portant sur la difficulté à écrire, le corps tient toute sa place, mais dans un registre qui n'est pas celui de la maladie. On se trouve, dans le premier paragraphe, face à un constat formulé au présent d'habitude : l'énonciateur-écrivain paraît replié sur lui-même, toute sa création semble vainement recroquevillée sur l'indigente capacité de sa propre intériorité. Dans le second paragraphe, qui rend compte d'un souvenir de séjour effectué à Saint-Georges, on trouve une ouverture au monde et une profusion créatrice. L'impuissance à produire une œuvre qui ait quelque force est réelle au départ, mais la puissance démiurgique de l'écrivain semble remplacée par la spontanéité d'une production quasi prophétique, liée en tout cas à la « révélation » (*αποκάλυψη*) d'un site modeste, mais ontologiquement riche. L'horizon du champ positionnel est dès lors celui de l'espace créatif. Le centre est le corps sensible de l'écrivain. Moins on s'en éloigne, moins intense est la plénitude d'être ; plus on s'éloigne du corps sensible, dans le temps ou dans l'espace, plus intense est la plénitude d'être. Le sentiment de plénitude est alors tel que le corps lui-même paraît s'ouvrir jusqu'à l'« orgasme » (*οργασμό*), comme on peut le lire quelques lignes plus bas dans la nouvelle. L'axe de la visée va donc de la frustration et du sentiment de manque au sentiment de plénitude. L'axe de la saisie va quant à lui de l'intériorité pauvre du corps propre à l'extériorité d'un paysage ouvert.

L'analyse de ces cinq premières pages de « Mes derniers moments » et des premières lignes de « La communauté » aura permis de montrer que ces débuts de nouvelle-discours réclament une approche tenant compte de l'acte d'énonciation en tant qu'il produit un énoncé vivant : il n'y aurait guère de sens à voir ici la présence d'une épreuve ou d'une quête

¹ *Ibid.*, p. 317 : «*ΤΑ ΓΡΑΦΤΑ ΜΟΥ* μικρά σαν κουτσουλίες· στη δεύτερη, το πολύ στην τρίτη σελίδα, εξαπλώνονται, κι έπειτα μάταια προσπαθώ να τα τεντώσω, δεν έρχονται οι φράσεις και τα νοήματα, γατάκια πεταμένα σε σκουπιδότοπο. Οπότε τους βάζω ένα όποιο τέλος και πάω γι' αλλού. Άλλες ιστορίες κουβαριάζονται μέσα μου, αρπάζω το νήμα κι αρχίζω να ξετυλίγω, ώσπου πάλι κόβεται. Ίσως να τραβάω απότομα. Τ' αφήνω έτσι όπως βγαίνουν, αποσπάσματα μιας τεμαχισμένης ψυχής, με αποτέλεσμα να μην μπορώ μέχρι σήμερα να γράψω ένα μεγάλο κομμάτι, κάτι σα χρονικό.»

Βρισκόμουν στον Άι-Γιώργο τον Κουταλά, ένα μικρό μετόχι ανάμεσα Καισαριανής και Καρέα. Αν με ρωτούσε κανένας γιατί άρχισα να γράφω ένα μεγάλο κομμάτι σ' αυτό το σημείο της γης, φυσικά δε θα 'ξερα τι ν' απαντήσω. Ας πούμε πως ήταν κάτι σαν αποκάλυψη. Όσο απότομα και να τραβούσα, ήταν δεμένα με συρματόσχοινο, βγαίναν στην επιφάνεια άνετα, ταίριαζαν μεταξύ τους οι φράσεις, στοιχίζονταν και προχωρούσαν.»

s'inscrivant dans la structure sémio-narrative d'un discours-énoncé. Ce qui détermine, au fond, la syntaxe du texte, ce sont ici les affects de l'énonciateur et la place de son corps sensible, qu'il y ait ou non référence à la maladie. La prise de position affective de l'énonciateur (par rapport à la pathologie ou par rapport à l'acte d'écrire) est indissociable de la construction sémiotique du texte. L'apparition de la maladie et l'irruption du corps dans le texte hakkien donnent dès lors une respiration affective au texte hakkien.

2.2. Tensivité et modalités

Il a déjà été longuement question du rôle que jouent les modalités dans la constitution du sujet hakkien. On peut en revanche envisager ici de quelle manière ce rôle et la présence de la tensivité contribuent l'un et l'autre à l'émergence d'un énoncé vivant dans les nouvelles-discours de Marios Hakkas.

On connaît la place qu'a la volonté frustrée dans l'exaspération des premières lignes de « Mes derniers moments ». De la même manière, dans les premières lignes de « La communauté », il est indéniable que les modalités du *pouvoir* et du *vouloir* jouent un rôle non négligeable dans la construction de l'image d'un écrivain impuissant à créer une œuvre substantielle tant qu'il ne se trouve pas devant un paysage susceptible de l'inspirer. Le syntagme « c'est en vain que j'essaie de les étirer » (*μάταια προσπαθώ να τα τεντώσω*) contient, pour ne citer qu'un seul exemple, la modalité de l'absence de *pouvoir* (« c'est en vain », *μάταια*) et la modalité, au moins implicite, du *vouloir* (« j'essaie », *προσπαθώ*). Cette complémentarité entre les modalités et la tensivité, on la retrouve à beaucoup d'autres moments.

Se présentant comme un effort de l'énonciateur pour comprendre son désir de liberté, le troisième des quatre grands volets de « La communauté » se construit sur ce double jeu modal et tensif. Il s'ouvre sur l'évocation d'un vague souvenir d'enfance ; le jeune Marios essaie de se dégager de l'emprise d'une main d'adulte :

Le premier mouvement dont je me souviens dans ma vie, c'est quand j'essayais d'enlever ma main d'une autre main. J'ai dû y réussir parce qu'encore aujourd'hui je me vois moi-même courir vers le « vaporetto », une grosse machine, quelque chose comme un rouleau compresseur qui fabriquait en même temps du bitume. L'autre main me retenait, s'agrippait à

la mienne et j'ai ramassé une sacrée raclée qui venait d'en haut. C'est avec cette image que débute ma vie : une tentative pour me libérer et tout naturellement le prix à payer pour cela.¹

Ce qui domine ici, c'est la remontée d'un souvenir. L'énonciateur met en place le champ positionnel de l'instance de discours. La source est le souvenir d'enfance enfoui et la cible est l'énonciateur adulte lui-même (« encore aujourd'hui je me vois moi-même courir », *ακόμα και τώρα βλέπω τον εαυτό μου να τρέχει*). L'horizon est dès lors assez éloigné, car le passé et le flou dominant ici. En témoignent l'utilisation de temps référant à des événements passés (imparfait, aoriste), de la modalité épistémique (« j'ai dû », *πρέπει*), l'absence de figure humaine précise puisque seules les mains de l'adulte sont évoquées : tout cela relègue le souvenir à un niveau où il ne touche qu'assez peu intensément l'énonciateur. Il existe en réalité ce que Fontanille appelle un « actant de contrôle », à savoir, ici, l'éloignement temporel. En revanche, il est indéniable qu'il y a une charge affective particulière dans l'évocation aussi bien de la pression d'une main (« enlever ma main d'une autre main », *να τραβήξω το χέρι μου από κάποιο άλλο χέρι*) que du « rouleau compresseur » (*οδοστρωτήρας*) ou de la « raclée » (*ξύλο*). Surtout, il existe un conflit de modalités entre le *vouloir* de l'énonciateur (vouloir se dégager, vouloir s'émanciper), implicite dans le lexème *προσπαθούσα* [j'essayais], et l'absence de *pouvoir* (lié à la présence de la main qui retient l'enfant).

À l'inverse, à un autre moment de cette partie de « La communauté », l'énonciateur inscrit son énoncé dans le présent d'une situation particulièrement intense. Il s'agit du moment où il évoque ses relations avec le parti communiste et les reproches que lui adresse ce dernier :

Je n'ai plus le temps de m'occuper des sujets locaux et, de plus en plus, c'est le problème mondial qui me tue et, sans qu'on me le demande, j'envoie des notes à Dritchinev (il n'y a que pour la terminaison que j'y arrive. Pourquoi est-ce que, diable, on l'a placé là-haut avec un nom si difficile ?) et naturellement, je ne reçois pas de réponse. Moi, pourtant, j'insiste : « bon alors, qu'est-ce qu'il va en être des comités, ils serviront un jour ? dans quelle sorte d'Union Despotique est-ce qu'on se trouve ? », que je demande au maire et Chritchinev (c'est vrai, je n'y arriverai pas) n'en a rien à battre. On cherche à me clouer le bec et « pourquoi tu parles

¹ *Ibid.*, p. 336 : « Η πρώτη κίνηση που θυμάμαι στην ζωή μου είναι που προσπαθούσα να τραβήξω το χέρι μου από κάποιο άλλο χέρι. Πρέπει να τα κατάφερα γιατί ακόμα και τώρα βλέπω τον εαυτό μου να τρέχει προς το “βαποράκι”, ένα μεγάλο μηχάνημα, κάτι σαν οδοστρωτήρας που έσιαχνε και ταυτόχρονα άσφαλτο. Το άλλο χέρι με πρόλαβε, γάντζωσε πάλι στο δικό μου κι από πάνω, έφαγα κι ένα γερό ξύλο. Μ' αυτή την εικόνα αρχίζει η ζωή μου: μια προσπάθεια γι' απελευθέρωση, φυσικά κι η πληρωμή της. »

comme ça » et « ce n'est pas permis », « ce n'est pas correct ». Allez voir au diable, si vous croyez que je vais vous donner la raison que j'ai de parler comme cela.¹

On se trouve ici devant un conflit modal. En effet, ce qui domine dans ce passage, c'est l'opposition entre une modalité du *vouloir* s'adossant à un *devoir* (« j'envoie des notes » ou « j'insiste » présupposent une volonté d'agir et un devoir) et une modalité du *pouvoir* (« je n'ai plus le temps » ou « je ne reçois pas de réponse » impliquent l'absence de pouvoir). La première paraît toujours devoir rester en retrait par rapport à la seconde. Il en résulte un sentiment d'impuissance qui prend la forme soit d'un abattement, soit d'une rage se manifestant dans des questions indignées (« Pourquoi est-ce que, diable, on l'a placé là-haut avec un nom si difficile ? »), des jurons ou des variations sur le nom de Brejnev.

Ce conflit modal s'inscrit dans un champ positionnel dont l'horizon est relativement restreint : la source et la cible sont alternativement l'énonciateur et le Parti. La source, c'est l'énonciateur lorsque ce dernier cherche à avoir une réponse de sa cible, les instances du parti communiste ; à l'inverse, l'énonciateur peut devenir une cible lorsqu'il décrit au présent de quelle manière le PC grec (figuré ici de façon métonymique par un dirigeant soviétique) exerce sur lui une véritable pression qui s'exprime par le manque de temps, l'absence de réponse à la question et le mutisme devant l'insistance de la cible, les pressions pour faire taire celle-ci avec des injonctions ou des questions, etc.

Modalités et tensivité fonctionnent donc de pair dans les extraits qui viennent d'être examinés. Elles ne sont que la manifestation, dans le discours, de la présence sensible de l'énonciateur. Elles font du discours un énoncé vivant relevant des processus sémiotiques à l'œuvre dans le corps sensible. Il n'en reste pas moins qu'il est nécessaire de saisir de quelle manière s'articulent le narratif, le cognitif et ce qu'on peut qualifier de *passionnel* dans le texte hakkien.

¹ *Ibid.*, p. 340 : « Δεν προλαβαίνω πια ν' ασχοληθώ με τα τοπικά κι όλο περισσότερο με κόβει το παγκόσμιο πρόβλημα κι ας μη με ρωτάνε, στέλνω υπομνήματα στον Ντριτσινιέφ (μόνο στην κατάληξη τον πετυχαίνω. Τι στο διάβολο τον βάλαν επάνω με τόσο δύσκολο όνομα;) και φυσικά δεν παίρνω απάντηση. Εγώ όμως επιμένω, “τι θα γίνει επιτέλους με τις επιτροπές, θα λειτουργήσουν καμιά φορά, τι Επιτροπική Ένωση είμαστε;”, ρωτάω το δήμαρχο κι ο Στριτσινιέφ (πάει, δεν πρόκειται να τον πετύχω) όλο πέρα βρέχει. Προσπαθούν να μου βουλώσουν το στόμα και “γιατί μιλάς έτσι” και “δεν επιτρέπεται”, “δεν είναι σωστό”. Ρε, αντέστε στο διάβολο, που θα σας δώσω το λόγο γιατί μιλάω έτσι.»

2.3. *L'articulation du narratif, du cognitif et du passionnel*

Il faut, en fait, distinguer la logique passionnelle de la logique narrative et de la logique cognitive. La logique narrative a bien sûr été amplement étudiée par l'analyse sémiotique narrative : elle repose sur l'existence d'actants transformationnels (sujet, objets, etc.) et des jonctions avec des objets de valeur. Elle s'oppose à la logique passionnelle dans la mesure où elle est programmatique : le résultat de l'action présuppose tout ce qui l'a entraînée d'une manière logique, par le jeu des liens de causalité. L'énoncé ne peut s'envisager dès lors qu'une fois achevé et clos sur lui-même, c'est-à-dire une fois l'action achevée. Parmi les nombreux récits rencontrés dans les nouvelles-discours, « De mon plein gré » fait référence, pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, à un épisode (celui d'un jeune homme narguant ses juges et se ravisant peu à peu à l'approche de son exécution) qui présente toutes les caractéristiques de l'enchaînement causal. Quant à la logique cognitive, celle qui relève du savoir, il est possible de la situer désormais dans la tâche consistant à interpréter l'environnement chaotique : ce qui la distingue, c'est son détachement par rapport aux affects et sa distanciation. « Par une variation de position de l'instance de discours, écrit Jacques Fontanille, on peut passer d'une logique à l'autre : si cette instance se détache du procès en cours, la logique de la passion est suspendue, pour laisser place à une logique distanciée, celle de la cognition, ou à une logique rétrospective, celle de l'action »¹. Ici, la logique narrative et la logique cognitive paraissent donc s'opposer à la logique passionnelle dont on sait combien elle repose sur l'aléa des affects.

Il faut désormais examiner de quelle manière les différentes logiques s'articulent dans le texte hakkien : comment leur alternance contribue-t-elle à modifier la respiration du discours, les niveaux d'intensité dans ce dernier tout en préservant l'unité de celui-ci ? On peut observer un passage assez significatif de ce point de vue. Dans « La communauté », l'énonciateur tente d'interpréter, au début du deuxième volet de la nouvelle, la légende de saint Georges Peloteur. Voici la totalité de ce passage auquel il a déjà été fait référence :

Un saint misérable, sans signe distinctif, sauf une pelote à la main, si bien sûr « Peloteur » a un lien avec les pelotes qu'il a pu fabriquer — version de la bonne sœur — pour gagner sa croûte. Parce qu'il peut venir d'ailleurs, avoir une signification métaphorique. Je me souviens de la mère Bebi qui, lorsque son fils disait en faisant un bras d'honneur : « Tiens, salope », celle-ci corrigeait toujours : « C'est pelote, oui, c'est pelote que mon fils a voulu dire », embrouillant le

¹ J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 233.

public incrédule, le sien de fils, celui-là même à qui il n'est plus resté désormais qu'à faire un doigt d'honneur en disant : « Tiens, grosse pelote ».

C'est ça : il devait mener une vie de débauche. Dans le sens de « peloteur », je ne crois pas. Cela présuppose des bus et des trolleys qui n'existaient pas à l'époque. Je déteste ce genre de choses. Ils allongent le bras et s'emparent de ce qu'ils peuvent, fesses, dos, quelque fois dans la bousculade et rien de masculin, et ensuite ils continuent en imagination. Je ne crois pas non plus qu'à confesse il prenait avec lui ses pelotes, parce qu'à ces instants-là les femmes ne le permettent pas et cela fait scandale. Moi je le dis, le plus probable, c'est que dans le monde, c'était un homme à femmes, il s'en est fatigué et s'est retiré dans ce coin de montagne en écrivant ses souvenirs, peut-être même qu'il a dissimulé ceux-ci derrière des psaumes et des histoires religieuses, il fabriquait aussi une pelote à ses heures perdues.

Moi, en tout cas, cela me correspond. Les femmes aussi, j'en suis fatigué, j'ai moi aussi un atelier, avec la même profession à peu près, et voilà des similitudes avec l'idée qui m'obsède ces derniers temps d'écrire quelque chose comme une chronique, les souvenirs surtout d'une période d'exaltation pour moi, à l'époque où j'étais jeune et où m'échauffaient certaines idées, des amours qui embellissaient ma vie, elles sont bien mortes mes amours et mes idées, ils ont bien disparu ma jeunesse, mes amis, certains dans des asiles et d'autres sous terre, tout cela me rapproche du saint, en fait mon saint personnel et exclusif.

C'est ainsi, je crois, que, régulièrement, il récitait son chapelet.¹

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 329-330 : « Φτωχός άγιος, χωρίς δική του παράσταση, έστω μ' ένα κουτάλι στο χέρι, αν βέβαια το "κουταλάς" έχει σχέση με τα κουτάλια που μπορεί να έσιαχνε — εκδοχή της καλόγηριας — για να βγάξει το ψωμί του. Γιατί μπορεί να προκύπτει από αλλού, να 'χει μια μεταφορική σημασία. Θυμάμαι την κυρα-Μπεμπή, που όταν ο γιος της σήκωνε το φάσκελό του "να πουτάνα", εκείνη πάντα διόρθωνε : "Καλέ, κουτάλα είπε το παιδί, κουτάλα", μπερδεύοντας δύσπιστους ακροατές, τον εαυτό της, το παιδί το ίδιο που τού 'μεινε πια φασκελώνοντας: "Να, κουτάλα".

Αυτό είναι: θα 'κανε πόρνηκη ζωή. Για "κουταλιάρης", δε νομίζω. Προϋποθέτει λεωφορεία και τρόλεϋ που δεν υπήρχαν στην εποχή του. Τα σιχαίνομαι κάτι τέτοια. Απλώνουν τα χέρια τους κι ό,τι πιάσουν, πισινούς, πλάτες, καμιά φορά στο στριμωξίδι επάνω και τίποτα αντρικό, κι έπειτα συνεχίζουν με τη φαντασία τους. Ούτε και πιστεύω πως στην εξομολόγηση έπαιρνε τις κουταλιές του, γιατί τέτοιες στιγμές οι γυναίκες δεν επιτρέπουν και γίνεται σκάνδαλο. Εγώ λέω, το πιθανότερο, ήταν κατά κόσμον γυναικάς, κουράστηκε κι αποσύρθηκε σ' αυτή την κόχη του βουνού γράφοντας τις αναμνήσεις του, ίσως και να τις έκρυβε πίσω από ψαλμούς και θρησκευτικές ιστορίες, έσιαχνε και κανένα κουτάλι τις ώρες της σχολής του.

Εμένα, έτσι κι αλλιώς, μου ταιριάζει. Κι από τις γυναίκες είμαι κουρασμένος, έχω κι ένα εργαστήριο χειροτεχνίας, στο ίδιο περίπου επάγγελμα, αυτές οι αναλογίες μαζί με την ιδέα που μου κόλλησε τώρα τελευταία να γράψω κάτι σα χρονικό, αναμνήσεις κυρίως από μια εποχή που είχα κάποιες ιδέες, έρωτες που μου ομορφύνανε τη ζωή, πώς πεθάναν οι έρωτες κι οι ιδέες, πώς χάθηκαν τα νιάτα μου, οι φίλοι μου, άλλοι στα φρενοκομεία κι άλλοι κάτω απ' τη γη, όλα αυτά με φέρνουνε κοντά στο άγιο, τον κάνουν αποκλειστικά δικό μου.

Έτσι, πιστεύω πως έκανε ταχτικά τα κομπολόγια του.»

Si l'ensemble de l'extrait se présente comme un travail interprétatif effectué au moment même de l'énonciation et procédant à un examen des signes qui émanent de la représentation du saint, il existe deux circonstances singulières : l'une est un récit de souvenir, une anecdote, comportant les éléments caractéristiques d'une très courte histoire au passé : une mère castratrice, la mère Bebi (sujet), cherche à rétablir une situation de départ — l'honneur de la famille ? — (objet) remise en cause par son fils (obstacle), devant un public (destinateur ?) ; l'autre correspond aux deux derniers paragraphes : l'énonciateur poursuit son travail d'interprétation et le repérage des « analogies » (*αναλογίες*) avec le saint, tout en livrant ses états d'âme, sur un ton parfois très personnel (« Les femmes aussi, j'en suis fatigué », *κι από τις γυναίκες είμαι κουρασμένος*).

On peut donc dégager deux logiques qui se combinent dans les deux derniers paragraphes : l'une cognitive, l'autre passionnelle. La première est définie dès le début de l'avant-dernier paragraphe et pose la question de la vie sexuelle du saint sous la forme d'une hypothèse (« c'est ça : il devait mener une vie de débauche », *αυτό είναι: θα 'κανε πόρνικη ζωή*). La suite du texte des paragraphes correspond à l'exploration de cette hypothèse. La seconde, passionnelle, se construit dans le dernier paragraphe à partir de la sensibilité de l'énonciateur par rapport à la vie de débauche qu'il oppose à l'idéal d'une vie retirée. Entre sentiment de dégoût (« ils continuent en imagination », *συνεχίζουν με τη φαντασία τους*) et aspiration ou désir (« moi, en tout cas, cela me correspond », *εμένα, έτσι κι αλλιώς, μου ταιριάζει*), l'énonciateur exprime des sentiments plus ou moins forts. Cela permet de placer, sur l'axe de visée des intensités, le « désir » (plus ou moins grand) et, sur l'axe de la saisie des étendues, une échelle allant du charnel au spirituel. Plus on s'éloigne du charnel et de la sensualité, plus l'aspiration au détachement se fait forte, soit, dans le présent, par le renoncement aux femmes, par l'exercice d'une humble profession (« j'ai moi aussi un atelier, avec la même profession à peu près », *έχω κι ένα εργαστήριο χειροτεχνίας, στο ίδιο περίπου επάγγελμα*) semblable à celle du saint, soit en se détachant du temps présent et en retrouvant, par le biais de l'écriture (« l'idée qui m'obsède ces derniers temps d'écrire quelque chose comme une chronique », *την ιδέα που μου κόλλησε τώρα τελευταία να γράψω κάτι σα χρονικό*), les souvenirs (*αναμνήσεις*) d'une vie pleine et belle, désormais perdue ; plus on se rapproche du charnel moins l'aspiration est forte (c'est le cas bien sûr avec le *σιχαίνομαι* [je déteste] utilisé dans l'avant-dernier des paragraphes).

Ce qui importe surtout, c'est de constater que, dans l'ensemble du passage, le cognitif est dominant ; il précède et suit les passages relevant d'une autre logique. Il n'y a évidemment pas lieu de s'en étonner¹. La logique cognitive enchâsse, successivement, la logique narrative et la logique passionnelle. En fait, ce procédé permet à chaque fois d'enrichir le processus interprétatif. L'anecdote de la mère Bebi permet de confirmer l'hypothèse de la vie de débauche à laquelle se serait livré saint Georges (« c'est ça : il devait mener une vie de débauche », *αυτό είναι: θα 'κανε πόρνικη ζωή*, déclare l'énonciateur immédiatement après le petit récit) ; le détour par le ton de la confidence débouche quant à lui sur la conclusion qui clôt l'extrait : « tout cela en fait mon saint personnel et exclusif » (*τον κάνουν αποκλειστικά δικό μου*), prétend l'énonciateur. Il existe donc un lien nécessaire entre les différents éléments du passage relevant de chacune des logiques définies plus haut.

Pourtant, une difficulté demeure : c'est celle de l'instance de discours de référence. Où la situer ? Si l'on suit rigoureusement l'hypothèse formulée initialement, il existe un champ de présence initial à partir duquel des positions différentes, embrayées ou débrayées par rapport à la situation d'énonciation, sont choisies par l'énonciateur. Le deuxième volet de « La communauté », celui où apparaît cette tentative d'expliquer la vie de saint Georges, s'ouvre sur un bout de récit, on s'en souvient (« Et je me suis retrouvé un matin dans le prieuré », *και βρέθηκα ένα πρωινό στο μετόχι*) : il est difficile de dire que c'est là le temps de référence, car dans la suite du volet il n'est plus question de cette présence au prieuré de Saint-Georges. Celui qui prend position, c'est bien l'énonciateur actuel, en fin de vie, faisant le bilan de son existence, pétri de préoccupations morales et existentielles. C'est lui qui s'inquiète de ce qu'il va pouvoir faire avant sa mort — quelques pages plus loin, il demande à saint Georges de le « laisse[r] finir [l]es pages » qu'il est en train d'écrire (*άφησε να τελειώσω αυτές τις σελίδες*)² — ou qui confesse sa sincérité ou son honnêteté :

Toi, tu sais que je ne suis pas du genre à me moquer, que je ne botte pas en touche pour obtenir un délai. Je m'occupe honnêtement de cette affaire en retraçant la vie de mes saints amis qui étaient des pierres et sont devenus des éponges.³

¹ J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 234.

² M. Hakkas, op. cit., p. 332.

³ *Ibid.* : « Εσύ ξέρεις πως δεν κοροϊδεύω, πως δεν πετάω την μπάλα έξω για καθυστέρηση. Ασχολούμαι τίμια μ' αυτή την υπόθεση περιγράφοντας το βίο αγίων φίλων μου που ήτανε πέτρες και γίναν σφουγγάρια. »

Cette adresse directe du fidèle à son saint ramène sans aucun doute à cette instance inquiète dont le corps sensible constitue, à chaque instant, le centre d'un champ positionnel. La mort apparaît à l'horizon dans certains passages du texte et sa présence rapproche de celle du corps sensible de l'énonciateur à mesure que croît l'intensité ; à l'inverse, tout ce qui permet de desserrer cet étau éloigne de cette dernière et le discours se déploie en étendue avec ses récits, ses passages interprétatifs.

Par conséquent, la lecture et l'analyse de ces quelques passages permettent d'envisager la nouvelle-discours hakkienne comme un énoncé vivant. C'est par l'entrée des affects et des passions dans les fils mêmes du texte que celui-ci peut se mettre en place. Il a largement été question des affects au cours de la présente étude, notamment le chaos hakkien était décrit comme un espace en devenir mû par des forces et des tensions. Une approche proposée par la sémiotique des passions, qui fait de l'affectif et des intensités les composantes d'un énoncé vivant, peut permettre de se sauver d'une impasse : celle d'une approche purement structuraliste et transformationnelle. Le discours est un lieu où se déploient des affects se caractérisant par leur intensité et leur étendue : c'est la rencontre de ces deux catégories qui entraîne la sémiotisation d'un point de vue proprioceptif.

2.4. Vers une relecture affective du texte hakkien

L'approche tensive des nouvelles-discours de Marios Hakkas doit permettre de proposer une relecture affective de ces dernières qui rompe avec les cadres traditionnels de l'analyse. On trouvera ici une réflexion sur d'une part la valeur des temps verbaux, d'autre part, la métaphore.

2.4.1. Une valeur tensive des temps verbaux

Il semble possible d'envisager, à partir des constats formulés plus haut, la valeur des temps du présent et du passé sous un autre jour. Dans l'un des extraits étudiés (celui de la chambre), le présent, très majoritairement représenté, donne à penser qu'il correspond à une situation d'embrayage dans la situation d'énonciation et, ainsi, à un rapprochement par rapport au corps sensible, au centre du champ de présence. De fait, quelques lignes après l'élargissement affectif de l'espace noté au début de « Mes derniers moments », le présent réduit dramatiquement l'horizon de l'énonciateur et accentue la tension devant l'issue fatale :

Maintenant, j'ai le souffle court et je suis sur les rotules, à chaque instant je m'arrête et je m'assois, je n'ai pas de jambes et je m'évertue à exister. Je veux vivre comme autrefois, même si je n'en ai pas la force.¹

Sans aller jusqu'à cette sensation d'étouffement, on relève cette même utilisation du présent dans d'autres nouvelles-discours. Dans les premières pages du « Troisième rein », tout ce qui relève des souvenirs (« autrefois, j'ai vu des gens », *κάποτε είδα ανθρώπους*)² ou de l'histoire des « fils à papa » (*φιλόγκους*)³ qui aspirent à devenir écrivains est au passé — contrairement à ce qui a été dit plus haut lorsqu'il était question d'un présent intégrateur, ramenant les productions psychiques vers le temps de l'énonciation : ici, sans doute, le souvenir n'est pas affecté, comme c'est souvent le cas du reste, par la contamination du présent. La référence à l'acte créateur actuel, engageant l'écrivain dans sa chair, est quant à lui au présent (« ce n'est que maintenant que j'atteins l'enfer des maîtres », *μόλις τώρα φτάνω των δασκάλων την κόλαση*)⁴.

Certains exemples ont pourtant permis de constater qu'il n'est guère possible de simplifier exagérément. Il est difficile de faire systématiquement du présent le temps de l'énonciation et de l'embrayage alors que le passé représenterait le débrayage et le dégagement par rapport à la tension du champ positionnel initial, singulièrement par le biais d'un récit. C'est sans doute vrai, mais on constate que l'utilisation du présent peut aussi correspondre à un moment de moindre tension. C'est le cas par exemple lorsque la pression diminue en présence de l'épouse consolatrice dans « Mes derniers moments » . En réalité, c'est la situation sémantique et/ou narrative d'ensemble qui détermine la valeur des temps. Lorsque l'énonciateur écrit qu'il « sor[t] (*βγαίνω*) de l'hôpital » où il se trouve en Angleterre et utilise, pour ce faire, le présent, le changement d'espace modifie la valeur de ce temps verbal en lui donnant une moindre tension. Le passé lui-même est ambivalent et ne correspond pas nécessairement à un débrayage. En témoigne la première phrase du passage où l'énonciateur déclare qu'il « [a] appris à Paris, à la station Porte d'Orléans, [l]a mort [de Lilian Board] » et ajoute que « les journaux publiaient d'anciennes photographies d'elle à son

¹ *Ibid.*, p. 355 : «*Τώρα κοντανασαίνω με κομμένα γόνατα, κάθε τόσο σταματάω και κάθομαι, δεν έχω πόδια κι ακόμα επιμένω να υπάρχω. Θέλω να ζω όπως πρώτα κι ας μην έχω δυνάμεις.*»

² *Ibid.*, p. 251.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

départ et d'autres à son arrivée au fil » (*διάβασα στο Παρίσι, στο σταθμό Πορτ ντ' Ορλεάν, το θάνατό της. Οι εφημερίδες δημοσίευαν παλιές φωτογραφίες στην εκκίνηση κι άλλες πάνω στο νήμα*). Les deux verbes (« j'ai appris », *διάβασα* ; « publiaient », *δημοσίευαν*) s'intègrent chacun dans deux deixis opposées : l'une dysphorique et angoissante (la mort), l'autre euphorique et marquée par la détente (la vitalité). Le passé peut aussi bien appartenir à une situation vécue intensément qu'il peut correspondre à un débrayage par rapport à la tension vécue au présent.

Pour conclure cette brève analyse, on peut dire que les temps du présent et du passé n'ont pas de valeur tensive propre. C'est le contexte défini par la prise de position dans le champ positionnel qui les détermine en termes d'intensité. En revanche, il est certain que ces temps peuvent être ponctuellement privilégiés dans les situations d'embrayage et de débrayage. Lorsque la proximité avec le champ positionnel initial est plus grande, on trouve le présent ; dans le cas inverse on rencontrera plutôt le passé.

2.4.2. Les métaphores

Une étude entière des métaphores et des tropes serait à mener dans le texte hakkien. L'objectif n'est pas ici de se pencher de manière systématique sur ces derniers. Il s'agit simplement, à partir de deux exemples, de montrer que les tropes et, sans doute plus largement, les figures, gagneraient à être envisagés sous l'angle de la tensivité et de la profondeur du discours, c'est-à-dire de la mise en perspective des isotopies par l'instance sensible prenant en charge le discours.

Cette mise en perspective est particulièrement éclairante au début de « La communauté », dans un passage déjà cité lorsque quelques éléments d'explication étaient donnés sur la prise de position du corps de l'écrivain¹. On peut faire le constat d'un jeu sur la profondeur discursive, en observant l'utilisation de la métaphore. En effet, les variations d'intensité perceptive (plénitude/manque), correspondant à un mouvement de repli (sur le corps et la pauvreté d'être) ou d'expansion (vers le paysage et la plénitude), se déploient dans le discours et créent dans celui-ci une mise en perspective des isotopies en fonction de la prise de position de l'instance d'énonciation.

Dès lors, au pivot énonciatif (*je*), sans inspiration, replié sur lui-même, incapable de créer autre chose que de pauvre dans le premier paragraphe succède, dans le deuxième

¹ Voir p. 497-498.

paragraphe, un énonciateur passivement ouvert au monde et en mesure de proposer une riche création. Il est pourtant étonnant que ce soit dans le premier paragraphe, celui de l'indigence créatrice, qu'on trouve le plus souvent des métaphores en rapport avec la pauvreté et le manque : celle de la fragmentation correspondant à un manque d'être (« fragments », *αποσπάσματα* ; « âme en miette », *τεμαχισμένης ψυχής*) ou à une inconsistance (qu'il s'agisse de la métaphore du fil qui se casse ou de la personnification induite par le sème du manque de force dans le lexème verbal « s'épuisent », *εξαντλούνται*), celle de la saleté (« fientes », *κουτσουλιές* ; « tas d'ordures », *σκουπιδότοπο*), de la maigreur (« chatons », *γατάκια*). Par le biais d'une métaphore du vivant, les « écrits » (*γραπτά*), les « phrases » (*φράσεις*) et les « histoires » (*ιστορίες*) renvoient, ici encore, au manque d'être si l'on en croit les sémèmes 's'épuisent' (*εξαντλούνται*), 'n'arrivent pas' (*δεν έρχονται*), 'se mettent en boule' (*κουβαριάζονται*). À l'inverse, les figures d'analogie deviennent plus rares dans le deuxième paragraphe, celui de la richesse d'inspiration. On trouve d'une part une autre métaphore du vivant qui fait écho à celle du paragraphe précédent et s'oppose à elle dans la mesure où elle connote la force et la spontanéité : les choses et les idées viennent ici « spontanément à la surface, les phrases s'accord[ent] entre elles, elles s'align[ent] et avanc[ent] » (*βγαίνουν στην επιφάνεια άνετα, ταίριαζαν μεταξύ τους οι φράσεις, στοιχίζονταν και προχωρούσαν*), sans qu'il ait rien à faire, dans une forme de cohésion naturelle. Hormis cette dernière métaphore, il n'en existe qu'une seule autre qui a pour comparé les « phrases » (*φράσεις*) et pour comparant des paquets compacts, « ficelés avec du fil de fer » (*δεμένα με συρματόσχοινο*). Que les métaphores jouent un rôle inverse permet de voir que le premier des paragraphes repose sur le manque d'être alors que le second d'entre eux tourne autour de la plénitude et du dynamisme. Les métaphores sont plus nombreuses alors qu'il est question d'un manque d'être ; on n'en trouve qu'une seule lorsque, à l'inverse, il est question de plénitude. Comment comprendre ce paradoxe ?

En réalité, c'est en termes de degrés de présence, de densité sur l'axe de l'étendue, de sentiment d'être sur l'axe des saisies, qu'il convient de raisonner. Dans le premier paragraphe, celui de la stérilité improductive, l'énonciateur n'arrive au mieux qu'à faire émerger des formes dépourvues d'épaisseur et de densité, mais démultipliées. On saisit mieux ainsi les images contradictoires de la pelote de fil qui reste repliée sur sa propre intériorité, mais permet (vainement, puisqu'il casse) de tirer un fil, promesse d'extériorité et de création : elle est un appel à être sans pouvoir exister. L'être reste virtuel. La littérature paraît se limiter ici à la fabrication de silhouettes fragiles ou viles, dispersées et sans force, sans la plénitude d'être

qui jaillit, malgré l'écrivain, dans le second paragraphe. Là, en effet, il n'existe, on l'a dit, qu'une seule métaphore, celle du fil-de-fer-maintenant-fermement-le-paquet-des-phrases, qui s'oppose, par son degré de présence, au fil ténu, près de casser, du paragraphe précédent. Cette image, marquée par une forte cohésion, désigne une puissance d'être. La concentration dans l'espace se double d'une forte intensité ontologique. L'être est ici fortement actualisé.

On n'insistera pas davantage ici, mais l'étude du début de « La communauté » permet de voir de quelle manière la métaphore (et plus généralement les figures d'analogie) met en perspective des isotopies¹ : dans le premier paragraphe, le comparant repose, malgré la multiplication des images et en raison de leur faible densité, sur une mince et fragile isotopie de la pauvreté ; le comparé reste faible et est de l'ordre d'une isotopie du manque d'être. À l'inverse, dans le deuxième paragraphe, le comparant de la métaphore est marqué par la densité et la vie et, même s'il n'est que relativement peu étendu dans le passage, le comparé actualise une isotopie de l'être et de la présence. On comprend, par conséquent, qu'il est possible de mieux apprécier la présence des métaphores en fonction de l'intensité et de l'étendue, de la concentration et de la dispersion, de la plénitude ou du manque d'être.

C'est ce qu'on verrait aussi dans une autre nouvelle dans laquelle les métaphores sont omniprésentes et fortement associées à l'affectif du corps sensible. Il s'agit du « Troisième rein ». On s'en tiendra à un seul paragraphe de la nouvelle, riche en métaphores, et comptant, parmi celles-ci, celle du « troisième rein » (*τρίτο νεφρό*). En voici la traduction :

Je suis là, pensif, et j'ouvre un dialogue imaginaire avec Rilke, Beckett, Henry Miller et d'autres, je m'entête et je les appelle : tout ce que vous avez écrit, vous, dans un seul livre, moi je vais le faire passer dans une unique page, dans une unique phrase. Pourquoi ne pas avoir un troisième rein ? Alors, cet infini désespoir qu'ont atteint les maîtres, peut-être bien que je pourrais le transformer en espoir et en foi. Je prendrai de l'argile et je façonnerai depuis l'origine un être humain et ce firmament qui tourne comme une toupie au-dessus de nous, fortuitement et gratuitement, je le transformerai en une immense fête foraine. Je planterai des vers luisants dans le bitume. Je ferai voir aux hommes la beauté des poteaux électriques après minuit, comme ils s'inclinent gentiment sur les avenues. Peut-être que je pourrai parvenir de

¹ Cette étude s'inspire des conclusions de J. Fontanille sur la « profondeur du discours et la dimension rhétorique » (*Sémiotique du discours, op. cit.*, p. 132-135).

nouveau à la première innocence en instaurant une nouvelle foi qui se décomposera dès qu'on perd son rein.¹

L'image du potier renvoie ici au travail de la matière à qui la vie est insufflée par une alchimie créatrice. Ce qui va attirer l'attention ici (plus que le sens de telle ou telle métaphore), c'est l'organisation des figures d'analogie dans la profondeur du discours, en fonction de la perception ou de la sensibilité de l'instance de discours. Le centre du champ positionnel est très clairement inscrit dès le début de ce paragraphe qui s'organise autour d'un désir de création.

On peut donc d'abord préciser la prise de position dans ce passage. Dès les deux premiers mots du paragraphe (« Je suis là, pensif », *στέκομαι συλλογισμένος*) on peut envisager le *je* comme une masse dynamique, organisant son environnement, soit par l'ouverture d'un dialogue avec les autres écrivains, soit par sa capacité à transformer. On peut parler de *masse* en raison peut-être de la place importante de la première personne au niveau discursif, mais c'est surtout par son positionnement syntaxique (en début de paragraphe) et la qualité de sa présence, faite de concentration (« pensif ») et de matérialité physique (avec la référence au « rein » ou à la capacité de transformer la matière), que le *je* acquiert le poids qui est le sien. Par ailleurs, son engagement s'accompagne d'une forte présence modale, faite de pouvoir (« peut-être pourrais-je », *ίσως μπορούσα*) et de volonté (« je prendrai de l'argile et je façonnerai (...) je le transformerai (...) je planterai (...) je ferai voir », *να πάρω πηλό και να πλάσω (...) να το μετατρέψω (...) να στήσω (...) να κάνω να δουν*).

Qui plus est, sur les axes de visée et d'intensité, on remarque une opposition entre ce qui a une intensité forte, mais une saisie réduite dans l'espace et ce qui, au contraire, a une intensité faible, mais une saisie étendue. Dans le premier cas, le matériau brut, tel que la « page », l'« argile », mais aussi le « rein », le « bitume » ou la « toupie », sont caractérisés par leur matérialité, leur densité et leur dureté. Dans le second cas, c'est la lumière qui domine avec des objets qui en diffusent : les « vers luisants », le « firmament », les « lampadaires » de

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 253-254 : «Στέκομαι συλλογισμένος κι ανοίγω φανταστικό διάλογο με τον Ρίλκε, τον Μπέκετ, Μίλλερ Χένρυ και άλλους πειστωμένος και τους φωνάζω, ό, τι γράψατε σεις σ' ένα βιβλίο εγώ θα το περάσω σε μια μόνο σελίδα, σε μια μόνο φράση. Γιατί μα μην έχω κι ένα τρίτο νεφρό; Τότε, αυτή την απέραντη απελπισία που έφτασαν οι δάσκαλοι, ίσως μπορούσα να τη μετατρέψω σε κάποια ελπίδα και πίστη. Να πάρω πηλό και να πλάσω απ' την αρχή έναν άνθρωπο κι αυτό το παγερό στερέωμα που φέρνει σβούρα από πάνω μας τυχαία και άσκοπα να το μετατρέψω σ' ένα απέραντο λούνα-παρκ. Να στήσω πυγολαμπίδες πάνω στην άσφαλτο. Να κάνω τους ανθρώπους να δουν τη μεταμεσονύχτια ομορφιά των ηλεκτρικών στύλων καθώς υποκλίνονται ευγενικά στις πρώτες αφέλειες συγκροτώντας μια πίστη που θα διαλύεται μόλις χάνει κανείς το νεφρό του.»

la ville, mais aussi la « fête foraine » projettent leur lumière disparate. Il existe donc une différence dans la qualité de la présence, plus ou moins étendue, plus ou moins dense, plus ou moins matérielle. C'est dans ce cadre que se place l'instance énonciatrice et qu'elle tient un discours sur sa propre création : une création dense et dispensatrice de vie.

Dès lors, les nombreuses métaphores présentes dans le paragraphe apparaissent comme des connecteurs d'isotopies. Certaines de ces isotopies se trouvent au premier plan et sont dotées de valeurs différentes dans le domaine proprioceptif : ce sont celles de la matière dense et ramassée (« argile », « bitume », « rein ») ou de la lumière diffuse (« fête foraine », « firmament ») qui constituent ce que le Groupe μ qualifie de « degré perçu »¹ ; certaines autres sont en retrait et comme virtualisées : ce sont celles de la vie et de la création poétique. On a affaire ici au « degré conçu » vers lequel est conduit le lecteur attentif, mais qui n'apparaît que dans la profondeur du discours et comme de manière implicite. Voilà une manière de comprendre la métaphore hakkienne comme un type particulier de signe vivant, jouant des profondeurs affectives du discours.

Ce sont les analyses menées jusqu'ici, depuis le début de cette troisième partie, qui doivent donner les principes de ce qu'on conviendra d'appeler la *poétique vitaliste* de Marios Hakkas. Cette poétique s'enracine tant dans la vitalité sémiotique, source de chaos, de décomposition et d'entropie, que dans la définition ou le repositionnement par lui-même de l'énonciateur, en particulier de l'énonciateur malade.

Ce qui se dessine, c'est la remise à plat de la nouvelle. Adoptant une forme non sclérosante parce que toujours redéfinie, Marios Hakkas propose un genre appelé « nouvelle-discours ». Monologue ou soliloque, intégrant dans des proportions diverses des formes narratives, s'appuyant en tout cas sur elles pour mener des opérations interprétatives, ce genre est au plus près des motions intimes. Affectant les ambitions les plus humbles et les plus exigeantes de la quête de soi dans le périmètre restreint de Kaisariani, l'énonciateur-sujet se construit dans des formes inédites et dans les signes des autres qu'il fait siens : il retrouve ainsi une conception dialogique, dynamique et vivante du signe, inscrit dans une réalité sociale et dans celle de l'autre, mais aussi dans le chaos, ce « milieu naturel » de l'artiste. Par ailleurs, l'apparition du signe et de l'image n'est plus déterminée selon la logique

¹ J. Fontanille, *Sémiotique et littérature...*, op. cit., p. 96.

aristotélicienne de la cause et de l'effet, mais selon la tension des affects dans des structures qualifiées de tensives.

La caractéristique de la nouvelle-discours, c'est donc d'être un énoncé vivant et non programmatique : la matière même de la nouvelle prend forme selon la logique du rêve et du souvenir et les associations aléatoires ; elle ne distingue plus la réalité de la fiction. En revanche, elle met en place des niveaux de possible. C'est l'affectif qui désormais commande à l'organisation d'une matière mobile s'organisant en fonction des affects et du déploiement de ces derniers dans l'espace discursif, par rapport à leur intensité et à leur saisie.

QUATRIÈME CHAPITRE : LA QUESTION DU GENRE

Il reste à déterminer, dorénavant, de quelle manière la nouvelle-discours se reconstruit comme *nouvelle*, dans une structure dynamique et efficace. En effet, comment continuer à faire référence à ce genre lorsque le discours est travaillé par l'entropie, une tendance à la dispersion et à l'ouverture, mais aussi le hasard des affects ? On a déjà vu de quelle manière le genre de la nouvelle était remis en question en tant que récit. Qu'en est-il lorsque la nouvelle se fait discours ? Pour répondre à cette question, il faut partir de l'hypothèse que, si au genre en question qu'on a affaire, on doit en retrouver un certain nombre de caractéristiques essentielles¹.

A. Les procédés formels de mise en tension dans la nouvelle-discours

On s'intéressera bien sûr, avant tout, aux procédés formels de mise en tension de la nouvelle qui sont toujours à l'œuvre, mais qui ne suffisent sans doute pas à rendre compte du fonctionnement, en profondeur, du genre en question. Ce qui a été constaté en effet, c'est une logique des intensités plus qu'une logique strictement causale qui se met en place dans les nouvelles-discours.

1. La clôture de la nouvelle

Il ne s'agit pas de revenir sur certains procédés mis en évidence lorsqu'il était question des nouvelles-récits. De fait, certaines nouvelles-discours se ferment sur des parties narratives qui constituent un renversement. C'est le cas dans « De mon plein gré » :

Le lendemain, ils me dirent de retourner à l'intérieur : de mon plein gré, je leur répondis que ce n'était pas possible. « Pourquoi donc ? Tu leur appartiens », insistaient les uns qui se trouvaient en haut, « tu nous appartiens », disaient les autres qui se trouvaient en bas. « Je n'appartiens à personne. Finalement, c'est à moi-même que j'appartiens ».²

Cette clôture arrive immédiatement après un premier renversement qui paraît constituer la fin d'une longue anecdote — celle de Giorgis un « fou d'un seul tenant » (*μονομιάζ τρελός*), seul

¹ La position adoptée ici n'est pas celle de M. Schunicht qui, selon Antonia Fonyi, « conclut à l'impossibilité de cerner le genre à l'aide d'éléments formels. » (« Nouvelle et subjectivité. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle », *Revue de littérature comparée*, 50/4, oct.-déc. 1976, *Problématiques de la nouvelle*, p. 365).

² M. Hakkas, *op. cit.*, p. 429 : « Τὴν επομένη που μου εἶπαν να ζαναμπώ μέσα με τη θέλησή μου τους απάντησα πως δε θα μπορέσω. “Μα γιατί, εἶσαι δικός τους”, επέμεναν οἱ ἄλλοι ἀπὸ πάνω, “εἶσαι δικός μας”, ἔλεγαν οἱ ἄλλοι ἀπὸ κάτω. “Κανενός. Εἰπέλουνς, εἶμαι δικός μου.»

prisonnier à rester en prison « de son plein gré » (*με τη θέλησή του*). L'énonciateur se libère à cet instant de l'univers carcéral dans un acte de volonté émancipatrice : « Telle est ma volonté désormais : voir les maisons, la mer, la montagne » (*αυτή είναι πια η θέλησή μου να βλέπω σπίτια, θάλασσες, βουνά*). Ce premier renversement qui fait passer de la volonté d'être enfermé de Giorgis à celle d'être libre, se double d'un second renversement, inattendu : c'est celui qui correspond au passage cité, opposant violemment l'expression « tu leur appartiens » (*είσαι δικός τους*) ou « tu nous appartiens » (*είσαι δικός μας*) à « c'est à moi-même que j'appartiens » (*είμαι δικός μου*) figurant en clausule. De façon très classique, au fond, la reprise d'un syntagme assure à la fois la cohésion de l'énoncé et la tension attendue en fin de nouvelle.

Dans les nouvelles-discours, le retournement final, s'il n'y a pas de segment narratif en fin de nouvelle, ne peut résider dans un retournement de l'action. Formellement, on trouve cependant des phénomènes de reprise ou d'inversion. Ainsi, certaines nouvelles s'achèvent sur une ouverture, soit par la formulation d'une question (« Et alors ? », *Λοιπόν*; dans « D'après Mike »), soit par celle d'un problème (le lexème « justice », *δικαιοσύνη*, à la fin de « Mes derniers moments », apparaît comme une réponse problématique à l'énigme posée juste avant : « Qui est celui qui donne et reprend, et meurt le samedi ? », *ποιος είναι αυτός που το δίνει και το παίρνει και το Σάββατο πεθαίνει*;). La clôture de la nouvelle-discours peut aussi prendre la forme d'une allusion clausurale (avec la référence au « tranquille sommeil », *έναν ήσυχο ύπνο*, dans « Le crime », ou aux « ténèbres », *σκοτάδι*, à la fin de « La communauté »).

On distinguera les clôtures reprenant un syntagme répété un certain nombre de fois dans la nouvelle. La nouvelle-discours peut ainsi s'achever par un motif ou un lexème s'inversant entre l'ouverture et la clôture. Dans « En guise de prologue », on trouve le motif inversé de l'Acropole : resplendissante à l'ouverture de la nouvelle (« une Acropole toute blanche, un Parthénon éclatant », *μια πάλευκη Ακρόπολη, λαμπρός Παρθενώνας*¹), elle est grise et terreuse à la fin (« une Acropole grise, un Parthénon couleur de cendre », *μια Ακρόπολη γκριζα, ένας σταχτής Παρθενώνας*²) ; dans « La prison », « l'hôpital ressemble plus ou moins à une prison » (*το νοσοκομείο μοιάζει λίγο πολύ με φυλακή*³) au départ alors qu'à la

¹ *Ibid.*, p. 181.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 246.

fin il en diffère radicalement (« la prison a tant de différence avec l'hôpital », *έχει τόσες διαφορές η φυλακή από το νοσοκομείο*¹). Dans d'autres nouvelles, le motif apparaît à un moment donné ou plusieurs fois dans la nouvelle avant de ressurgir en clausule. C'est le cas dans « Le froissement » ou dans « Une séparation ». Dans « Rencontres avec la mort », c'est le passage du fleuve des Enfers qui apparaît une unique fois au cours de la nouvelle (c'est nous qui soulignons par l'emploi de l'italique) :

« C'est fini pour toi » : voilà ce que je m'attends à entendre, « tout est fini », et ce qui est moche, c'est que je ne serai pas du tout prêt le moment venu, avec cette seule pièce de dix drachmes pour tout *droit de passage* (*διαπύλια*), un misérable sou, symbole usé pour passer de l'autre côté.²

Le lexème désignant le 'passage' (en grec, c'est la « porte » des enfers, *πύλη*, d'où l'on tire la racine de *διαπύλια*, le « droit de passage », en grec ancien) apparaît à la clausule de la nouvelle :

J'ai vécu comme j'ai vécu, en avançant sur la dernière ligne droite sans avoir ne serait-ce que trois coudées de calicot, le pourboire pour les brancardiers, et un vers bien senti dans la bouche pour le montrer au moment du *grand Passage* (*πύλη*).³

La présence de ces motifs, lexèmes ou syntagmes permet de conférer à la nouvelle une tension qui a été relevée au début de la présente réflexion, lors de l'étude des nouvelles-récits. Par le biais d'un renversement, d'une redondance, d'une ouverture suggestive, la nouvelle acquiert une cohésion et une dynamique tenant à des effets de répétition, de symétrie ou d'antithèse.

Cette présence d'éléments structurants, du fait même de leur disposition symétrique ou antithétique, de leur répétition, ne se limite certes pas à la seule clausule. Elle s'étend à d'autres motifs ou syntagmes de la nouvelle.

¹ *Ibid.*, p. 250.

² *Ibid.*, p. 194 : « “Τελείωσαν για σένα”, περιμένω ν’ ακούσω, “όλα τελείωσαν”, και το κακό είναι που θα ’μαι και τότε ανέτοιμος, μ’ αυτό το δεκάρικο μόνο για διαπύλια, ένα φτηνό κέρμα, ένα φθαρμένο σύμβολο για να περάσω απέναντι.»

³ *Ibid.*, p. 195 : « Όπως έζησα, έζησα, προχωρώντας στην τελική ευθεία, χωρίς να ’χω τουλάχιστον τρεις πήχες χασέ, τα μπουρμπουάρ των τραυματιοφορέων, κι ένα καλό στίχο στο στόμα για να δείξω στην πύλη.»

2. Le rôle structurant des reprises

Un certain nombre de segments narratifs se font écho, on le sait, dans les nouvelles-récits. On a pu relever, plus haut, l'exemple d'« Un crâne plein de fleurs » avec les reprises des segments « je vais tirer mon chapeau » (πάω να βγάλω το καπέλο μου) ou « je tire mon chapeau » (βγάζω το καπέλο μου) plusieurs fois dans la nouvelle. De la même manière, la nouvelle intitulée « Le cinéma ou l'art du mouvement » fonctionnait sur ce type de répétitions. On peut essayer de voir à présent si, dans les nouvelles-discours, ces éléments contribuent à créer des effets de symétrie, d'antithèse ou de répétition structurants pour la nouvelle.

2.1. Reprises de lexèmes ou de syntagmes

Bien sûr, la présence ponctuelle de syntagmes ou de lexèmes se faisant écho doit être constatée et contribue à conférer à la nouvelle une cohésion par un effet oratoire de surface et, plus en profondeur, la constitution d'une insistance sémantique. Dans « La prison », la reprise anaphorique du syntagme « à l'hôpital » (στο νοσοκομείο) en tête de paragraphe au début de la nouvelle, contribue indéniablement à créer un point d'articulation dans le texte. Dans cette nouvelle, c'est surtout la reprise, ici aussi anaphorique et oratoire, des termes de l'alternative « je veux » (θέλω) ou « je ne veux pas » (δε θέλω), évoquée plus haut, qui donne sa tension à la nouvelle. Dans « D'après Mike », la référence au surnom Takis, à deux endroits différents de la nouvelle, permet d'opposer deux figures antithétiques : l'une dévaluée de l'homme d'après-guerre, l'autre héroïque du jeune héros.

Les effets d'antithèse ou de répétition ne se limitent pourtant pas aux seuls syntagmes ou lexèmes. Ce sont souvent de plus larges passages qui peuvent se faire écho à des endroits différents de la nouvelle. Dans « Le meurtre », le parallèle entre la visite dans la première maison (στο πρώτο σπίτι) avec « la maîtresse de maison (οικοδέσποινα), serrée dans son corset »¹ et la visite dans le « vieux quartier » (παλιά γειτονιά), chez la « propriétaire » (σπιτονοικοκυρά) et « la Mamelue » (η Βυζού) qui lit dans le marc de café², fonctionne sur des similitudes, mais aussi et surtout des différences. On en tiendra pour preuve les lexèmes désignant le personnage féminin central dans chacun des deux passages. Dans le premier cas, c'est οικοδέσποινα qui est utilisé, autrement dit la « maîtresse de maison » ; dans le second

¹ Ibid., p. 211.

² Ibid., p. 215.

cas, c'est *σπιτονοικοκυρά*, autrement dit la « logeuse ». Dans le premier cas, c'est le sème /invitation/ qui domine ; dans le second, ce sont les sèmes /argent/ ou /rente/ qui sont notablement présents. Quel enseignement tirer de cela ? Que les deux segments narratifs se font écho et s'opposent en même temps. Dans le premier passage, la maîtresse de maison offre, symboliquement, pourrait-on dire, une orange amère pas encore complètement confite (*το νεράτζι δεν είχε δέσει και τόσο στη ζάχαρη*). Elle apparaît comme la dispensatrice affectueuse, d'une sensualité animale et un peu bavarde, de conseils que ne suivra pas Morgan. Dans le second passage, les choses se présentent différemment : il est question d'un « petit café » (*καφεδάκι*), mais l'invitation tourne vite à la lecture dans le marc de café avec La Mamelue et « la fille joufflue aux yeux de vache » (*το κορίτσι, μαγουλού και μάτια βодίσια*). Ces créatures vulgaires, portant bigoudis, n'aident aucunement Morgan qui finit par les quitter. Incapables de lire le passé, elles se montrent plus habiles à mentir sur l'avenir. C'est le moment du difficile déchiffrement du réel déjà rencontré lorsqu'était évoqué le problème de la lecture des signes. Même si ce motif de la visite à des femmes *animales* accordant leur hospitalité paraît se répéter à deux moments de la nouvelle ; même si la rencontre avec ces hôtesse se solde par un départ de l'énonciateur qui ne parvient pas à un niveau de compréhension suffisant, on doit pouvoir distinguer une modification essentielle : dans le premier cas, par manque d'une appréhension exacte de la faute qu'il a commise, Morgan se refuse à la douceur de l'apaisement et à la sensualité bienveillante de celle qui l'accueille ; dans le second cas, il se soustrait à des hôtesse trompeuses et vulgaires. La mise en écho des deux segments de la nouvelle est productrice de sens. Elle contribue à construire la figure de l'énonciateur autour d'une incapacité à lire les signes dans un univers de plus en plus opaque. Les effets d'échos peuvent même s'opérer sur des segments plus larges, des *volets* se faisant face dans la nouvelle. Dans « L'eau », ces derniers s'opposent entre eux comme celui présentant Kaisariani pendant l'Occupation et celui offrant une description satirique de la Kaisariani d'après-guerre (*«αυτή είναι η κατοχική περίπτωση της Καισαριανής»* et *«μετακατοχική περίπτωση της Καισαριανής»*¹).

Cette reprise antithétique ou simplement répétitive de lexèmes, de syntagmes, de segments ou de séquences beaucoup plus larges, s'observe aussi dans les nouvelles plus longues que sont « La communauté » ou « Mes derniers moments ». Il a déjà été fait allusion, plus haut, à la figure de Lilian Board dans le second de ces deux textes. Dans « La

¹ *Ibid.*, p. 236 et p. 240.

communauté », à celle de l'énonciateur se présentant, dans un premier temps, en état d'exaltation dans le cadre enchanteur du prieuré de Saint-Georges, on opposera, dans les dernières pages du texte, celle d'un énonciateur qui se prépare à mourir au pied d'un arbre avant de rejoindre la chapelle. On retrouve le cadre du prieuré avec sa vieille nonne, mais la position de l'énonciateur a changé : s'il reste en quête d'harmonie, il le fait selon des voies différentes. L'élan initial qui s'orientait vers la seule communion *laïque* avec le monde, tournant résolument le dos à la religion (l'énonciateur souhaite que la nonne soit congédiée du prieuré), se transforme profondément en fin de nouvelle. Ce qui domine en effet alors, c'est un désir de fusion qui prend en réalité une vraie couleur *religieuse* avec la présence d'un énonciateur ayant les caractéristiques d'un saint visionnaire. Les nombreuses références intertextuelles à la religion peuvent inviter à le penser si on les croise avec le cadre spatial marqué par celle-ci, les figures de saints (saint Georges et les saints de l'apparition finale) ou le personnel narratif religieux (la nonne). Les poncifs du genre de la littérature visionnaire sont là¹ : aliénation de la conscience, exacerbation de l'exercice des sens, visions de l'avenir, voyage dans l'au-delà. Le contraste entre ce long passage (le quatrième et dernier volet de « La communauté ») et l'ouverture de la nouvelle est net et plein de sens. Là où le sujet s'ouvrait à une fusion laïque avec le monde, la fin de la nouvelle s'élargit en mêlant religion et vie profane des amis.

2.2. *Le cas particulier de « La communauté » : entre brouillage et structuration ?*

Il a été plusieurs fois fait référence aux premières lignes de « La communauté » : l'énonciateur paraît devoir y amorcer le récit de son séjour au prieuré de Saint-Georges. « Je me trouvais à Saint-Georges Peloteur » (*βρισκόμουν στον Άι-Γιώργη*), écrit-il avant d'évoquer ce lieu propice à l'inspiration et à l'exaltation. Ce qui est étonnant, c'est que, on le sait, les volets II et IV de la nouvelle commencent d'une manière quasiment identique : « Et je

¹ Olympia Vrakopoulou précise que le thème de la vision a été populaire en Grèce aussi bien à l'époque byzantine qu'après la conquête ottomane ou même dans les temps modernes. La vision était un passage obligé des récits hagiographiques dans la mesure où, d'un point de vue narratif, elle s'avérait indispensable au récit de la vie du saint. Voir O. Vrakopoulou, « Textes visionnaires du XVI^e siècle » [en ligne], dans Konstantinos Dimadis (dir.), *V^e Congrès européen des études néohelléniques de la Société européenne des études néohelléniques, Thessalonique, 2-5 octobre 2014. Continuités, discontinuités, ruptures dans le monde grec (1204-2014) : économie, société, histoire, littérature*, Athènes, Evropaïki etaireia neonellinikon spoudon, 2015, t. 2, p. 529-538 (en grec) (http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/vrakopoulou_olympia.pdf, consulté le 25 août 2016).

me suis retrouvé un matin dans le prieuré » (II) (*Και βρέθηκα ένα πρωινό στο μετόχι*) et « Pour des raisons qui me sont strictement personnelles, je me suis retrouvé sur le dos au pied de l'arbre » (IV) (*Για δικούς μου εντελώς προσωπικούς λόγους βρέθηκα ανάσκελα στη ρίζα του δέντρου*). L'énonciateur fait bien évidemment allusion au prieuré de Saint-Georges, comme l'indique la suite du quatrième volet. Dans trois volets sur quatre autrement dit, la nouvelle revient donc à ce qui était un point de départ : le souvenir d'un séjour à cet endroit. Et l'on paraît se trouver, si l'on fait abstraction de sérieuses différences, en présence du cas (qualifié d'« hypothétique » par Genette) où un seul événement est raconté x fois¹. Il y a mieux : dans le deuxième volet, l'énonciateur rassemble en un saisissant raccourci, dans un passage tenant de l'analepse et de la prolepse, l'ensemble des occurrences du séjour :

Et je me suis retrouvé un matin dans le prieuré — ce n'est pas loin, un quart d'heure de marche à pied depuis les dernières maisons — et j'ai commencé à décrire comment on arrive jusqu'ici, à parler des arbres qu'on rencontre, du versant en feu, du chemin de terre qui mène à Kaisariani, et de l'autre qui va à la carrière. La chapelle : toujours fermée à clé, mais dès qu'elle aperçoit un visiteur, la bonne sœur va ouvrir pour qu'on mette quelque chose en guise de cierge sur le porte-cierges. À l'intérieur, c'est obscur, on distingue même avec peine les traces d'anciennes fresques sous la chaux fraîchement posée. Une ou deux icônes, des lithographies de saint Georges, celles qui sont connues, le javelot, le monstre, le cheval dressé sur ses pattes arrière.²

La première phrase de cet extrait constitue une forme de résumé du début de la nouvelle ; la seconde fait quant à elle référence à la chapelle du prieuré, mentionnée à la fin de la nouvelle. L'énonciateur donne l'impression, ici, de dominer son discours de telle manière qu'il a une vue surplombante de toute la nouvelle. Il existe par conséquent une mise en perspective et une profondeur discursive. La visée et la saisie de l'événement sont divers : parfois il est visé avec intensité et avec une restriction de champ (c'est le cas en particulier dans le quatrième volet où le retour au site de l'arbre au pied duquel se trouve l'énonciateur correspond à une focale plus étroite, mais avec une visée plus forte) ; parfois la vue est plus globale et moins intense (c'est le cas du début du deuxième volet dont il est question ici). L'analyse de ce passage ne

¹ G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 147.

² M. Hakkas, op. cit., p. 328-329 : «Και βρέθηκα ένα πρωινό στο μετόχι — δεν είναι μακριά, ένα τέταρτο δρόμο με τα πόδια από τα τελευταία σπίτια — κι άρχισα να περιγράφω πώς φτάνεις ως εδώ και για τα δέντρα που συναντάς, την καψαλισμένη πλαγιά, το χωματόδρομο που τραβάει για την Καισαριανή, κι ο άλλος που πάει για το λατομείο. Το εκκλησάκι πάντα κλειδωμένο, μα μόλις αντιληφθεί η καλογριά επισκέπτη πάει κι ανοίγει να ρίξεις κάτι τάχα για κερί στο παγκάρι. Είναι σκοτεινά εκεί μέσα, μόλις και διακρίνονται ίχνη από παλιές τοιχογραφίες κάτω από το φρέσκο ασβέστη. Ένα δυο εικονίσματα, λιθογραφίες του Άι-Γιώργη, αυτές οι γνωστές, το κοντάρι, το τέρας, το άλογο σηκωμένο στα πιασινά του ποδάρια.»

sera pas menée plus avant, mais on constate que la nouvelle fonctionne selon des phénomènes d’embrayage ou de débrayage par rapport à cet événement fondateur dans la conscience de l’énonciateur. L’épisode du prieuré apparaît comme un point de référence et de départ dans le discours interprétatif de l’instance de discours. Événement fondateur, il est le prétexte à la production de sensations puis de souvenirs ou de rêves donnant lieu au travail interprétatif. Le retour de cet élément confère, de toute évidence, une lisibilité à la nouvelle. Et pourtant, ce n’est qu’un élément fuyant, se modifiant en fonction de l’approche qu’en a l’énonciateur, qui lui donne une présence très différente à chaque fois.

En réalité, c’est dans les manifestations d’une subjectivité organisatrice qu’on trouve l’élément le plus structurant des nouvelles-discours.

3. La manifestation d’une subjectivité organisatrice

La nouvelle, comme le remarque Antonia Fonyi¹, est un genre essentiellement subjectif. Il semble que l’étude des nouvelles-discours a amené à le constater. Dans la deuxième partie, on a eu l’occasion de constater que la question du chaos impliquait celle de la place et de la nature du sujet. Qu’on ait affaire à des monologues ou à des soliloques, la conscience ramène tout à elle par un rabattement des souvenirs sur le présent du corps ou de la conscience. Mieux, la matière discursive elle-même devient sensible et réagit à la présence du sujet.

3.1. Entre dispersion et tension : les insuffisances du sujet interprétativo-volitif

Un sujet multiple, en constante redéfinition : voilà d’une certaine manière sur quoi se fonde la nouvelle-discours hakkienne. Un *je* qui échappe à lui-même, dans ou entre chaque nouvelle, mais pour mieux se retrouver dans le travail de l’interprète.

L’un des traits les plus remarquables reste en effet le double mouvement de dispersion et de reprise en main du sujet par lui-même à travers l’acte herméneutique et la tentative de ressaisissement de soi. Cette tentative donne incontestablement aux nouvelles leur cohésion. Il a déjà été question d’intentionnalité, qu’elle repose sur le jeu des modalités ou sur celui du travail interprétatif. Dans « Rencontres avec la mort » ou « Le meurtre », par exemple, dans des configurations assez différentes, le jeu des modalités du *vouloir* ou du *vouloir-savoir* confèrent une dynamique à la nouvelle. Si Morgan pose implicitement, dès le début de son discours, son désir de savoir, la fin de la nouvelle continue à placer cette dernière dans une perspective cognitive : « Il se peut, déclare-t-il, que tout ça, ce soit la vérité » (*μπορεί όλ’ αυτά*

¹ A. Fonyi, *op. cit.*, p. 355-375.

να είναι αλήθεια)¹. Il existe donc une intentionnalité de l'ordre du désir d'interpréter et de savoir qui contribue à organiser la nouvelle. Elle peut se combiner avec d'autres motifs, comme celui du sommeil s'agissant du « Meurtre », ou même avec une logique passionnelle, mais elle contribue en tout cas à orienter la nouvelle. Il n'est donc pas question de revenir sur cette puissance volitive ou cognitive qui donne son orientation à la nouvelle.

Il paraît néanmoins difficile d'admettre en effet que la seule force de la volonté ou de la volonté de savoir puisse suffire à créer la tension nécessaire au genre de la nouvelle. Qui plus est, si toutes les nouvelles-discours sont peu ou prou construites sur l'acte énonciatif d'une instance volitive, en quête de savoir, elles ne donnent pas systématiquement la même place à cet acte (il est intéressant d'examiner, de ce point de vue, le cas d'« Une fresque », mais on dirait la même chose de « L'eau » ou de « Gorpisme »). En réalité, ce n'est pas tant l'orientation de la nouvelle à partir d'une volonté organisatrice qui compte que l'organisation des intensités entre elles qui insufflent une véritable dynamique à la nouvelle.

Il faut incontestablement associer la puissance des intensités et l'orientation des opérations modales. On peut examiner de ce point de vue l'exemple de « La fresque ». Comme on l'a vu, la nouvelle s'organise autour d'une instance interprétative, l'herméneute. Il faut bien reconnaître toutefois que les affects prennent le dessus sur la logique cognitive. C'est ce qu'on constate par exemple dans la phrase suivante qui associe l'esprit (*νοῦς*) à l'amour (*ἀγάπη*) : « Pourtant moi, mon esprit et mon amour sont tournés vers la Kaisariani de la raclée et il est heureux que j'aie pu y vivre et y grandir » (*ὁμῶς ἐμένα ο νοῦς μου και η ἀγάπη μου για την Καισαριανή της “ζυλοκοπίας” κι είναι εὐτύχημα που ἐζήσα και μεγάλωσα ἐκεῖ*)². Cette phrase fait basculer le discours de l'exercice d'interprétation (de l'esprit) à l'évocation lyrique et affective. Un des indices les plus visibles de ce lyrisme est l'apostrophe à Kaisariani, mais plus généralement le texte gagne en intensité alors même que se perd la logique cognitive. Si la visée se place sur un axe allant de l'oppression (« Kaisariani, je suis en sueur. Kaisariani, j'étouffe », *Καισαριανή, ιδρώνω. Καισαριανή, ασφυκτιώ*)³ à l'exaltation, la saisie correspond plutôt à un axe des valeurs allant de l'absence d'axiologie d'une ville éteinte (« Il ne reste rien. À présent, tu effaces avec du crépi les dernières traces de tirs. »,

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 234.

Τίποτε δε μένει. Τώρα σοβατίζεις τα τελευταία ίχνη πολυβολισμών)¹ à l'héroïsme primitif. C'est la gradation de ces intensités qui confèrent la tension nécessaire à la nouvelle. Partant d'une approche cognitive non dépourvue d'affects dans une petite première moitié de la nouvelle, cette dernière laisse place à un lyrisme faisant passer de l'admiration exaltée à une désillusion angoissée.

La tension propre à la nouvelle ne peut donc se comprendre par la seule présence des forces du *vouloir* ou du *vouloir-savoir* et, plus généralement, des modalités. Bien entendu, ces dernières jouent un rôle indéniable, on le sait, dans la constitution d'un sujet puissant et actif, orientant son discours. Elles doivent incontestablement s'accompagner d'une organisation des intensités privilégiant leur gradation. Les deux longues nouvelles-discours que sont « La communauté » et « Mes derniers moments » tirent leur force de cette rhétorique qui joue des intensités pour arriver à l'effet final.

3.2. Comment surmonter les risques de dispersion dans « La communauté » et « Mes derniers moments » ?

Plus que le sentiment d'unité des deux plus longues nouvelles-discours de Marios Hakkas, ce qui doit attirer l'attention, c'est la présence d'une tension et d'une dynamique entre le début et la fin de la nouvelle, d'une organisation des intensités, autrement dit, qui oriente avec vigueur la nouvelle vers son terme. La lecture tensive des nouvelles-discours pourrait être une voie d'accès intéressante pour comprendre dans quelle mesure on peut parler de tension dans les nouvelles-discours longues. En effet, les forces de dispersion de ces nouvelles sont bien réelles du fait de leur longueur, mais aussi de la présence de volets très contrastés qui sont autant de ruptures d'isotopie brisant la dynamique possible. Le paradoxe est pourtant que les intensités sont à l'origine de la dynamique des nouvelles-discours alors même qu'elles se révèlent être une force de dispersion puisqu'elles font se succéder dans le discours, d'une manière apparemment non préméditée et en les associant librement, les bouts de souvenirs et de rêves, disposés en fonction des affects de l'énonciateur. Comment trouver dans l'intensité la source d'une tension suffisante pour conférer la cohésion et la dynamique indispensables à la nouvelle ? Une des possibilités est d'envisager des gradations d'intensités, comme on l'a constaté dans « La fresque ».

¹ *Ibid.*

De fait, c'est en fonction de la complémentarité entre les logiques narratives, passionnelles et cognitives qu'il faut raisonner. Elles sont organisées de telle sorte qu'il émerge de leur agencement un dynamisme et une mise en tension. Il reste donc à envisager de quelle façon l'organisation graduelle des intensités et des modalités peut permettre de créer une tension caractéristique de la nouvelle.

On peut dire d'abord que la première personne est présente dans chacune des deux longues nouvelles que sont « La communauté » et « Mes derniers moments ». C'est de toute évidence un prérequis indispensable à la mise en évidence du jeu des intensités et des modalités. Ensuite, il n'est guère difficile de montrer que l'identité du sujet se construit dans ces modalités. Que l'on ait affaire à l'énonciateur ou au *je* des souvenirs ou des rêves, les modalités contribuent à la construction du sujet. Parfois, elles prennent la forme du *savoir*, du *vouloir savoir* ou du *ne pas pouvoir savoir*. Leur existence est indissociable de l'intensité d'une présence : ainsi, dans « Mes derniers moments », un *je* déplore son incapacité physique, au début du premier volet (« je ne peux pas faire sortir les mucosités », *δε μπορώ να βγάλω το φλέγμα*)¹ et au début du troisième volet (« je ne peux pas aller au-delà de quarante ans », *δεν μπορώ να πάω παραπέρα απ' τα σαράντα*)². De la même manière, les actes de volonté, quels qu'ils soient, ramènent à un désir de vivre (« je veux vivre », *θέλω να ζω*) avec authenticité (« je veux continuer à jouer mon rôle », *θέλω να συνεχίσω το ρόλο μου* ; « je ne veux pas de faveur », *δε θέλω χάρη*)³. Cette présence modale reste malgré tout marquée par une forme de discontinuité et d'éparpillement. La multiplicité des approches narratives, passionnelles, cognitives, tend à dissoudre la force de cette présence.

Un fait doit pourtant attirer l'attention : dans « La communauté » tout autant que dans « Mes derniers moments », l'ouverture et la clôture de la nouvelle se situent topographiquement au même endroit : au prieuré de Saint-Georges dans « La communauté », dans une chambre de malade dans « Mes derniers moments ». Dans le premier cas, entre le début et la fin de la nouvelle, la situation a bien sûr changé ; mieux, elle s'est inversée. Ainsi, si dans les premières pages de « La communauté », on trouve une « révélation » (*αποκάλυψη*) et une forme de *mystique de la nature*, à la fin de la nouvelle, l'entrée dans la chapelle du

¹ *Ibid.*, p. 354.

² *Ibid.*, p. 371.

³ *Ibid.*, p. 355-361.

prieuré et la révélation finale donnent lieu à une *ekphrasis* : elles invitent à parler, on l'a vu, d'une *mystique religieuse et laïque* à la fois, si l'on veut bien pardonner cet oxymore. Dans le second cas, on se trouve dans la chambre du malade. À l'ouverture, l'énonciateur est seul avec sa femme : il fait part de ses réflexions sur sa maladie et sur sa vie. Dans la scène finale, il est entouré de sa femme, de sa mère et de la maîtresse : il pose le débat d'une manière plus polémique en l'orientant vers la place de l'autorité et de la liberté. Il y a, on le sent bien, un différentiel entre le début et la fin de chacune des nouvelles et, en cela, il n'est pas inutile de rappeler ce qui a été dit au début de l'analyse des nouvelles-récits : c'est la fin de la nouvelle qui, en apportant un différentiel, crée la tension. Il existe bien ici un différentiel qu'on peut interpréter en termes sémio-narratifs, mais aussi en termes d'intensité. Ainsi, l'exaltation pour la nature devient quasiment religieuse à la fin de « La communauté ». Mieux : alors que, dans les premières lignes, la nature donnait à voir un potentiel d'être s'offrant de façon dispersée au spectateur, à travers les éléments épars de la nature, dans les dernières pages de la nouvelle, c'est l'ensemble intensément lumineux et coloré d'une communauté humaine qui apparaît dans la lumière de l'allumette prête à s'éteindre — il n'est pas utile d'insister ici sur le caractère structurant, pour la nouvelle, de la réapparition, en fin de texte, de ces figures présentées en ordre plus ou moins dispersé auparavant dans « La communauté » : cela va dans le sens qui a été dit précédemment au sujet du rôle des reprises pour donner sa tension à la nouvelle. En voici un large extrait :

J'ai craqué une allumette, après j'ai allumé un cierge qui s'est mis à trembloter, dans les recoins cela faisait de vastes ombres, dès que les murs s'illuminaient, les candélabres se mettaient à danser. J'ai regardé vers le plafond : vide, il n'y avait pas de Pantocrator pour me regarder sévèrement, et qu'il existât, je n'en avais même rien à faire. À gauche, c'était comme si un Archange esquissait pour moi un léger sourire, c'était désormais comme si je voyais sa petite joue trembler légèrement et comme s'il me faisait pour ainsi dire un clin d'œil, il se peut bien que tout cela ait eu une nouvelle fois pour origine la flamme, mais moi, en tout cas, je lui ai rendu la pareille. À droite, à l'autre porte, il y avait le visage de Kappos, doux et désarmé, comme à l'époque où il faisait son service à Makronisi, et c'était comme s'il me faisait signe au sujet de piquets, peut-être que je savais qui les avait volés.

Ils étaient tous là, tout autour, la chaux fraîche se crevassait et au travers transparaissaient les anciennes fresques, ils sortaient pour venir m'assister, l'un avec un livre à la main, l'autre avec la photo d'une jeune fille que j'ai aimée, et puis il y en avait un qui tenait la fameuse feuille de platane. Phaidon déplaçait un parchemin avec ses derniers vers. Et le médecin avec une étole lui arrivant plus bas que les pieds, des jeunes filles peintes à distance régulière, avec uniquement le visage, à l'intérieur de cercles. Il était éploré, vous lui ajoutez aussi la petite barbe, une certaine

distance par rapport au monde, un chagrin comme s'il ne voulait pas montrer tout cela, il devait préférer avoir, sur son étoile, des vers.

Thomas se mordait une nouvelle fois la lèvre et il restait à distance des autres, il tenait, sous le bras, un livre, peut-être comme pour partir, comme s'il se confondait avec quelqu'un d'autre, il devenait un double de Judas. Peut-être quand même que je tirais cela de lectures d'un évangile interdit qui confond Thomas et Judas, en tout cas il n'était pas dans le groupe, il avait rompu et regardait derrière lui avec cette lèvre qu'il ne cessait de mordre.

(...)

Il y avait là, derrière le crépi fissuré, Paganakis, content de la nouvelle communauté, Dimitris avec ses pinceaux, Timos avec ses godasses délacées et ses yeux gonflés de sommeil, tous se retrouvaient là pour m'assister, la mère avec l'enfant dans ses bras, le ministre des Naissances, le jeune homme du ministère de l'Amour entouré d'angelots, plus loin le grand maître me faisait, lui aussi, signe comme s'il me demandait si j'étais prêt. Il tenait du papier et un encrier pour prendre des notes. Il a recouvert tout le mur, tout l'espace : extinction du cierge. Ténèbres.¹

¹ *Ibid.*, p. 348-350 : «Αναψα σπίρτο, μετά ένα κερί που τρεμόπαιζε, στις γωνιές έσιαχνε μεγάλες σκιές, μόλις οι τοίχοι φωτίζονταν, τα μανουάλια χορεύανε. Είδα προς την οροφή, άδεια, δεν υπήρχε Παντοκράτορας να με κοιτάζει αυστηρά, και να υπήρχε ούτε που μ' ένοιαζε. Αριστερά ένας Ταξιάρχης σαν να μου 'σπασε κάποιο γελάκι, ήταν κιόλας σα να είδα το μαγουλάκι του να σιγοτρέμει και σα να μου 'κλεινε κάπως το μάτι, μπορεί όλ' αυτά πάλι να 'ταν από τη φλόγα, εγώ πάντως το αναπέδωσα. Δεξιά στο άλλο πορτάκι είχε του Τσαούση την όψη, γλυκός και άοπλος, όπως τότε που υπηρετούσε στο Μακρονήσι, κι ήταν σαν να μου έκανε νόημα για κάτι πασσάλους μήπως και ήξερα ποιος τους έχει κλέψει.

Ήταν όλοι γύρω τριγύρω εκεί, έσκαζε ο καινούριος ασβέστης κι από μέσα φαινόταν οι παλιές τοιχογραφίες. Βγαίνουν να μου παρασταθούνε, ποιος μ' ένα βιβλίο στο χέρι, άλλος με τη φωτογραφία κάποιας κοπέλας π' αγάπησα, ένας κρατούσε το γνωστό πλατανόφυλλο. Ο Φαίδων ξεδίπλωνε μια περγαμινή με τους τελευταίους του στίχους. Ο γιατρός μ' ένα μακρύ πετραχήλι μέχρι τα πόδια κι απάνω ζωγραφισμένες κοπέλες σε κανονικά διαστήματα, μόνο τα πρόσωπα, μέσα σε κύκλους. Ήταν θλιμμένος, του πρόσθετε και το γενάκι κάποια απόσταση απ' τα εγκόσμια, ένα κάποιο παράπονο σα να μην ήθελε αυτά να προσφέρει, θα προτιμούσε να έχει στο πετραχήλι του στίχους.

Ο Θωμάς δάγκωνε πάλι τ' αχείλι του κι είχε μια απόσταση από τους άλλους, κρατούσε κατ' απ' τη μασχάλη του κάποιο βιβλίο, μάλλον σα να 'φευγε, σα να χανόταν μέσα σε κάποιον άλλον, γινότανε διπλοτυπία με τον Ιούδα. Ίσως πάλι το νόμισα από κάτι διαβάσματα σ' ένα απαγορευμένο ευαγγέλιο που συγγέει Θωμά και Ιούδα, δε στεκόντανε μες στην ομάδα, είχε ξεκόψει και κοίταζε πίσω του με κείνο το δαγκωμένο του χέιλι.

(...)

Ήτανε κει πίσω από τους σκασμένους σοβάδες ο Παναγάκης, ευχαριστημένος για το καινούριο κοινόβιο, ο Δημήτρης με τα πινέλα του, ο Τίμος με λυμένες αρβύλες και πρησμένα μάτια από τον ύπνο, όλοι κει μου παραστέκονταν, η μάνα με το παιδί στην αγκαλιά, ο υπουργός των γεννήσεων, ο νεαρός από το υπουργείο του έρωτα περιστοιχισμένος από αγγελάκια, πιο πέρα ο μέγας εξουσιαστής και μου έκανε νόημα σα να με ρωτούσε αν είμαι έτοιμος. Κρατούσε χαρτί και καλαμάρι για σημειώσει. Σκέπασε όλο τον τοίχο, όλο το χώρο. Έσβησε το κερί. Σκοτάδι.»

La mystique naturelle est devenue une mystique religieuse (si l'on entend par là le sacré plus que la religion instituée). Cette mystique tient à la fois de la force apaisée du sentiment du sacré et de l'ample dynamique d'une scène qui devient une véritable *ekphrasis* clôturant la nouvelle. L'entourage, mais aussi les moments importants de la vie de celui qui s'exprime sont placés dans la perspective de l'éternité : même disparus, les amis continuent de vivre et de faire signe dans cette communauté mystique entrevue par l'énonciateur-visionnaire. Le champ du discours assume un sentiment d'apaisement et déploie en même temps, en les reliant de façon dynamique, les images d'êtres chers désormais réunis par la magie de la fresque (et du livre). La sensibilité de l'énonciateur a donc changé, et cela permet de créer, intensivement, ce différentiel indispensable à la dynamique de la nouvelle. Si les deux nouvelles se referment donc sur l'évocation du même lieu qu'au départ, c'est qu'en réalité les choses ont changé dans l'approche de l'énonciateur. Ce changement était en préparation tout au long du discours. La quête de soi-même de l'énonciateur de « La communauté », obsédé par le site du prieuré, aboutit à cette vision finale, apaisée ; celle de l'énonciateur de « Mes derniers moments » bascule au contraire d'une forme de révolte sourde à une révolte ouverte, prenant la forme d'une prière.

L'instance énonciatrice ne peut donc assurer, par sa seule présence ou par celle de modalités parfois trop disparates, la tension des longues nouvelles-discours. C'est la gradation des intensités qui permet surtout de créer une dynamique particulière conduisant d'un bout à l'autre de la nouvelle. De ce point de vue, le différentiel entre le début et la fin de « La communauté » et de « Mes derniers moments » permet de mettre en relation deux pôles majeurs dans un déséquilibre préparé par le reste de la nouvelle. Au-delà des forces de dispersion de la matière chaotique, marquée par les affects et une absence de programmation, la présence de la première personne modalisée et organisatrice place la nouvelle dans une dynamique créée par le différentiel entre les deux extrémités de cette dernière.

La nouvelle-discours reste une nouvelle. Les marques formelles relevées au début de l'étude sur la nouvelle-récit existent. Reprises de lexèmes ou reprises anaphoriques, présence d'une chute, etc. sont toujours là, mais on s'est demandé si ces marques formelles pouvaient suffire à créer cette tension si caractéristique de la nouvelle. Il est clair que des nouvelles-discours comme « La communauté » ou « Mes derniers moments » perdent en tension du fait même de leur longueur. Pourtant, la succession étudiée de ces intensités mises en évidence plus haut

permet d'insuffler dynamique et tension aux nouvelles-discours. Ces intensités correspondent aux affects d'un sujet se construisant à travers son propre discours.

B. De la nouvelle-discours à la nouvelle-récit : les processus de revitalisation

Est venu, en cette fin de réflexion sur l'ancrage de la nouvelle hakkienne dans la vitalité d'une matière en mouvement, le moment de s'interroger sur la relation entre les nouvelles-discours et les nouvelles-récits. S'il est assez aisé de prétendre que les deuxième et troisième recueils constituent le contre-pied d'une écriture narrative sclérosante et coupée de la vie, il est nettement moins facile de rendre compte de la raison pour laquelle Marios Hakkas écrit ou continue de publier des nouvelles-récits alors même qu'il invente un genre fondé sur un principe vital. Il est toujours possible de prétendre que l'ensemble des nouvelles-récits ont été écrites avant les nouvelles-discours et que l'auteur ne les a publiées qu'après coup, dans des sections séparées, qu'il s'agisse du « Bidet » ou des « Disparus » dans *Le Bidet et autres histoires*, de « Coupable de culpabilité » ou de « Chutes » dans *La Communauté*. Cette position est peu vraisemblable et reste, pour des raisons chronologiques, difficilement tenable. Il convient plutôt de considérer que les nouvelles des deux derniers recueils sont écrites à partir de 1967 pour l'essentiel, dans une fièvre certaine comme l'indiquent certains critiques ou spécialistes¹.

On peut donc faire, pour commencer, un rapide bilan de ce qui a été constaté au sujet des nouvelles-récits des deux derniers recueils de Marios Hakkas : les récits à la première personne s'y développent, témoignant d'une restriction de champ inhérente à la mise en place d'un narrateur-personnage (« Le bidet », « Le photographe », « Le camion », « Un crâne plein de fleurs », etc.), mais les récits à la troisième personne ont encore toute leur place (« Trois roses rouges », « Postes & positions », « La loterie », « Un oncle »). La forte présence de récits allégoriques n'interdit nullement celle de récits plus fantastiques (« La loterie », « *Non solam faciem* »), voire réalistes (« Les disparus »). Dans les deux derniers recueils, le foisonnement des formes prises par la nouvelle-récit ne se dément pas. Celle-ci subsiste donc, même si elle s'est modifiée en privilégiant, sans exclusive, la forme allégorique et le récit à la première personne. Surtout, elle rejette, de plus en plus la situation narrative auctoriale,

¹ Eri Stavropoulou précise que pendant la seule année 1968 Marios Hakkas écrit « beaucoup de nouvelles » (*Diavazo*, 297, *op. cit.*, p. 24). Pendant l'été 1969, ajoute Christina Papadimitriou, Marios Hakkas « écrit de façon systématique » (*op. cit.*, p. 32).

a fortiori lorsque celle-ci se fait avec intrusion du narrateur. Comment comprendre dès lors la persistance et cette vivacité de la nouvelle-récit dans les deux derniers recueils de l'écrivain alors même que la mise en place de la nouvelle-discours constitue une vraie rupture ?

1. Un thème commun aux nouvelles-récits du *Bidet et autres histoires* ou de *La Communauté* : le regain de vitalité

C'est la vitalité et le goût pour la vie qui définissent plusieurs nouvelles-récits de la section « Le bidet », comme cela a déjà été pressenti dans la présente étude. On peut rapidement rappeler de quoi il s'agit : dans « Postes & positions », les deux protagonistes, l'homme et la femme libèrent à coups de marteau un employé de bureau et l'invitent ainsi à vivre en étant libre. Le héros de « La loterie » fait la rencontre décisive de son double qui lui apprend, indirectement, ce que signifie « vivre ». Celui du « Bidet », lui-même, prend conscience de ses propres illusions et, ce faisant, de ce qu'est la vie. Et il serait encore possible de donner d'autres exemples (« Trois roses rouges » ou « Le photographe ») dont il a été question dans les lignes qui précèdent. Même les rares nouvelles-récits de *La Communauté* parlent de la vie : qu'il s'agisse de « De mon plein gré » ou « Un oncle », la vie est envisagée, pour la première, sous l'angle « anarchique » et libertaire qu'elle a dans la nouvelle précédente (« Tsilibik ou Tsilibaki ») ; pour la seconde, sous l'angle héroïque, vivant et non mécanique.

Ce qu'on peut retenir, en tout cas, c'est la présence d'une unité thématique, assez diffuse, mais forte : la quête de vitalité. Or, c'est bien cette dernière qu'il a été possible de mettre en évidence dans les nouvelles-discours. Il est très tentant de voir là un trait commun, au sens sémantique du terme, des nouvelles-discours et des nouvelles-récits. Ce serait trouver une cohérence dans ce qui apparaissait comme une contradiction : Marios Hakkas, tournant le dos à une fiction coupée du réel et faisant le choix du discours, aurait *dû* choisir de renoncer à la forme narrative. Il n'en est rien. Ce constat thématique permet de trouver un premier élément de réponse à cette curieuse coexistence des nouvelles-récits et des nouvelles-discours dans les deux derniers recueils. Il est toutefois un élément beaucoup plus profond qui est celui de l'organisation des possibles narratifs ou sémantiques des récits du *Bidet et autres histoires* ou de *La Communauté*.

2. Le récit revitalisé par la multiplicité des mondes possibles

Dans la première partie du présent travail, il s'est agi de définir les nouvelles-récits en se fondant sur le cadre communicationnel. Ce sont les choix de l'auteur qui déterminent la forme prise par les nouvelles-récits et qui expliquent sans doute la grande diversité si ce n'est

l'instabilité d'une nouvelle en crise. L'étude menée depuis a permis de voir que les nouvelles-discours sont indéniablement travaillées par une entropie liée à l'existence d'un signe vivant, inscrit dans la communication et ouvert aux possibles sémantiques. Ce qui s'est posé dès lors, c'est la question du signe de fiction et de la manière dont il doit être revitalisé. Dans les nouvelles-discours, l'éventualité s'est présentée d'une ouverture du texte aux mondes possibles. L'énonciateur passait ainsi d'un monde à l'autre, au gré de ses souvenirs ou de ses rêves : il multipliait les possibilités de faire coexister des mondes contrefactuels obéissant à des logiques différentes, mais restant accessibles au monde actuel. Or, s'agissant des nouvelles-récits, ne peut-on pas aussi défendre une position qui complètera celle développée plus haut ? Les choix de l'auteur ne consistent-ils pas à mettre en rapport, dans la diversité, le monde actuel et des mondes fictionnels en passant de l'un à l'autre, en les mettant en perspective ?

2.1. Un premier constat : des mondes plus ou moins accessibles par rapport au monde actuel

Voici tout d'abord un constat : la plupart des nouvelles-récits dans *Le Bidet et autres histoires* et dans *La Communauté*, certaines dans *Tirailleur assassin*, projettent des mondes *plus ou moins* accessibles par rapport à notre monde, correspondant plus ou moins à ce dernier. Bon nombre de récits sont contrefactuels : le monde textuel projeté ressemble au nôtre, mais certaines de ses règles de fonctionnement sont différentes. En effet, il s'organise autour de propositions contrefactuelles du type « si les mules avaient une personnalité comme celle des humains » (« Le Mutilé »), « si les mots pouvaient avoir une consistance physique » (« Le conseil »). De la même manière, « Postes & positions » repose sur une condition au moins : « si un homme pouvait se fondre dans le décor et se réifier », etc. S'il existe, pour reprendre la terminologie de Marie-Laure Ryan, des « textes à mondes cohérents, comparables à la peinture réaliste »¹ (dans « L'anniversaire » ou dans « Formidable ! », par exemple), il y en a surtout en « “fromage suisse”, comparables à la combinaison de réalisme et de perspectives impossibles d'Escher ou de Magritte »² : le récit projette un univers fictionnel comparable au nôtre, mais dans lequel il existe, en plus ou moins grandes quantités, des zones où la logique de notre monde est enfreinte.

¹ M.-L. Ryan, « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux mondes parallèles », F. Lavocat (dir.), *op. cit.*, p. 56.

² *Ibid.*

2.2. *Qualité et place des mondes de référence*

De la même manière qu'il a été possible d'effectuer un classement des récits de Marios Hakkas sur des bases pragmatiques ou communicationnelles, de la même manière, et pour affiner la première approche, on peut essayer de se servir de l'opposition entre la référence aux mondes actuels ou aux mondes fictionnels pour montrer de quelle manière le genre de la nouvelle-récit s'organise chez l'écrivain kaisarianiote. Afin d'alléger l'analyse, on ne distinguera que trois cas de figure en se fondant sur le tableau que propose Françoise Lavocat dans *La Théorie littéraire des monde possibles*¹.

D'abord, il existe ce qu'on appellera des « fictions allégoriques ». Le texte y projette un monde fictionnel, dont le référent est lui-même un monde fictionnel : les règles de fonctionnement de ce dernier sont parfois très éloignées du nôtre. La fiction allégorique crée toutefois une relation qu'on pourrait qualifier d'implicite et de virtuelle avec le monde actuel. Le lecteur est appelé à interpréter les éléments du texte fictionnel pour trouver celui-ci. Par exemple, le monde fictionnel principal projeté par « Trois roses rouges » (un fleuriste et une femme se rencontrent dans une boutique) réfère à un autre monde fictionnel (où les fleurs artificielles pourraient se transformer en fleurs naturelles et vivantes). Il réfère aussi au monde actuel (l'auteur confronté à la mort imminente). Le récit allégorique « établit un rapport d'analogie qui a la particularité d'être donné à déchiffrer »². Un autre exemple serait bien sûr celui de « Postes & positions » : le monde réel de référence serait l'expérience faite par l'auteur de la bureaucratie tatillonne du parti communiste grec alors que le monde fictionnel de cet homme et de cette femme libérant un cadre du Parti référerait à un monde obéissant à une logique différente de la nôtre. Bref, il s'agit, avec les récits allégoriques, de retrouver le monde actuel en déchiffrant le monde fictionnel auquel se réfère le récit. Le travail du lecteur relève donc de l'interprétation et consiste à passer d'un monde à l'autre, comme il le fait, on le sait, dans les nouvelles-discours.

Ensuite, les récits plus ou moins réalistes fonctionnent de façon relativement autonome : le monde fictionnel qu'ils projettent n'a pas de contrepartie dans un autre monde. Par exemple, « Boubouka » ou même « Formidable ! » contiennent « tous les éléments nécessaires au déroulement de [l]a *fabula* ; [leur] cohérence et [leur] interprétation ne

¹ F. Lavocat, « Les genres de la fiction : état des lieux et propositions », dans Françoise Lavocat (dir.), *op. cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

dépendent pas de la mise en relation avec d'autres mondes »¹. Ces mondes fictionnels ne réfèrent qu'à eux-mêmes dans la mesure où les termes, quels qu'ils soient, qui sont employés dans le monde textuel fixent la référence dans n'importe quel monde. Ainsi, le lexème *oiseau* désigne un animal doté d'un plumage dans le monde actuel (le nôtre) ou dans le monde fictionnel où vit Boubouka². Ces univers fictionnels qui s'engendrent eux-mêmes par les mots sont directement accessibles depuis le monde actuel, puisqu'ils en sont proches en termes de possibilité. À l'inverse, les personnages du récit peuvent imaginer des mondes inaccessibles. De ce point de vue, la nouvelle intitulée « Le camion » est intéressante. Elle donne à voir un monde fictionnel autonome jusqu'au moment où Mitsos prend la parole : il se réfère alors à un monde contrefactuel où les lézards pourraient vivre dans le téléviseur de chaque foyer et où la mort personnifiée nicherait sous le lit de chacun (« Pourquoi ne rentrez-vous pas vous allonger chez vous, demande-il ? Vous avez peur ? À travers le téléviseur, des lézards vont surgir. Sous le lit, la mort veille », *Γιατί δεν πάτε σπίτι να ζαπλώσετε; Φοβόσαστε; Μέσα από το κουτί της τηλεόρασης θα πεταχτούνε σαύρες. Κάτω από το κρεβάτι παραμονεύει ο θάνατος*³). La folie dont est affecté Mitsos justifie, dans ce cas précisément, la présence d'un monde terrifiant contrastant avec le monde fictionnel principal qui évoque, lui, la vie nocturne du personnage. Par ailleurs, justement, le monde textuel fait aussi référence au monde actuel puisqu'il contient des références directes à des toponymes liés à la vie d'Athènes : qu'il s'agisse de Syntagma ou du café Brazilian, établissement couru de l'Athènes des années soixante⁴. La nouvelle reste donc relativement autonome en ce qu'elle crée son propre monde référentiel, mais cela n'empêche pas une référence à d'autres mondes, cette référence étant fondée tant sur la présence de personnages étranges (on ferait cette remarque pour « La loterie », avec la figure du double à laquelle il a été fait référence plus haut) que sur l'irruption du monde actuel dans la fiction.

Enfin, justement, la nouvelle-récit hakkienne, et c'est là l'une de ses plus frappantes originalités, joue de l'intrication des mondes, parfois les plus éloignés de la logique de notre

¹ *Ibid.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 38.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 281.

⁴ Voir l'article « Le café Clemente : du vertige des goûts (à l'époque du Brazilian) au vertige des prix » [en ligne], *iefimerida*, 23 octobre 2013 (en grec) (<http://www.iefimerida.gr/news/127416/cafe-clemente>, consulté le 25 août 2016).

monde. En fait, le signe de fiction gagne en vitalité dans la mesure où il ne respecte pas de frontière nette entre le fictionnel et l'actuel. Il s'enracine dans le vivant par la référence permanente à un monde actuel (plus ou moins virtualisé) qui, parfois, est celui de l'auteur lui-même. On a pu signaler la présence d'incursions autobiographiques dans les récits les plus fictifs. On peut saisir mieux à présent de quelle manière le monde fictif s'enracine dans le vécu : ce n'est qu'un monde alternatif, obéissant plus ou moins aux mêmes lois que le monde actuel, mais faisant parfois brutalement référence au monde de l'auteur (ou du lecteur), comme pour montrer que, malgré la distance entre ces deux univers, il existe une accessibilité, si étonnante soit-elle. Un exemple particulièrement éloquent est celui de la métalepse, en particulier dans « Postes & positions ». L'insertion brutale, au cœur d'un univers obéissant à d'autres lois que le nôtre, de l'adresse personnelle de Marios Hakkas (« 89, rue de Thessalonique, Vyronas », *Θεσσαλονίκης 89, Βύρωνας*¹) témoigne du fait que la séparation entre le fictionnel et le factuel n'est pas étanche.

Il convient dès lors de raisonner en termes de degrés de possibilité, en considérant que le monde actuel n'est qu'une possibilité d'état de choses parmi d'autres, ni plus ni moins réelle que le possible offert par la fiction — si l'on en croit David Lewis pour qui il n'est qu'une des composantes du réel². Il n'a pour seul mérite que d'être actuel, non d'être plus réel qu'aucun autre monde. Ainsi, le récit hakkien fait passer d'un univers à l'autre sans se préoccuper de l'étanchéité susceptible d'exister entre eux (c'est de cette manière qu'on peut expliquer la présence du même personnage d'Aréti Kelkonke dans le monde fictionnel d'« Un crâne plein de fleurs » puis dans celui, tout différent, de « Postes & positions »). Très simplement : passer du rêve à la réalité, de cette dernière au surnaturel, du monde d'une nouvelle à celui d'une autre, etc. se fait aisément puisque ces mondes communiquent entre eux, étant aussi réels les uns que les autres.

3. Le récit revitalisé par le travail interprétatif et par les possibles interprétatifs

On peut d'abord insister sur la place de l'interprète au cœur même de certaines nouvelles-récits. Dans ce cas, on est en présence de nouvelles à la première personne dans lesquelles l'espace sémiotique occupe une place importante, où les signes en tant que tels jouent un rôle majeur (dans « Les disparus » où l'on voit à la fois le narrateur du récit-cadre et la vieille

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 292.

² M.-L. Ryan, « Cosmologie du récit des mondes possibles... », *op. cit.*, p. 54.

Pinelopi partir à la quête d'indices et de signes, dans « Un crâne plein de fleurs » où le narrateur-personnage reste incapable de comprendre un certain nombre de signes). Le narrateur-interprète, mais aussi le lecteur, se confrontent à la dynamique d'un signe polysémique ou opaque. Ce qui se joue, en effet, dans les nouvelles-récits du *Bidet et autres histoires* et de *La Communauté*, c'est la variété des possibles interprétatifs. Chacune d'entre ces nouvelles est une invitation à décrypter un sens derrière l'histoire et, plus précisément, à partir des possibles sémantiques qu'offre la surface discursive du récit.

La place importante des récits allégoriques doit constituer un indice de l'implication active du lecteur dans les processus interprétatifs de la lecture. Donner à lire ce type de nouvelle, c'est placer celui qui a le livre entre les mains dans les processus vivants du sens à reconstruire. On ne reviendra pas sur ce point, mais il est clair que derrière le scénario parfois bien tenu de certains récits allégoriques (la rencontre amoureuse des « Trois roses rouges »), le caractère étrange de certains récits (« Le camion » ou « Un crâne plein de fleurs »), il existe un travail interprétatif à mener. Le sens est d'autant plus à construire par le lecteur que le désordre sémiotique s'invite sous la forme de signes émanant de la diégèse, mais s'intégrant mal aux programmes narratifs. Ainsi « Trois roses rouges », « Postes & positions », « Un crâne plein de fleurs » ou encore « Le retour de l'homme invisible » laissent échapper des éléments qui s'imposent à la sagacité du lecteur : une étonnante gangue de plâtre et un personnage se fondant dans un décor dans « Postes & positions », une formule sibylline par laquelle Noula exprime à trois reprises sa volonté de « tirer son chapeau » (πάω να βγάλω το καπέλο μου)¹, un personnage même, Aréti Kelkonke, dont rien ne motive la venue et qui impose pourtant sa présence dans « Un crâne plein de fleurs » et « Postes & positions », un personnage invisible enfin, muni d'un bien étrange hochet dans « Le retour de l'homme invisible », etc.

Il avait été posé une question délicate, mais essentielle, que les études menées jusqu'ici n'avait pas suggérée : cette question est celle de la coexistence, dans les recueils de nouvelles de Marios Hakkas, de nouvelles-récits et de nouvelles-discours, ces dernières se révélant innovantes dans leur mise en forme et rompant résolument avec le genre narratif, parfois

¹ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 283.

codifié, pratiqué en Grèce depuis les années cinquante. Il a été proposé assurément quelques pistes permettant de répondre à cette question.

De la même façon que les nouvelles-discours s'ouvrent aux possibles sémantiques (et narratifs), de la même façon le récit est refondé selon trois perspectives qui sont celles du signe de fiction vivant et celles du possible. D'abord, le récit aborde thématiquement la question de la vie et de la vitalité. Ensuite, le jeu des possibles ouvre la perspective du réel : ce dernier n'est pas seulement celui du monde actuel, mais intègre aussi la fiction qui retrouve ainsi une vraie épaisseur ontologique. Enfin, en devenant plus allégorique, il s'ouvre aux possibles sémantiques et aux possibles interprétatifs dans une démarche dont il a été souligné, avec Ricœur, qu'elle est la quête de soi-même.

La présence de plus en plus importante de nouvelles-récits à la première personne témoigne en définitive du fait que, à l'instar des nouvelles-discours, elles posent la question, par le truchement d'un narrateur-personnage, d'un sujet au savoir restreint, confronté à l'opacité du monde et des signes qui l'entourent. Il existe, de ce point de vue, une vraie continuité entre les nouvelles-récits et les nouvelles-discours qui envisagent l'univers comme un univers de signes, dans une perspective cognitive — et même interprétative — pressentie dès le départ.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Au terme de la réflexion menée dans la troisième partie de ce travail, on constate qu'il est possible de mettre en évidence ce qui constitue la quête de Marios Hakkas durant les quelques années qu'il a été en mesure de consacrer à la rédaction de ses nouvelles. La recherche inlassable, et à tous les niveaux, d'une vitalité — voire d'un principe vital — semble être un fil rouge permettant de comprendre la mutation de la nouvelle chez l'écrivain grec.

Partant de la mise en place de ce qu'il est possible d'appeler un « cahier des charges », élaboré à partir d'un constat du chaos et d'une crise du sujet, on a essayé de montrer de quelle manière, dans la communication avec les autres (écrivains, amis, etc.) et dans le cadre restreint de Kaisariani, Marios Hakkas invente un genre qui lui permet d'interpréter, hors de tout dogme et de toute sclérose, une matière sémiotique dynamique. La nouvelle-discours intègre dès lors la totalité du réel dans ce que ce dernier a de plus vivant : le signe acquiert une épaisseur et s'inscrit dans un dialogue des voix ; avec la maladie, il se charge d'affects et s'inscrit dans des structures tensives déterminées par la sensibilité de l'énonciateur-sujet. Les nouvelles-discours accueillent des mondes alternatifs, mis en rapport les uns avec les autres, sans qu'il y ait hiérarchisation ontologique entre l'actuel et ce qui relève du possible ou du virtuel. À travers la conscience de l'énonciateur, une organisation dynamique se met en place qui accueille le jeu des possibles sémantiques et/ou narratifs.

Il n'en reste pas moins une véritable tension entre cette matière sémiotique en mouvement et l'intention d'un *vouloir* ou d'un *vouloir-savoir*, par le truchement du travail interprétatif. Voilà qui constitue une caractéristique très forte des nouvelles-discours. Menacé de dispersion, le texte hakkien est repris en main par un sujet : soumis aux forces centrifuges, celui-ci se ressaisit dans un acte de volonté puissamment organisateur, et ce dans le cadre souple d'un monologue interprétativo-volitif, plus proche bien souvent du soliloque que du monologue proprement dit.

Finalement, les nouvelles-discours de Marios Hakkas obéissent aux mêmes exigences de tension que la nouvelle-récit. La nature de cette tension a toutefois changé. Elle n'est plus liée à des structures narratives, mais à des structures tensives. Ces dernières s'organisent autour d'un énonciateur-sujet marquant le texte de ses affects et de son *vouloir*, prenant dans le monde une position qu'il redéfinit à chaque instant.

Il restait à régler une question restée en suspens : celle de la coexistence des nouvelles-récits et des nouvelles-discours. La quête de vitalité permet de rendre compte de l'existence de récits allégoriques au milieu même des nouvelles-discours : présente thématiquement, cette quête est cognitive. Elle ne s'inscrit pas tant dans les structures narratives ou actantielles que dans des processus de lecture déterminés par le dynamisme et la mobilité du signe. Le signe vivant (notamment celui de fiction) ressortit à une communication sans cesse renouvelée : celle qui s'établit entre l'auteur et le lecteur. Il ouvre sur des possibles en faisant passer le lecteur d'un monde à l'autre puisqu'il se joue de l'opposition entre factuel et fictionnel.

CONCLUSION

À y bien réfléchir et d'un certain point de vue, la trajectoire littéraire de Marios Hakkas n'est guère différente de celle des écrivains grecs de son époque. Elle correspond en somme, pour dire les choses de manière un peu schématique, à l'émancipation de toute une génération par rapport non seulement à certains codes d'écriture, mais plus encore à l'emprise de l'idéologie sur le travail de l'écrivain. La référence à Tsirkas, dont l'œuvre et la situation ont été rappelées à plusieurs reprises, est tout à fait éclairante. Selon Vrasidas Karalis, la trajectoire de ce romancier l'amène à effectuer « une désidéologisation progressive »¹ pour finir par « modeler le type de l'homme post-idéologique qui vit avec intensité son individualité en démystifiant la nature et la politique »². Et, à l'instar de *Cités à la dérive* de Tsirkas, les nouvelles de Marios Hakkas, « en dépit de conditions déterminées par le marxisme, s'évertue[nt] à recréer (...) une conception *bourgeoise* [de l'individu] qui se fonde sur des mythologies particulières et non sur un mythe central »³. Comme beaucoup d'autres écrivains de gauche, à l'époque, l'un et l'autre des deux auteurs tournent le dos aux formes narratives pratiquées depuis la fin des années quarante et jusqu'à la fin des années cinquante, ces formes narratives privilégiant l'aventure collective et la dimension idéologique, donnant à lire aussi un réalisme « sur ordre »⁴ dans des récits univoques fortement politisés.

Le passage de la décennie 1950 à la décennie 1960 donne lieu en conséquence à des recherches formelles multiples, contribuant à installer le récit en Grèce dans une situation de crise. C'est cette dernière qui a été mise en évidence dans la présente étude des recueils de nouvelles de Marios Hakkas. Les récits hakkas, tout en ayant du mal à se départir encore de certains codes esthétiques marqués idéologiquement ou politiquement, portent déjà, pour les premiers d'entre eux, les traces d'une contestation correspondant à ce « démont[age des] techniques du roman traditionnel »⁵ constaté par Karalis chez Tsirkas : l'introduction du

¹ Vrasidas Karalis, « *Cités à la dérive* : de l'idéologie à l'histoire », *Diavazo*, 171, juil. 1987, p. 58 (en grec).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ A. Natsina, « L'expressionnisme et ses métamorphoses : le fonctionnement d'un courant souterrain dans la prose d'après-guerre », *Parcours littéraires : histoire, théorie, critique*, Thanasis Agathos, Christina Dounia, Anna Tzouma (dir.), Université nationale capodistrienne d'Athènes, Département de philologie, Section de philologie néo-hellénique, Athènes, Kastaniotis, 2016, p. 355 (en grec).

⁵ V. Karalis, *op. cit.*, p. 56.

discours allégorique d'abord ; l'utilisation d'une écriture moderniste ou « expressionniste »¹ (on peut entendre par là une façon de surmonter l'opposition entre extériorité et intériorité, entre esprit et matière autour d'un personnage perdant ses repères dans un monde absurde) ensuite, donnant à voir le fonctionnement du psychisme des personnages plus que le déploiement d'un discours doctrinaire ; la prise en compte enfin de problématiques propres à une époque où font irruption, en Grèce comme ailleurs en Europe, des thématiques de l'absurde avec une écriture qualifiée dans les lignes qui précèdent de kafkaïenne².

Pourtant, le cheminement de Marios Hakkas est tout à fait singulier. Le texte hakkien s'ouvre en effet à l'aléatoire et au jeu des possibles narratifs et sémantiques. La raison de ce bouleversement, qui finit par faire de la nouvelle hakkienne l'espace du rêve et du jeu de mots (du discours délirant aussi parfois), plus sûrement encore des associations inattendues et polysémiques, c'est la prise de conscience de la crise du signe³. Celui-ci est-il condamné, comme il semble l'être dans la Kaisariani des années soixante, à perdre de sa force ou à se scléroser dans l'idéologie et la société consumériste (il n'engendrerait alors qu'une forme de chaos où tout s'équivaudrait) ? Le défi de l'écrivain kaisarianote est d'ouvrir la nouvelle à la polysémie, de faire sienne en somme la plurivocité et la coprésence des voix. Dans les nouvelles-récits, les personnages sont enfermés dans une structure de l'échec parce qu'ils ne comprennent pas le monde qui les entoure, parce qu'ils vivent dans l'illusion, incapables qu'ils sont d'affronter la polysémie et la complexité des signes qui leur sont envoyés. La ligne pragmatique, qui est celle de la quête dans le récit traditionnel, laisse de plus en plus place à une ligne cognitive : l'objet de valeur à obtenir est de l'ordre du savoir. Le signe doit être appréhendé dans son opacité et soumis à l'interprétation : des personnages, mais aussi du narrateur ou du lecteur.

L'une des conséquences de ce repli sur la quête cognitive, c'est le processus d'abstraction des personnages et du narrateur dans les récits à situation narrative auctoriale. Les voix se superposent dans les jeux d'une dissonance révélant cruellement les illusions des

¹ Sur le sens de ce mot, voir A. Natsina, « L'expressionnisme et ses métamorphoses... », *op. cit.*, p. 357-358.

² Pour un panorama récent et instructif sur l'ensemble des tendances de l'écriture narrative à partir de la fin des années cinquante, on consultera A. Natsina, *op. cit.*, p. 355-366.

³ Il est frappant de constater de quelle manière le poète Nikos Karouzos (1926-1990), d'obédience marxiste, n'échappe pas, lui non plus, à partir des années soixante, à une réflexion sur le pouvoir des mots, perçus comme de « faux billets de banque » (*κάλπικα χαρτονομίσματα*) ; il envisage le langage dans son rapport faussé avec le réel, par l'effet même de l'idéologie marxiste (R. Beaton, *op. cit.*, p. 203-204).

uns et de l'autre. L'autre conséquence est la mise en place du récit à la première personne qui permet d'installer une restriction de point de vue propice à la mise en scène du travail interprétatif tant des personnages que du narrateur.

Ce qui se dessine finalement, c'est la nécessité de réinventer le genre de la nouvelle autour non plus d'un récit, mais d'une forme adaptée tant au travail d'interprétation du signe présupposé par un *vouloir-savoir* qu'à l'expression d'un *vouloir-dire* dans des aveux, des confessions ou des professions de foi plus ou moins personnelles ou politiques. La nouvelle-discours s'organise dès lors à partir de la figure d'un énonciateur-herméneute entreprenant de se comprendre lui-même au cœur du chaos sémiotique dans lequel il est plongé. Menacé de dilution et en perpétuel ressaisissement de soi-même, le sujet trouve, dans le cadre de chaque nouvelle-discours, le moyen de définir non pas une identité définitive (la « mêmété » de Ricœur), mais une permanence dans le changement, suffisamment forte et identificatoire (« ipséité »). C'est ainsi que la nouvelle-discours devient l'espace où le sujet tente de se déterminer dans et contre le chaos dans un double mouvement de dispersion et de recentrage sur soi. Au sujet interprétativo-volitif de « La fresque » s'oppose celui qui est mû sans cesse par un désir de disparaître dans le chaos des mots et des choses, dans « Tsilibik ou Tsilibaki », par exemple.

La nouvelle-discours apparaît finalement comme un genre non dogmatique, se redéfinissant sans cesse, nouvelle après nouvelle, à partir des affects de l'énonciateur-sujet. Tenant à la fois du monologue et du soliloque, de la fiction et de la réalité, intégrant en tout cas souvenirs, rêves, fantasmes, visions, aspirations utopiques, récits de toutes sortes dans un présent intégrateur, ressortissant surtout à un dialogue avec les autres, à travers un riche intertexte, mais aussi une communication avec des interlocuteurs très divers, elle finit par ne devenir qu'une forme non programmatique, fonctionnant sur le signe vivant, qu'il soit ou non de fiction. Comment expliquer dès lors que, comme le constatait Christoforos Milionis, Marios Hakkas ne se soit pas détourné de la politique et ait, au contraire, toujours maintenu présente la « problématique politique » ? Autrement dit, n'y a-t-il pas contradiction entre le désir de « dédogmatiser » par une ouverture du signe et le maintien d'une préoccupation politique ? En réalité, explique Olympia Tsaroucha, si Marios Hakkas, « en tant qu'homme de gauche, lisait Marx et avait de l'estime pour lui »¹, il se révèle être aussi et surtout peut-être

¹ O. Tsaroucha, *op. cit.*, p. 43.

un « écrivain anarchiste »¹. Même s'il raisonne en termes marxistes (en faisant de sa *communauté* une société sans classes²) et inscrit son discours, en partie au moins, dans une approche s'inspirant de la philosophie marxiste (celle d'un discours sur l'aliénation, bien sûr, mais l'interrogation sur le signe ramène aussi indirectement au marxisme, comme cela a été souligné précédemment lorsqu'il était fait référence à Bakhtine pour expliquer la sclérose du processus sémiotique), Marios Hakkas rejette avant tout le pouvoir, de quelque nature qu'il soit : « dans l'univers utopique de M. Hakkas, il n'y a pas de place pour l'idée et la pratique du pouvoir », écrit Olympia Tsaroucha. Il existe des passages remarquables en ce sens dans *Le Bidet et autres histoires* ou dans *La Communauté* comme celui où l'écrivain écrit, en parlant de lui et de ceux qui le rejoindront à la communauté :

On n'aura pourtant pas de responsable, de chef ou de délégué. Cela fait tant d'années que j'en ai plein le dos des chefs de chambrée, des chefs de compagnie, des chefs de section, des autorités de toutes sortes, ces couillons qui nous obligeaient à pisser dans le seau de la même façon.³

Dès lors, la revendication et la déclaration politiques, sous la forme de mouvements d'humeur spontanés, ont toute leur place pour un homme qui ne s'est jamais affranchi des préoccupations politiques, mais les a inscrites dans un projet plus vaste subordonnant les utopies aux mouvements intimes de la volonté, au lien vivant avec les autres et au sentiment très fort de la dégradation de son propre corps. Les nouvelles de Marios Hakkas paraissent ainsi garder leur dimension subversive tout en se dépouillant des oripeaux du récit politisé. Elles retrouvent cette « fonction critique de l'art, sa contribution à la lutte pour la libération »⁴, dont parle Herbert Marcuse, et « produisent », en même temps, non « pas une “fausse conscience” »⁵, mais bien une « contre-conscience qui est la négation de l'esprit réaliste-conformiste »⁶.

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 43.

³ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 321 : « Όμως δε θα έχουμε υπεύθυνο, αρχηγό ή αντιπρόσωπο. Τόσα χρόνια μπουχτήσαμε από θαλαμάρχες, παρεάρχες, ακτινάρχες, όλων των ειδών τους άρχες, όρχεις που μας επέβαλλαν να κατουράμε στη βούτα κατά ομοιόμορφο τρόπο. »

⁴ Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, trad. D. Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 22.

⁵ *Ibid.*

⁶ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 23.

C'est en définitive la foi en un vitalisme qui finit par prévaloir dans les nouvelles-discours. Avec l'irruption de la maladie, le corps-chair de l'écrivain se dégradant, il se métamorphose en corps du texte : même si les jeux d'oppositions formels et dynamiques continuent à exister, c'est dans la mise en relation étudiée des affects et des modalités qu'il convient de les comprendre ; c'est à travers la sensibilité et l'affectif, lorsqu'ils prennent la forme du *vouloir* et du *vouloir-savoir*, que la nouvelle-discours trouve sa puissance et sa mise sous tension.

Cette inflexion brutale, en l'espace de six ans, amène l'écrivain à passer de ce qu'il appelle lui-même une « dédogmatisation » à l'élaboration d'une nouvelle-discours vitaliste. Il a dès lors paru étonnant de continuer à trouver des nouvelles-récits au cœur même de la dernière section du dernier recueil de Marios Hakkas. En effet, la rupture du signe de fiction par rapport à la situation d'énonciation était, comme on pouvait le supposer, incompatible avec l'inscription nécessaire du signe vivant dans la communication et la dynamique — ce signe vivant s'ouvrant aux possibles sémantiques. Comment un récit, *lisible*, réduisant au maximum les incertitudes liées à la plurivocité, organisé de façon étudiée et, parfois, convenue, peut-il correspondre à la définition du signe vivant ? Deux constats ont été faits. D'abord que la fictionnalisation doit passer par un ancrage dans le vécu et ce vécu est personnel. C'est par là qu'elle acquiert une puissance ontologique. « La fictionnalisation de soi, souligne Vincent Colonna dans sa thèse sur l'autofiction, matérialise un rêve constitutif de la littérature ; elle réalise littéralement un désir qui souvent n'est satisfait que socialement ou marginalement : se textualiser, transformer sa vie en littérature et partant être fils (fille) de ses œuvres »¹. Il n'est pas question de discuter ici du concept d'autofiction, s'agissant de Marios Hakkas, mais il semble que le processus d'écriture de cet écrivain n'a eu de cesse que de réconcilier le vécu, le vivant et le texte fictionnel. Il a ensuite été constaté que les récits allégoriques, malgré les apparences, en portant les thématiques de la vie et en s'ouvrant au travail interprétatif du lecteur, pouvaient être conçus comme porteurs de ce signe de fiction vivant qu'on retrouve dans les parties narratives des nouvelles-discours : à l'instar de ce qui se passe pour le récit de rêve, pour la vision, utopique ou pas, etc., le signe de fiction des récits

¹ Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* [en ligne], thèse de doctorat dirigée par G. Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989, p. 239 (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, consulté le 23 septembre 2016).

allégoriques privilégie à bien des égards l'espace sémiotique par rapport à l'espace diégétique, c'est-à-dire le jeu des signes plus que celui des personnages.

Il est dès lors possible d'y voir un peu plus clair et de répondre à la question posée au début de ce travail : la nouvelle-récit laisse très logiquement place à la nouvelle-discours. Il convient de préciser les choses : alors qu'elle est très majoritairement à situation narrative auctoriale (« à la troisième personne ») dans *Tirailleur assassin*, elle est progressivement remplacée par la nouvelle à la première personne, plaçant narrateur et personnages dans une situation où ils sont aux prises avec les signes opaques du chaos. Du narrateur-personnage au sujet-herméneute, il n'y a évidemment qu'un pas dès lors que les structures monologiques et univoques du récit sont elles aussi progressivement délaissées au profit d'un discours subordonnant les parties narratives aux affects de l'énonciateur-sujet sous la forme de récits de rêves, de souvenirs, etc. Le chaos sémiotique s'installant, le texte s'ouvre, les possibles sémantiques et narratifs de la nouvelle-discours se multiplient¹. Pourtant, la nouvelle-récit n'est pas abandonnée : elle connaît une évolution qui la place, elle aussi, au centre d'un processus interprétatif installant la quête de la vie et du vivant en son cœur. En réalité, la nouvelle retrouve au fil des nouvelles ce qui la caractérise le plus, au-delà de la longueur ou de la narrativité, selon Antonia Fonyi : elle « apparaît comme une rencontre unique et

¹ Peut-on pour autant faire de ces caractéristiques celles d'une écriture postmoderne, conformément à l'hypothèse formulée plus haut ? Il n'est pas dans le propos de cette étude de le dire, mais il est vrai qu'un faisceau d'indices pousseraient à le penser : la présence massive d'éléments intertextuels, le rejet du dogmatisme et de l'univocité vont dans le sens de cette idée. Dans un article où elle s'interroge sur l'intertextualité et le collage dans les nouvelles de l'auteur américain Donald Barthelme, Luisa Maria Gonzalez Rodriguez parle d'une « poétique de la fragmentation ». Le caractère provisoire et l'hétérogénéité contaminent toute tentative d'aboutir à une cohérence formelle ou thématique (M. L. Gonzalez Rodriguez, « Intertextuality and Collage in Barthelme's Short Fiction », dans Viorica Patea (dir.), *Short Story Theories : A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam/New York, Rodopi, « 49 DQR Studies in Literature », 2012, p. 251. Voir aussi les critères envisagés par Marc Gontard, « Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », dans Michèle Touret, Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des Lettres*, actes du colloque « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ? » (Rennes 2, mai 2000), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, p. 283-294). Pourtant, très vite, la question de l'« auctorialité » se pose avec, dans le cas du postmodernisme, le décentrement du sujet et l'absence d'une conscience unifiante et totalisante (*ibid.*, p. 254) : même si l'écriture hakkienne peut apparaître, dans les nouvelles-discours, comme un assemblage polyphonique émanant d'un *je* en quête de lui-même, il existe bien une entité interprétativo-volitive qui oriente, on l'a vu, la nouvelle et ne la réduit pas à n'être qu'un simple collage décentré et rhizomatique réduit à sa pure surface composée de changements et d'alternances de points de vue (*ibid.*, p. 257). Si elle comporte certains caractères de l'écriture postmoderne, l'écriture hakkienne garde ses caractéristiques propres qui sont celles d'une conscience en quête d'elle-même à travers une forme qui lui est adéquate : la nouvelle.

momentanée de la matière et du Moi »¹ ; elle se construit autour d'un sujet, « agent de connaissance, capable de saisir des correspondances dans ce désordre infini qu'est le monde »² et se « fonde sur une structure cognitive »³. Sans doute peut-on entrevoir ici l'une des raisons qui ont poussé Marios Hakkas certes à refonder sa pratique de la nouvelle, mais aussi à délaisser la poésie pour la nouvelle. Ce choix de l'écrivain peut s'expliquer par les possibilités qu'offre un genre ouvert aux possibles et à la confrontation d'une conscience avec ce qui l'entoure dans une forme dialogique et dans un processus de *dédogmatisation*, là où la poésie, selon Karen Van Dyck, ne donne à lire, selon les conceptions de l'époque, qu'une forme monologique⁴.

La grande originalité de Marios Hakkas, c'est d'avoir placé la vie dans le processus créatif et de proposer au lecteur un énoncé vivant. Pour écrire un seul vers, il faut avoir épuisé la vie »⁵. La dernière phrase n'est bien sûr pas sans rappeler « Le troisième rein » de Marios Hakkas lorsque l'énonciateur déclare vouloir « de la vie pour la disperser derrière les phrases » et réclame un « troisième rein » (*τρίτου νεφρού*)⁶, non pas celui qui est seulement « artificiel » (*τεχνητό*)⁷ — il ne servirait alors qu'à prolonger la vie —, mais le rein que constitue cette « table » (*τραπέζι*) sur laquelle s'effectue le travail d'écriture :

Mais moi qui voulais lancer les phrases comme des feux de Bengale en illuminant ne serait-ce qu'un seul instant cette nuit éternelle ? Comment éclairer le firmament avec des étoiles bleues, mauves et rouges sans consommer de la vie ? Avec cette table en guise de rein ?⁸

L'écriture devient le moyen de prolonger la vie au-delà de la mort, de « mettre, comme l'a noté Gide dans son *Journal*, quelque chose à l'abri »¹ de celle-ci. Chez Marios Hakkas, cela

¹ A. Fonyi, *op. cit.*, p. 359.

² *Ibid.*, p. 361.

³ *Ibid.*, p. 369.

⁴ K. Van Dyck, *op. cit.*, p. 28-29.

⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2007 [1988], p. 108.

⁶ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 254.

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Hakkas, *op. cit.*, p. 255 : « Αλλά εγώ που ήθελα να εκσφενδονίσω βεγγαλικά τις φράσεις καταυγάζοντας έστω και για μια μόνη στιγμή αυτή την αιώνια νύχτα; Πώς να ηλεκτροφωτίσω το στερέωμα με μπλε, μωβ και κόκκινα αστέρια χωρίς να ξοδεύω ζωή; Μ' αυτό το τραπέζι νεφρό; ».

signifie sans doute que la nécessaire autonomie de l'œuvre par rapport à celui qui l'a créée est prometteuse d'une vie qu'on trouve dans le signe vivant et l'infinie multiplication des possibles. L'écrivain s'effaçant (« ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est plus personne »²), l'œuvre se caractérise par un inachèvement favorable à la vie de ces signes qui n'est que la vie elle-même.

¹ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 23.

BIBLIOGRAPHIE

Le lecteur trouvera dans les lignes qui suivent le recensement des œuvres de Marios Hakkas ainsi que les différents documents consultés pour construire une réflexion sur les nouvelles de l'écrivain. L'ordre alphabétique est privilégié ; quand ce n'est pas le cas, c'est l'ordre chronologique des dates d'édition qui est choisi.

I. ŒUVRES DE MARIOS HAKKAS

1. Édition utilisée

Άπαντα [Œuvres complètes], Athènes, Kedros, 1986 [1978], 629 p.

2. Nouvelles parues dans des périodiques ou des recueils collectifs

«Οι κουφοί» [« Les sourds »], *Laïkos logos*, sept. 1965, p. 25-26.

«Το τηλέφωνο» [« Le téléphone »], «Ένα ανεπανάληπτο βήμα» [« Un incomparable pas »], «Η σύσκεψη» [« Le congrès »], *Epitheorisi technis*, 137-138, mai-juin, 1966, p. 522-525.

«Μη μόναν όψιν» [« Non solam faciem »], *Epitheorisi technis*, 146, févr. 1967, p. 134-136.

«Η επιστροφή του αόρατου» [« Le retour de l'homme invisible »], *O dianooumenos*, 29, mars 1967, p. 4 (nouvelle avec l'exergue suivant : «Κι υστερά πια μήτε σκιες δεν είμεθα σκιών» de K. Karyotakis).

«Ο μπιντές» [« Le bidet »], *Chroniko 71*, Athènes, Ora/Kallitechniko pnevmatiko kentro, sept. 1970-août 1971, t. 2, p. 74.

«Τρια διηγήματα» [« Trois nouvelles »], dans *Νέα κείμενα 2* [Nouveaux Textes 2], Athènes, Kedros, 1971, t. 2, p. 76-92.

«Το κοινόβιο» [« La communauté »], *Diagonios*, janv.-avr. 1972, p. 3-22.

«Το πτώμα» [« Le cadavre »], *Nea synora*, 18, juil.-août 1972, p. 219-221.

«Το σπάσιμο» [« Brisé »], *Nea synora*, 18, juil.-août 1972, p. 226-229.

«Κώνωψ ανωφελής» [« L'anophèle »], *Chroniko 72*, Athènes, Ora/Kallitechniko pnevmatiko kentro, sept. 1971-août 1972, t. 3, p. 21.

«Ένα όνειρο» [« Un rêve »], *Anti*, 77-78, 6 août 1977, p. 26.

«Τα κόκκινα μερμήγκια» [« Les fourmis rouges »], *Anti*, 77-78, 6 août 1977, p. 28-30.

«Πώς γράφεται ένα διήγημα» [« Comment s'écrit une nouvelle »], *Anti*, 77-78, 6 août 1977, p. 40.

«Στον αστερισμό των διδύμων» [« Dans la constellation des gémeaux »], *Anti*, 77-78, 6 août 1977, p. 41-45.

«Ο γαλατάς» [« Le laitier »], *Anti*, 77-78, 6 août 1977, p. 45.

3. Traductions en français et en anglais

« Le géant-fourmi », trad. L. d'Alauzier, *L'autre Grèce*, 8, oct. 1972, p.16-17.

« Le bidet », trad. N. Bertin, dans *Arrêts sur images*, préf. V. Alexakis, introd. A. Ziras, Athènes, Paris, Librairie Kaufmann, Hatier, « Confluences », 1989, p. 79-84.

Les Cénobites précédés de Le Bidet et autres histoires, trad. N. Bertin, Y. Dimakopoulos, D. Dourojeanni et M. Volkovitch, Paris, Maurice Nadeau, 1998, 165 p.

« Les fourmis rouges », dans *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques*, trad. S. Sawas, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2012, p. 99-110.

Translation of the plays of Marios Chakkas, trad. A. Mistakidou, mémoire de maîtrise, Binghamton, State University of New York, 1974, 194 p.

Heroes' shrine for sale or the elegant toilet, trad. A. Mims, Athènes, Kedros, « Modern Greek writers », 1997, 110 p.

4. Textes de Marios Hakkas non inclus dans les œuvres complètes

«Στίχοι γραμμένοι στο κρατητήριο» [« Vers écrits en prison »], *Nea Synora*, sept.-oct. 1971, p. 161-162.

«Η πόλη» [« La ville »] (poème de Marios Hakkas mis en musique par Lazaros Kouzinopoulos), *Chroniko* 72, Athènes, Ora/Kallitechniko pnevmatiko kentro, sept. 1971-août 1972, p. 22.

«Το φεγγάρι χαμογελούσε» [« La lune souriait »], «Ο Μίτσος κλάταρε νωρίς» [« Mitsos s'est effondré trop tôt »], «Αθήνα, τα παιδιά σου σκορπίσανε» [« Athènes, tes enfants se sont éparpillés »], *I lexi*, 16, juil.-août 1982, p. 419-421.

« 18 », dans «Μάριος Χάκκας: εκφραστής μιας εποχής και σαρκαστής της εύθραυστης ανθρώπινης υποπόστασης» [« Marios Hakkas : témoin d'une époque et railleur de la fragile existence humaine »], dans *Αναφορά σε μορφές της νεοελληνικής λογοτεχνίας* [Compte rendu sur les formes de la littérature néo-hellénique], Athènes, Thessaliki Estia, « Neoellinika aferomata 05 », 1988, p. 43.

«Ο έρωτας» [« L'amour »] (retrouvé dans le « cahier rouge » détenu par Thanasis Kostavaras), dans *Mandragoras*, 47, déc. 2012, p. 33. Nouvelle manuscrite sous forme d'une feuille blanche de format 23,0x17,4 cm.

II. ÉTUDES SUR MARIOS HAKKAS

1. Articles, monographies et thèses

«Μάριος Χάκκας, “Το χάος είναι ο φυσικός χώρος του καλλιτέχνη”: συνάντηση-συνέντευξη με τον Δημήτρη Ιατρόπουλο» [«Marios Hakkas, “Le chaos est l’espace naturel de l’artiste” : rencontre-entretien avec Dimitrios Iatropoulos »], *Panderma*, 1, nov. 1972 (pas de pagination).

Μάριος Χάκκας, *Κριτική θεώρηση του έργου του* [Marios Hakkas, *Étude critique de son œuvre*], Athènes, Kedros, 1979, 171 p.

Ouvrage collectif rassemblant les articles parus sur l’œuvre de M. Hakkas dans les années soixante-dix. Nous le signalerons désormais par l’abréviation MHECDSO.

ANTHIMOS, Thanasis, «Το χάος είναι ο φυσικός χώρος του καλλιτέχνη...» [«Le chaos, c’est l’espace naturel de l’artiste »], *Panderma*, 2 (date de parution inconnue, pas de pagination).

ARGYRIOU, Alexandros, «Νέκυια» [«Nekyia »], *To Vima*, 21 juillet 1972. Repris dans *MHECDSO*, p. 24-28.

BEKATOROS, Stefanos, «Μάριος Χάκκας : η ήττα και η αξιοπρέπεια ενός ανθρώπου» [«Marios Hakkas : la défaite et la dignité d’un homme »], *Anti*, 77-78, août 1977, p. 34-35. Repris dans *MHECDSO*, p. 69-76.

BOUCHAGIER, Christos, «Μάριος Χάκκας: ψηφίδες και ίχνη της ιδεολογικής του πορείας» [«Marios Hakkas : tessons et traces sur son parcours idéologique »], *Nea Poreia*, 422-424, avr.-juin 1990, p. 67-73.

BOUYER Jacques, «Le jeu de mots comme expression d’un désordre du monde chez Marios Hakkas : une approche traductologique », dans Brigitte Buffard-Moret (dir.), *Bons mots, Jeux de mots, Jeux sur les mots : de la création à la réception*, Arras, Artois Presses Université, « Études linguistiques », 2015, p. 171-181.

—, «Représentation du corps et résonances du cancer dans l’écriture de Marios Hakkas », dans Maria de Jesus Cabral *et al.* (dir.), *Maux en mots : traitements littéraires de la maladie* [en ligne], Porto, université de Porto, 2015, p. 71-85 (<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1458&sum=sim>, consulté le 12 février 2017).

ÇETE, Asli, «Χιούμορ»: το χιούμορ στα διηγήματα των Μάριου Χάκκα και Aziz Nesin [«Humour » : l’humour dans les nouvelles de Marios Hakkas et Aziz Nesin] [en ligne], mémoire de Master dirigé par M. Iatrou, université Aristote de Thessalonique, 2012 (<http://ikee.lib.auth.gr/record/129720>, consulté le 25 août 2016).

DIMITRIOULA, Titika, «Το δύσβατο μονοπάτι της ποίησης» [«Le difficile chemin de la poésie »], *I Kathimerini*, « *Technes & grammata* », 12 février 2012, p. 10.

- ELEFThERIOU, Aris, «Ένα νέο ξεκίνημα της λογοτεχνίας μας : ο μπιντές και άλλες ιστορίες» [« Un nouveau départ pour notre littérature : *Le bidet et autres histoires* »], *Eleftheri Patrida*, 28 février 1971. Repris dans *MHECDSO*, p. 11-14.
- GIANNAKOS, Christos, «“Μήπως γίνεται να γράφω χωρίς να αναπνέω;”: ανέκδοτα ποιήματα του Μάριου Χάκκα, ένα αφήγημα και μια επιστολή προς τον Θανάση Κωσταβάρα» [« “Est-il par hasard possible que j’écrive sans respirer” : des poèmes inédits de Marios Hakkas, une nouvelle et une lettre à Thanasis Kostavaras »], *Mandragoras*, 47, déc. 2012, p. 30-34.
- GORPAS, Thomas, « Συνέχεια – Χάκκας: θύμα και μετά θάνατον » [« Hakkas : victime même après sa mort – Suite »], *Panderna*, 5-6, mai 1973 (pas de pagination).
- GRIVA, Anna, «Θανάτου σπουδή. Μια περιήγηση στο κοινόβιο του Μάριου Χάκκα» [« La hâte de mourir. Un itinéraire dans la communauté de Marios Hakkas »], *Eneken*, 24, avr.-juin 2012, p. 84-90 (<https://tokoskino.me/2013/07/07/>, consulté le 28 septembre 2016).
- HATZIVASILEIOU, Vangelis, «Η ανανέωση του ρεαλισμού. Εφαρμογές στο “Κοινόβιο” του Μάριου Χάκκα» [« Le renouveau du réalisme. Applications à “La Communauté” de Marios Hakkas »], *Periplous*, 3/12, hiver 1987, p. 211-213 (<http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=25606&code=0858>, consulté le 23 août 2016).
- H.L.F., «Το συγκλονιστικό βιβλίο του Μάριου Χάκκα Το Κοινόβιο: κραυγή ανθρωπιάς από το χείλος του τάφου» [« Le livre bouleversant de Marios Hakkas. *La Communauté*, un cri d’humanité poussé au bord de la tombe »], *Akropolis*, 30 juillet 1972. Repris dans *MHECDSO*, p. 18-23.
- HOEANTHI, Eleni, «Ο μπιντές» [« Le bidet »], *Diavazo*, 349, févr. 1995, p. 72-73.
- IATROPOULOS, Dimitrios, «Η συνέντευξη με τον Μάριο Χάκκα» [« L’entretien avec Marios Hakkas »], *Panderna*, 1, nov. 1972 (pas de pagination).
- ISAÏA, Nana, «Ο μπιντές» [« Le bidet »], *Nea synora*, 12, juil.-août 1971, p. 157.
- KASSOS, Vangelis, «Μάριος Χάκκας: Η ξαφνική ωρίμανση ενός συγγραφέα» [« Marios Hakkas : l’épanouissement brutal d’un écrivain »], *Periplous*, 3/12, hiver 1987, p. 22-24 (<http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=25606&code=0858>, consulté le 23 août 2016).
- KASTRINAKI, Angela, «Μάριος Χάκκας: γράφοντας συνθήματα οργής» [« Marios Hakkas : écrire sa colère avec des slogans »], *The Books' Journal*, 55, mai 2015, p. 90-93.
- KAZANTZIS, Tolis, «Ο μπιντές και άλλες ιστορίες» [« Le bidet et autres histoires »], *Exantas*, Thessalonique, 1, 1972. Repris dans *MHECDSO*, p. 48-49.

- , «*Το πεζογραφικό έργο του Μάριου Χάκκα*» [«L'œuvre en prose de Marios Hakkas »], *Diagonios*, Thessalonique, 4, janv.-avr. 1973, p. 70-72. Repris dans *MHECDSO*, p. 50-52.
- KONDYLIS, Fontas, «*Ο τυφεκιοφόρος του εχθρού – διηγήματα*» [«*Tirailleur assassin – nouvelles* »], *Dimokratiki allagi*, 1967. Repris dans *MHECDSO*, p. 7-8.
- KORAKAKIS, Thanasis, «*Κομμάτια ιστορίας σχετικά με τον Χάκκα*» [«Fragments d'histoire en rapport avec Hakkas »], *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 95-102.
- KOSTAVARAS, Thanasis, «*Μάριος Χάκκας, μια περίπτωση της ελληνικής πεζογραφίας*» [«Marios Hakkas, un cas singulier de la prose grecque »], *I Lexi*, 16, juil.-août 1982, p. 427-433.
- , «*Η ποιητική κατάθεση του Μάριου Χάκκα. Μια αφετηρία και μια μετατόπιση (Μαζί μ' ένα φιλολογικό υστερόγραφο)*» [«Le témoignage poétique de Marios Hakkas. Un point de départ et un mouvement (avec un post-scriptum philologique »], *Periplous*, 3/12, hiver 1987, p. 206-210
(<http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=25606&code=0858>, consulté le 25 août 2016).
- KOSTELENOS, Dimitris, «*Τυφεκιοφόρος του εχθρού*» [«*Tirailleur assassin* »], *Akropolis*, 11 février 1967, p. 2.
- KOTZIAS, Alexandros, «*Το τέλος του παιχνιδιού : Το κοινόβιο, διηγήματα*» [«La fin du jeu : La Communauté, nouvelles »], *To Vima*, 15 août 1972. Repris dans *MHECDSO*, p. 29-33.
- KOUSOULAS, Loukas, «*Μάριος Χάκκας: μια εισήγηση*» [«Marios Hakkas : une suggestion »], dans *MHECDSO*, p. 132-141.
- , «*Μάριος Χάκκας, Παρουσίαση – Ανθολόγηση*» [«Marios Hakkas, Présentation – Anthologie »], dans *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67* [La prose d'après-guerre. Depuis la guerre de 40 jusqu'à la dictature de 1967], Athènes, Sokolis, 1992, t. 8, p. 86-125.
- KREMMYDAS, Kostas, «*Μάριος Χάκκας (1931-1972): “Δεν είναι εύκολο ν' αποτινάξεις το ζυγό του κόμματος ή άλλως Έζησα...”*» [«Marios Hakkas (1931-1972) : “ Il n'est pas facile de secouer le joug du parti autrement dit J'ai vécu...” »], *Mandragoras*, 47, déc. 2012, p. 35-38.
- LAMBRIDIS, Manolis, «*Η άρνηση των αξιών του συστήματος στο έργο του Μ. Χάκκα*» [«Le refus des valeurs du système dans l'œuvre de M. Hakkas »], *Anti*, août 1977, 77-78, p. 36-39. Repris dans *MHECDSO*, p. 77-94.
- MARKIDIS, Marios, «*Ο Χάκκας και οι άλλοι*» [«Marios Hakkas et les autres »], *I lexi*, 16, juil.-août 1982, p. 422-425.

- MARKOPOULOS, Thanasis, *Τα πρόσωπα του δράματος στο πεζογραφικό έργο του Μάριου Χάκκα* [Les Figures du drame dans l'œuvre en prose de Marios Hakkas], Thessalonique, Ta Tramakia, 1995, 88 p.
- MARONITIS, Dimitris, «*Το κοινόβιο*» [« La communauté »], *To Vima*, 15 juillet 1972. Repris dans *MHECDSO*, p. 15-17.
- MILIONIS, Christoforos, «*Μάριου Χάκκα, “Το ψαράκι της γυάλας” (σχόλια στο διήγημα)*» [« “Le petit poisson dans le bocal” de Marios Hakkas (commentaires de la nouvelle) »], *Grammata kai technes*, 59, sept.-déc. 1989, p. 3-7.
- PANAGIOTOUNIS, Panos, «*Μάριος Χάκκας*» [« Marios Hakkas »], *Vradyni*, 28 août 1972, p. 6.
- PAPADIMITRIOU, Christina, *Μάριος Χάκκας: η ζωή και το έργο του* [Marios Hakkas : sa vie et son œuvre] [en ligne], thèse de doctorat dirigée par E. Kapsomenos, université de Ioannina, 1999 (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/11222#page/1/mode/2up>, consulté le 25 août 2016).
- PAPAGEORGIU, Kostas, «*Η κριτική απέναντι στο Μάριο Χάκκα*» [« La critique face à Marios Hakkas »], *Anti*, 77-78, août 1977, p. 46-50. Repris dans *MHECDSO*, p. 53-68.
- , «*Από την περιδιάβαση στην καταβύθιση*» [« De la flânerie à la submersion »], *Vivliothiki*, 2 mai 2008, p. 14-22.
- , «*Πορεία προς το τέλος χωρίς ψευδαισθήσεις*» [« Un cheminement vers la fin sans faux-semblants »], *Vivliothiki*, 2 mai 2008, p. 22-24.
- PAPAGEORGIU, Thanasis, «*“Ενοχή” 1970. Θίασος “Βήματα”*» [« “Culpabilité” 1970. La Troupe Vimata »], *Diavazo*, 297, 28 oct. 1992, p. 58.
- PLASKOVITIS, Spyros, «*Μάριος Χάκκας (είκοσι χρόνια από το θάνατό του)*» [« Marios Hakkas (vingt ans après sa mort) »], *Diavazo*, 297, 28 oct. 1992, p. 33-36.
- RAFTOPOULOS, Dimitris, «*Μάριος Χάκκας: Στης Καισαριανής τα μαρμαρένια αλώνια*» [« Marios Hakkas : dans l'aire marmoréenne de Kaisariani »], dans *Εμφύλιος και λογοτεχνία* [Guerre civile et Littérature], Athènes, Pataki, 2012, p. 229-238.
- REPOUSIS, Giorgos, «*Ο ρόλος της Καισαριανής στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα*» [« Le rôle de Kaisariani dans l'œuvre en prose de Marios Hakkas »], *Diavazo*, 297, 28 oct. 1992, p. 38-44.
- , *Μάριος Χάκκας, Προσεγγίσεις στο πεζογραφικό του έργο* [Marios Hakkas. Approches de son œuvre en prose], Athènes, Metaichmio, 2003, 290 p.
- , *Μάριος Χάκκας. Από την ποίηση στη λύτρωση* [Marios Hakkas. De la poésie à la libération], Athènes, Metaichmio, 2006, 193 p.

- , *Ο πεζογράφος Μάριος Χάκκας και η διεκδίκηση του τίτλου του ποιητή* [« Le prosateur Marios Hakkas et la revendication du titre de poète »], *Philologiki*, 97, oct.-déc. 2006, p. 17-24.
- , «*Το βίωμα ως συστατικό του περιεχομένου των κειμένων στη πεζογραφία του Μάριου Χάκκα*» [« Le vécu comme élément constitutif du contenu des textes en prose de Marios Hakkas »], *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 76-80.
- , «*Η ειλικρίνεια και η τιμότητα της φωνής του αυτοβιογραφούμενου ήρωα*» [« La sincérité et l'intégrité dans la voix d'un héros faisant son autobiographie »], *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 81-88.
- , *Ο Μάριος Χάκκας και η εποχή του: Αυτοβιογραφία και δημιουργική πεζογραφία* [Marios Hakkas et son époque. Autobiographie et prose créative] [en ligne], thèse de doctorat dirigée par A. Papaïoannou, université de Ioannina, 2012 (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/31715#page/1/mode/1up>, consulté le 25 août 2016).
- RIGATOS, Gerasimos, «*Η ψυχολογία του καρκινοπαθούς στο έργο του Μάριου Χάκκα*» [« La psychologie du cancéreux dans l'œuvre de Marios Hakkas »], *MHECDSO*, p. 145-169.
- SIDERIS, Takis, «*Προσωπογραφία του Μάριου Χάκκα*» [« Portrait de Marios Hakkas »], *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 75.
- , «*Μάριος Χάκκας, η Καισαριανή και η λογοτεχνία*» [« Marios Hakkas, Kaisariani et la littérature »], *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 89-94.
- STAFYLAS, Michalis, «*Μάριος Χάκκας: εκφραστής μιας εποχής και σαρκαστής της εύθραυστης ανθρώπινης υπόστασης*» [« Marios Hakkas : témoin d'une époque et railleur de la fragile existence humaine »], dans *Αναφορά σε μορφές της νεοελληνικής λογοτεχνίας* [Compte rendu sur des formes de la littérature néo-hellénique], Athènes, Thessaliki Estia, « Neoellinika aferomata 05 », 1988, p. 36-48.
- STASINOPOULOU, Maria, «*Δε θέλω χρόνο, ζωή θέλω*» [« Ce n'est pas du temps que je veux, c'est de la vie que je veux »], *Diavazo*, 20, mai 1979, p. 70-72.
- STAVROPOULOU, Eri, «*Μιλώ για μια ποίηση από τη ζωή. Σχόλια στη θεματική του Μάριου Χάκκα*» [« Je parle d'une poésie de la vie. Commentaires sur la thématique de Marios Hakkas »], *Diavazo*, 297, 28 oct. 1992, p. 26-32.
- THOMADAKI, Marika, «*Άνθρωπος και εξουσία στο θέατρο του Μάριου Χάκκα*» [« Homme et pouvoir dans le théâtre de Marios Hakkas »], *Diavazo*, 297, 28 oct. 1992, p. 50-57.
- TSAROUCHA, Olympia, *Το ουτοπικό σύμπαν του Μάριου Χάκκα: ουτοπικά ιδεώδη στο πεζογραφικό και θεατρικό του έργο* [L'univers utopique de Marios Hakkas : idéaux utopiques dans son œuvre en prose et son œuvre théâtrale] [en ligne], mémoire de Master

dirigé par H. D. Gounelas, université Aristote de Thessalonique, 2007 (<https://ikee.lib.auth.gr/record/80000/?ln=el>, consulté le 25 août 2016).

TSIRKAS, Stratis, «Στήλη. Μάριος Χάκκας» [«Stèle. Marios Hakkas »], *Sinecheia*, 2, avr. 1973. Repris dans *MHECDSO*, p. 34-47.

VARIKAS, Vasos, «Κοινωνική σάτιρα: Γιώργος Δωρικός, “Ο θίασος των αγγέλων”, Μάριος Χάκκας, “Τυφεκιοφόρος του εχθρού”» [«Satire sociale : Giorgos Dorikos, “La troupe des anges” ; Marios Hakkas, “Tirailleur assassin” »], *To Vima*, 13 novembre 1966, p. 8.

—, «Η άρνηση του κατεστημένου: ο μπιντές και άλλες ιστορίες» [«Le refus de l'ordre établi : le bidet et autres histoires »], *To Vima*, 24 janvier 1971. Repris dans *MHECDSO*, p. 9-10.

ZANNAS, Pavlos, «Τα πεζογραφήματα του Μάριου Χάκκα. Πορεία: Χρονικό» [«Les œuvres en prose de Marios Hakkas. Trajet : chronique »], *MHECDSO*, 1979, p. 106-131.

ZIRAS, Alexis, «Μια πρόιμη και μια όψιμη κατάθεση για τον Μάριο Χάκκα» [«Un témoignage précoce et un témoignage tardif sur Marios Hakkas »], *Anti*, 77-78, 6 août 1977, p. 32-33. Repris dans *MHECDSO*, p. 95-105.

—, «Μάριος Χάκκας, ζωή και έργο» [«Marios Hakkas, vie et œuvre »], *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 70-71.

—, «Ο Μάριος Χάκκας και ο κατακλυσμικός αφηγηματικός μοντερνισμός του» [«Marios Hakkas et son modernisme narratif dévastateur »], *Diavazo*, 516, mars 2011, p. 72-74.

ZOUMBOULAKIS, Stavros, «Οι “δικοί μας” και οι “άλλοι” στο έργο του Χάκκα» [«Les “nôtres” et les “autres” dans l'œuvre de Hakkas »], *Nea Estia*, 1743, mars 2002, p. 472-480 (http://www.kedros.gr/spaw2/uploads/files/xakkas_zoympylakis.pdf, consulté le 25 août 2016).

2. Numéros spéciaux de revues

Αντί, [Anti], 77-78, 6 août 1977, p.23-50.

Η λέξη [I lexi], 16, juil.-août 1982, p. 419-433

Περίπλους [Periplous], 3/12, hiver 1987, *Μάριος Χάκκας* [Marios Hakkas], p. 205-227 (<http://www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=25606&code=0858>, consulté le 25 août 2016).

Διαβάζω [Diavazo], 297, oct. 1992, p.22-62.

Γράμματα και τέχνες [Grammata kai technes], 2/67, hiver 1992-1993, *Μάριος Χάκκας, 20 χρόνια μετά* [Marios Hakkas, 20 ans après], p. 3-19.

Βιβλιοθήκη [Vivliothiki], 4 janvier 2002, p. 8-13.

Βιβλιοθήκη [Vivliothiki], 1-2 mai 2008, Μάριος Χάκκας, η γραφή της δοκιμασίας [Marios Hakkas : une écriture de l'épreuve], p. 16-24.

Διαβάζω [Diavazo], 516, mars 2011, p.69-102.

Μανδραγόρας [Mandragoras], 47, déc. 2012, p. 30-38.

Κλεψύδρα [Klepsydra], 11, nov. 2016, p. 7-32.

III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Monographies, articles, colloques et débats

«“Το οδυνηρό πέρασμα στην πολιτικοποίηση” : οι Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος συζητάνε για τη στροφή της ελληνικής πεζογραφίας μετά τον πόλεμο» [« “Le douloureux passage à la politisation” : Al. Argyriou, A. Kotzias, K. Kouloufakos débattent du tournant de la prose grecque après la guerre »], *Diavazo*, 5-6, nov. 1976-févr. 1977, p. 62-83.

AGATHOS, Thanasis, DOUNIA, Christina, TZOUMA, Anna (dir.), *Λογοτεχνικές διαδρομές. Ιστορία, θεωρία, κριτική* [Parcours littéraires. Histoire, théorie, critique], Université nationale capodistrienne d'Athènes, Département de philologie, Section de philologie néo-hellénique, Athènes, Kastaniotis, 2016, 638 p.

ANAGNOSTAKIS, Manolis, «Συζητήσεις: προβλήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού» [« Débats : problèmes du réalisme socialiste »], *Epitheorisi technis*, 29, mai 1957, p. 440-444.

ANDOKA, Florence, « Machine désirante et subjectivité dans l'Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari », *Philosophique*, 15, 2012, p. 85-94.

APOSTOLIDOU, Venetia, *Τραύμα και μνήμη* [Blessure et mémoire], Athènes, Polis, 2009, 164 p.

APOSTOLIDOU, Venetia, ANTONIOU, Giorgos (dir.), «Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη» [« L'Occupation et la guerre civile en art »], *Nea Estia*, 169, 1845, juin 2011, p. 1007-1031.

ARGYRIOU, Astérios, « Introduction : la littérature grecque de l'après-guerre (1944-1974) », dans Asterios Argyriou (dir.), *La Littérature grecque de l'après-guerre : thématique et formes d'écriture. XI^e Colloque international des néo-hellénistes des universités francophones (Strasbourg, 3-5 mai 1990)*, Paris, Inalco, « Colloques langues O », 1992, p. 9-23.

— (dir.), *La Littérature grecque de l'après-guerre : thématique et formes d'écriture. XI^e Colloque international des néo-hellénistes des universités francophones (Strasbourg, 3-5 mai 1990)*, Paris, Inalco, « Colloques langues O », 1992, 216 p.

- , *Le Sentiment religieux dans la littérature néo-grecque : XVI^e Colloque international des néo-hellénistes des universités francophones (Strasbourg, 27-29 mai 1999)*, Paris, Publications Langues O, « Colloques Langues O », 2001, 432 p.
- ARGYRIOU, Alexandros, «*Η πεζογραφία περί Μακρονήσου και μερικά παρεπόμενα*» [« La prose sur Makronisos et de quelques incidences »], dans Stratis Bournazos, Tasos Sakellaropoulos (dir.), *Ιστορικό τοπίο και ιστορική Μνήμη: το παράδειγμα της Μακρονήσου* [Paysage historique et Mémoire historique. L'exemple de Makronisos], Athènes, Filistor, 2000, p. 245-258.
- ARGYRIOU, Alexandros *et al.* (dir.), *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67* [La Prose d'après-guerre. Depuis la guerre de 1940 jusqu'à la dictature de 1967], préf. Al. Argyriou, Athènes, Sokolis, 1988-1992, t. 1-8.
- ATANASSOV, Stoyan, « Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures » [en ligne], *Signes, Discours et Sociétés*, 30 juillet 2009, *Perspectives croisées sur le dialogue*, (<http://www.revue-signes.info/document.php?id=1214>. ISSN 1308-8378, consulté le 25 septembre 2016).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, préf. J. Kristeva, Paris, Seuil, « Points/essais », 1998 [1970], 366 p. [*Problemy poetiki Dostoïevkovo*, Moscou, 1929].
- , *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 1982 [1970], 471 p. [*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa*, Moscou, 1965].
- , *Esthétique de la création verbale*, trad. A. Aucouturier, préf. T. Todorov, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, 400 p. [*Estetika slovesnogo tvortchestva*, Moscou, 1979].
- BAKHTINE, Mikhaïl, VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevitch, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. M. Yaguello, Paris, Minuit, 2000 [1977], 233 p. [*Marksizm i filosofiia iazyka*, Leningrad, 1929].
- BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1988 [1964], p. 188-197.
- , *S/Z*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1976 [1970], 252 p.
- , *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2007 [1985], 358 p.
- BARTHES, Roland *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points/littérature », 1985, 181 p.

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel », 2006 [1966], t. 1, 356 p.
- BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1995, 163 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2007 [1988], 376 p.
- BLIN, Jean-Pierre, « Nouvelle et narration au 20^e siècle. La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire ? », dans Bernard Alluin, François Suard (dir.), *La Nouvelle. Transformations, définitions*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 115-123.
- BOUANICHE, Arnaud, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket/La Découverte, « Agora », 2007, 348 p.
- BRACOPS, Martine, *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, Bruxelles, De Boeck, « Champs linguistiques. Manuels », 2005, 224 p.
- BRES, Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie... », dans Jacques Bres *et al.* (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, « Champs linguistiques », 2005, p. 47-62.
- CANNONE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2001, 114 p.
- CANVAT, Karl, « Genres et pragmatique de la lecture », s. d. (http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture, consulté le 25 février 2017).
- COHN, Dorrit Claire, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. A. Bony, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1981, 305 p. [*Transparent Minds : narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978].
- , *Le Propre de la fiction*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, « Poétique », 2001, 263 p. [*The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999].
- COLONNA, Vincent, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* [en ligne], thèse de doctorat dirigée par G. Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989, 368 p. (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, consulté le 3 mars 2017).
- COSTA, Antonio, « Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve », dans *Sociétés & Représentations*, 23, janv. 2007, p. 231-239 (<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-1-page-231.htm>, consulté le 25 août 2016).

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, 247 p.
- DALOUKAS, Manolis, *Ελληνικό ροκ: ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου, 1945-1990* [Le Rock grec : histoire de la culture de la jeunesse depuis la génération du Chaos jusqu'à la mort de Pavlos Sidiropoulos, 1945-1990], Athènes, Ankyra, 2012, 498 p.
- DE BIASI, Pierre-Marc, s. v. « Théorie de l'intertextualité », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001, p. 387-393.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Quadrige », 1998 [1964], 219 p.
- , *Différence et répétition*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2011 [1968], 409 p.
- , *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, 645 p.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, 206 p.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs/essais », 1996 [1977], 187 p.
- DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps, de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, « Écriture », 1992, 327 p.
- DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 2012 [1964], 132 p.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, A. Boucourechliev, Paris, Seuil, « Points/essais », 2008, 313 p. [*Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani, 1962].
- , *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche, Biblio/essais », 1993 [1985], 314 p. [*Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979].
- , *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, trad. J.-M. Klinkenberg, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche, Biblio/essais », 2004 [1988], 283p. [*Segno*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1980].
- , *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1993 [1988], 285 p. [*Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1984].
- ÉTIEMBLE, René, s. v. « Nouvelle », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001, p. 522-528.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck Université, « Prisme-méthodes 8 », 1988, 241 p.

- FILIPPIDIS, Stamatis, «Για μια ιστορία της ελληνικής πειραματικής πεζογραφίας κατά την περίοδο 1944-1974» [« Pour une histoire de la prose expérimentale grecque pendant la période 1944-1974 »], dans Angela Kastrinaki, Alexis Politis, Dimitris Tziovas (dir.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα* [Pour une histoire de la littérature grecque du XX^e siècle : propositions de réorganisation, thèmes et courants], Héraklion, Université de Crète, Musée Benaki, Panepistimiakes ekdoseis Kritis/Mouseio Benaki, 2012, p. 257-279.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, 291 p.
- , *Sémiotique et Littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999, 260 p.
- , *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, « Dynamique du sens », 2004, 270 p.
- , « Reflets, transparences et nuages. Les figures du visible », s. d. (http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille, consulté le 06 octobre 2016).
- FONYI, Antonia, « Nouvelle et subjectivité. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle », *Revue de littérature comparée*, 50/4, oct.-déc. 1976, *Problématiques de la nouvelle*, p. 355-375.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (dir.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle. Actes du séminaire de Bruxelles (16-17 mai 1991)*, Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, 272 p.
- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, PUF, « Quadrige/grands textes », 2010, 756 p. [*Die Traumdeutung*, Leipzig/Vienne, Franz Deuticke, 1900].
- , *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2011 [1992], 442 p. [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig/Vienne, Franz Deuticke, 1905].
- , *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1998 [1961], 444 p. [*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Vienne, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1922].
- GARAUDY, Roger, «Τον περασμένο μήνα στο Μαριενμπάντ...» [« Le mois dernier à Marienbad... »], trad. G. Petris, *Epitheorisi technis*, 129, oct. 1965, p. 236-242.
- GENET, Sophie, « Les relations structurales du Witz à l'Une-bévue », dans Brigitte Buffard-Moret (dir.), *Bons mots, Jeux de mots, Jeux sur les mots : de la création à la réception*, Arras, Artois Presses Université, « Études linguistiques », 2015, p. 185-193.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1982, 293 p.

- , *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 286 p.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, 119 p.
- , *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004 [1991], 132 p.
- , *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Point/essais », 1992, 573 p.
- , *Fiction et Diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Point/essais », 2004, 236 p.
- GONTARD, Marc, « Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », dans Michèle Touret, Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des Lettres*, actes du colloque « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ? » (Rennes 2, mai 2000), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, p. 283-294.
- GONZALEZ RODRIGUEZ, Luisa Maria, « Intertextuality and Collage in Barthelme's Short Fiction », dans Viorica Patea (dir.), *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam/New York, Rodopi, « 49 DQR Studies in Literature », 2012, p. 249-269.
- GOUX, Jean-Joseph, *Freud, Marx, Économie et symbolique*, Paris, Seuil, 1973, 279 p.
- GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, « Écriture », 1993, 261 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1995, 262 p.
- , *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 314 p.
- , *Du sens II : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, 246 p.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1970, 206 p.
- HAMBURGER, Käte, *La Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, préf. G. Genette, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, 312 p. [*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett. J. G. Cotta, 1954].
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6/2, mai 1972, p. 86-110.
- , « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 12, 1972, p. 465-485.
- , « Clausules », *Poétique*, 24, 1975, p. 495-526.
- , « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Points, 1982, p. 119-181.
- HARMAT, Andrée-Marie et al. (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », 359 p.

HARMAT, Andrée-Marie, « La nouvelle entre narrativité et théâtralité », dans Andrée-Marie Harmat *et al.* (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », p. 189-198.

HARMAT, Andrée-Marie, VINCENT-ARNAUD, Nathalie, « La nouvelle et sa singularité énonciative », dans Andrée-Marie Harmat *et al.* (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », p. 257-280.

HATZIVASILEIOU, Vasilis, «Το νεοελληνικό διήγημα: το διήγημα της πρώτης και της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς» [« La nouvelle néo-hellénique : la nouvelle de la première et de la deuxième génération d'après-guerre »], *Diavazo*, 451, mai 2004, p. 74-78.

HELL, Victor, « L'art de la brièveté. Genèse et formes du récit court : "Short stories" et "Kurzgeschichten" », *Revue de littérature comparée*, 4, oct.-déc. 1976, *Problématiques de la nouvelle*, p. 389-401.

HENRY, Jacqueline, *La Traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 297 p.

HOUZOURI, Elena, *Η στρατιωτική ζωή στη νεοελληνική λογοτεχνία* [La Vie militaire dans la littérature néo-hellénique], Athènes, Metaichmio, 2001, 155 p.

—, «Στρατός περνούσε...» στη νεοελληνική λογοτεχνία [« L'Armée était de passage... » dans la littérature néo-hellénique], Athènes, Metaichmio/logotechnia, 2003, 424 p.

IEHL, Yves, « Le personnage de nouvelle », dans Andrée-Marie Harmat *et al.* (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », p. 217-231.

IMBERT, Henri-François, « Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte », *Revue de littérature comparée*, 4, oct.-déc. 1976, *Problématiques de la nouvelle*, p. 341-354.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

JANNIDIS, Fotis, s. v. « Character », dans Peter Hühn *et al.* (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2009, p. 14-29.

JOUE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, 271 p.

KARADIMOS, N. I., «Η συνεισφορά του Γιώργου Ιωάννου στη διαμόρφωση της ελληνικής πεζογραφίας μετά το 1960» [« La contribution de Giorgos Ioannou à la formation de la prose grecque après 1960 »], dans A. Argyriou (dir.), *La Littérature grecque de l'après-guerre : thématique et formes d'écriture. XI^e Colloque international des néo-hellénistes des universités francophones (Strasbourg, 3-5 mai 1990)*, Paris, Inalco, « Colloques langues O », 1992, p. 105-111.

- KARALIS, Vrasidas, «Ακυβέρνητες Πολιτείες: Από την ιδεολογία στην ιστορία» [« *Cités à la dérive* : de l'idéologie à l'histoire »], *Diavazo*, 171, juil. 1987, p. 56-59.
- KASTRINAKI, Angela, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950* [La Littérature dans l'époque tumultueuse des années quarante], Athènes, Polis, 2006, 566 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1988, 290 p.
- , *La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984 [1977], 256 p.
- KOKOLIS, Xenofon, *Άνθρωποι και μη: τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα, μελέτες και σημειώματα* [Humains et non-humains : les limites de l'imagination chez Skarimbas, études et notes], Thessalonique, University Studio Press, 2001, 190 p.
- KOSTIOU, Katerina, *Η ποιητική της ανατροπής – σάτιρα, ερωνεία, παρωδία, χιούμορ στο αφηγηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα* [La poétique de la subversion. Satire, ironie, parodie, humour dans l'œuvre narrative de Giannis Skarimbas], Athènes, Nefeli, 2002, 277 p.
- KOTZIAS, Alexandros, «Μεταπολεμικοί πεζογράφοι» [« Prosateurs d'après-guerre »], dans *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67* [La prose d'après-guerre. Depuis la guerre de 40 jusqu'à la dictature de 1967], Athènes, Sokolis, 1992, t. 8, p. 380-393.
- KOTZIA, Elisavet, «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965» [« La suppression progressive des principes du réalisme socialiste sur le terrain des idées dans la décennie 1955-1965 »], *Nea Estia*, 151/1743, mars 2002, p. 404-414.
- KRISTEVA, Julia, *Σήμεiotikê : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1995 [1969], 318 p.
- , « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 55-106.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan : 1964. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 1973 [1964], 256 p.
- , *Écrits*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1966, 920 p.
- , *Le Séminaire de Jacques Lacan : 1957-1958. Livre V : Les formations de l'inconscient*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, « Champ freudien », 1998, 517 p.
- , *Le Séminaire de Jacques Lacan, 1971. Livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, « Champ freudien », 2006, 187 p.

- LACHAUT, Jean-Marc, NEVEUX, Olivier, « Arts et Révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques », *Actuel Marx*, PUF, 2009/1, 45, janv. 2009, *Arts & Politiques*, p. 12-23 (<http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2009-1-page-12.htm>, consulté le 22 février 2017).
- LAVOCAT, Françoise, « Les genres de la fiction : état des lieux et propositions », dans Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 15-52.
- LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, « Langues et langages », 1972, 126 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1996 [1975], 382 p.
- LEONTARIS, Vironas, « *Η ποίηση της ήττας* » [« La poésie de la défaite »], *Epitheorisi technis*, 106-107, oct. 1963, p. 520-524.
- LUKACS, György, *Histoire et conscience de classe*, trad. Axelos et J. Bois, Paris, Minuit, « Arguments », 1976 [1960], 417 p.
- , « *Η μοντέρνα τέχνη και η μεγάλη τέχνη: συνέντευξη του Γ. Λούκατς* » [« L'art moderne et le grand art : entretien avec G. Lukacs »], *Epitheorisi technis*, 124-125, avr.-mai 1965, p. 317-321.
- , *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2009 [1968], 196 p.
- MACRI, Gabriella, « La nouvelle grecque contemporaine : historique et perspectives », dans Andrée-Marie Harmat et al. (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Sémaphores », p. 37-47.
- MAZOWER, Mark, *Dans la Grèce d'Hitler (1941-1944)*, trad. C. Orfanos, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 2002, 478 p. [*Inside Hitler's Greece. The Experience of Occupation, 1941-44*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2001].
- MARCUSE, Herbert, *La Dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, trad. D. Coste, Paris, Seuil, 1979, 82 p. [*Die Permanenz der Kunst : Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1977 ; *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1978].
- MARGOLIN, Ugo, s. v. « Narrator », dans Peter Hühn et al. (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2009, p. 351-369.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *L'Idéologie allemande*, trad. R. Cartelle, et al., Paris, Éditions sociales, 1976, 640 p.

- MÉLA, Hélène, « Ilya Ehrenbourg ou la griserie de l'écriture performative », *Études littéraires*, 36, 1, 2004, p. 77-92 (<http://id.erudit.org/iderudit/010637ar>, consulté le 25 août 2016).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976 [1945], 537 p.
- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, « 10/18 », 1977, 370 p.
- MILIONIS, Christoforos, *Υποθέσεις* [Hypothèses], Athènes, Kastaniotis, 1983, 147 p.
- MONGINOT, Benoît, « Artaud, pour en finir avec le déni esthétique », *Le Magazine littéraire*, 524, septembre 2012, p. 64-65.
- MOULLAS, Panagiotis, *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία. Κριτικές καταθέσεις* [Notre prose d'après-guerre. Témoignages critiques], Athènes, Stigmi, 1989, 141 p.
- MYGDALIS, Lambros, *Ελληνική βιβλιογραφία του Μπέρτολτ Μπρεχτ* [Bibliographie grecque de Bertolt Brecht], Thessalonique, Ekdoseis Diagoniou, 1977, 87 p.
- NATSINA, Anastasia, « Αλληγορικά διηγήματα στη δεκαετία του 1960: μια πρώτη διερεύνηση » [« Nouvelles allégoriques dans les années soixante : une première exploration »], *Kondyloforos*, 10, 2011, p. 171-184.
- , « Ο εξπρεσιονισμός και οι μεταμορφώσεις του: Η λειτουργία ενός υπογείου ρεύματος στη μεταπολεμική πεζογραφία » [« L'expressionnisme et ses métamorphoses : le fonctionnement d'un courant souterrain dans la prose d'après-guerre »], dans Thanasis Agathos, Christina Dounia, Anna Tzouma (dir.), *Λογοτεχνικές διαδρομές: ιστορία, θεωρία, κριτική* [Parcours littéraires : histoire, théorie, critique], Université nationale capodistrienne d'Athènes, Département de philologie, Section de philologie néo-hellénique, Athènes, Kastaniotis, 2016, p. 355-366.
- NEVEU, Pascal, *L'Amertume et la Pierre. Poètes au camp de Makronissos (1947-1951)*, préf. D. Grandmont, Paris, Ypsilon, « Contre-attaque », 2013, 341 p.
- NIKOLOPOULOU, Maria, « Ο “Τριακονταετής πόλεμος”: η πεζογραφία με θέμα τον εμφύλιο και η διαχείριση της μνήμης στο πεδίο της αφήγησης (1946-1974) » [« La “guerre de trente ans” : la prose ayant pour sujet la guerre civile et le traitement de la mémoire dans la narration (1946-1974) »], dans Giorgos Antoniou, Nikos Marantzidis (dir.), *Η εποχή της σύγχυσης: Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία* [L'époque de la confusion : la décennie 1940 et l'historiographie], Athènes, Estia, 2008, p. 419-493.
- PAPADIMITRAKOPOULOS, Ilias, « Γιάννης Σκαρίμπας » [« Giannis Skarimbass »], dans *Η μεσοπολεμική πεζογραφία, από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* [La prose de l'entre-deux guerres, de la Première à la Seconde Guerre mondiale (1914-1939)], Athènes, Sokolis, 1993, t. 8, p. 8-59.

- PAPANIKOLAOU, Dimitris, «*Η τέχνη της χειρονομίας : ξαναδιαβάζοντας τα Δεκαοχτώ κείμενα*», [«*L'art du geste. Une relecture des Dix-huit textes* »], *Nea Estia*, 1743, mars 2002, p. 444-460.
- PATEA, Viorica (dir.) *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam/New York, Rodopi, « 49 DQR Studies in Literature », 2012, 346 p.
- PATEA, Viorica, « The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre », dans Viorica Patea (dir.), *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam/New York, Rodopi, « 49 DQR Studies in Literature », 2012, p. 1-24.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, « U Lettres », 2009, 350 p.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, trad. G. Delesalle, Paris, Seuil, 1979, 262 p., [*Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931, 433 p.].
- POLITOU-MARMARINOU, Eleni, DENISI, Sofia (dir.), *Το δῆγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες* [*Le Récit dans la littérature grecque et à l'étranger*], actes du colloque international de la Société grecque de littérature générale et comparée (s. l., 8-11 décembre 2005), Athènes, Gutenberg, 2009, 658 p.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950, 409 p.
- PUJADE-RENAUD, Claude, « Une littérature de l'inconfort ? », *Revue des Deux Mondes*, juil.-août 1994, p. 103-109.
- RAFTOPOULOS, Dimitris, « *Περί σοσιαλιστικού ρεαλισμού, Ζντάνωφ και προπατορικού αμαρτήματος* » [« *Du réalisme socialiste, de Jdanov et du péché original* »], *Epitheorisi technis*, 139-140, juil.-août 1966, p. 88-89.
- , *Τέχνη και εξουσία* [*Art et Pouvoir*], Athènes, Kastaniotis, 1985, p. 11-56.
- , *Εμφύλιος και λογοτεχνία* [*Guerre civile et littérature*], Athènes, Patakis, 2012, 391 p.
- RANK Otto, *Don Juan et le Double*, trad. S. Lautman, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1989, 193 p. [*Don Juan und der Doppelgänger*, Leipzig, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925].
- RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1996 [1987], 284 p.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté, t. 2, Finitude et Culpabilité*, Paris, Aubier, « Philosophie », 1988 [1960], 492 p.
- , *Temps et Récit, t. 1, L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1991 [1983], 404 p.

- , *Temps et Récit*, t. 2, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1991 [1984], 298 p.
- , *Temps et Récit*, t. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1991 [1985], 533 p.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2015 [1990], 424 p.
- , *De l'interprétation. Essais sur Freud*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1995, 575 p.
- , *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2007 [1997], 411 p.
- ROBIN, Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.
- RYAN, Marie-Laure, « Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, 8, 1980, p. 403-422.
- , « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux mondes parallèles », dans Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 53-81.
- , « Space », dans Peter Hühn et al. (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2009, p. 420-433.
- SAWAS, Stéphane, *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques*, trad. S. Sawas, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2012, 200 p.
- , « Du silence au cri : écrire sous la dictature des colonels grecs (1967-1974) », dans Jean Bessières, Judit Maar (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 7, 2007, p. 265-272.
- SCANLON, Patrick M., *Song From Myself. An Anatomy of Self-Plagiarism* [en ligne], Ann Arbor, MPublishing, University of Michigan Library, « Plagiarism: Cross-Disciplinary Studies in Plagiarism, Fabrication, and Falsification », 2007, t. 2 (<http://quod.lib.umich.edu/p/plag/5240451.0002.007/--song-from-myself-an-anatomy-of-self-plagiarism?rgn=main;view=fulltext;q1=scanlon>, consulté le 06 octobre 2016).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, 184 p.
- , *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, 346 p.
- SCHOLES, Robert, « Les modes de la fiction », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1986, p. 77-88.
- SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert, *The Nature of Narrative*, Londres/New York, Oxford University Press, 1971, 326 p.
- SEARLE, John Rogers, *Sens et expression*, trad. et préf. J. Fontaine, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1982, 242 p. [*Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979].

- SIMOEES MARQUES, Isabelle, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire » [en ligne], *Les Cahiers du GRELCEF*, 2, mai 2011, *La textualisation des langues dans les écritures francophones* (<http://www.uwo.ca/french/>, consulté le 25 août 2016).
- SONTAG, Susan, *La Maladie comme métaphore*, trad. M.-F. de Paloméa, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1979, 106 p. [*Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977].
- STAVROPOULOU, Eri, *Προτάσεις αναγνώσης για τη πεζογραφία μιας εποχής: Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Σπύρος Πλασκοβίτης, Αντρέας Φραγκιάς, Μάριος Χάκκας, Δημήτρης Χατζής* [Propositions de lecture de l'écriture en prose d'une époque : Mitsos Alexandropoulos, Spyros Plaskovitis, Andreas Frangias, Marios Hakkas, Dimitris Hatzis], Athènes, Sokolis/Kouledakis, 2001, 247 p.
- STOLZ, Claire, « Dialogisme », s. d. (<http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>, consulté le 09 février 2017).
- SULEIMAN, Susan Rubin., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, « Écriture », 1983, 314 p.
- TJUPA, Valerij, s. v. “Heteroglossia”, dans *Handbook of Narratology*, P. Hühn et al., Berlin/New York, W. de Gruyter, 2009, p. 124-131.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2005 [1970], 189 p.
- , *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, 165 p.
- , *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, « Poétique », 1981, 315 p.
- TONNET, Henri, « Absurde et politique entre deux romans grecs de l'après-guerre : *Les Coexistants* d'Aristote Nikolaïdis et *La Caisse* d'Aris Alexandrou », dans Asterios Argyriou (dir.), *La Littérature grecque de l'après-guerre : thématique et formes d'écriture. XI^e Colloque international des néo-hellénistes des universités francophones (Strasbourg, 3-5 mai 1990)*, Paris, Inalco, « Colloques langues O », 1992, p. 125-137.
- TRIKKAS, Tasos, *ΕΔΑ, 1951-1967: το νέο πρόσωπο της Αριστεράς* [EDA, 1951-1967 : le nouveau visage de la gauche], t. 1, *Η ανασυγκρότηση* [La Reconstruction], prologue de M. Glezos, Athènes, Themelio, 2009, 727 p. ; t. 2, *Η δεκαετία των άκρων* [La Décennie des extrêmes], Athènes, Themelio, 2009, 717 p.
- TSARNA-KOCHYLA, Argyro, « Le double chez Yannis Skarimbas », dans *Le double dans la littérature néo-hellénique. Actes du XIX^e colloque des néo-hellénistes des universités francophones (Nancy, 23-25 mai 2005)*, Besançon, Praxandre, « Lapithos », 2006, p. 485-501.

- TSOUTSOURA, Maria, « L'impact de la dictature des colonels (1967-1974) sur la langue grecque », dans Jean Bessières, Judit Maar (dir.), *L'Écriture emprisonnée*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 7, 2007, p. 273-287.
- VAN DYCK, Karen, *Kassandra and the Censors. Greek Poetry since 1967*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1998, 305 p.
- VASSILAKI, Sophie, TSAMADOU-JACOBBERGER, Irini, « Aspects du grec moderne », *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, n°15, 29 août-3 septembre, Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1995, p. 40-52.
- VAUCHELLES, Coralie, « Dostoïevski, précurseur du monologue intérieur ? », dans Philippe Chardin, Sylvie Humbert-Mongin (dir.), *Autour du monologue intérieur*, Anglet/Paris, Atlantica-Séguier, 2004, p. 25-40.
- VITTI, Mario, *Η Γενιά του Τριάντα* [La génération des années trente], Athènes, Ermis, 2006 [1977], 355 p.
- , *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας* [Fonction idéologique de l'éthographie grecque], Athènes, Kedros, 1991, 237 p.
- VOGLIS, Polymeris, « Οι μνήμες της δεκαετίας του 1940 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: μεθοδολογικές προτάσεις » [« Les mémoires des années quarante comme objet d'analyse historique. Propositions méthodologiques »], dans Riki Van Boeschoten *et al.* (dir.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου* [Mémoires et oubli de la guerre civile grecque], Thessalonique, Epikentro, 2008, p. 61-80.
- VRAKOPOULOU, Olympia, « Οραματικά κείμενα του 16^{ου} αιώνα » [« Textes visionnaires du XVI^e siècle »] [en ligne], dans Konstantinos Dimadis (dir.), *Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία* [V^e Congrès européen des études néohelléniques de la Société européenne des études néohelléniques, Thessalonique, 2-5 octobre 2014. Continuités, discontinuités, ruptures dans le monde grec (1204-2014) : économie, société, histoire, littérature], Athènes, Evropaïki etaireia neonellinikon spoudon, 2015, t. 2, p. 529-538 (http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/vrakopoulou_olympia.pdf, consulté le 25 août 2016).
- ZIMBONE, Anna, *Ρεαλιστική παράσταση και ποιητική ενόραση στην πεζογραφία του Γιώργου Ιωάννου* [Représentation réaliste et intuition poétique dans la prose de Giorgos Ioannou], Athènes, Gavriilidis, 2008, 203 p.
- ZIRAS, Alexis, « Θεώρηση της νεοελληνικής κοινωνίας και λογοτεχνίας. Η πεζογραφία από το 1940 ως τις μέρες μας » [« Étude de la société et de la littérature néo-helléniques. La prose depuis 1940 à nos jours »], *Diavazo*, 17, févr. 1979, p. 38-51.

—, «Οι μεταμορφώσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας» [« Les métamorphoses de la prose néo-hellénique »], *I lexi*, 99-100, nov.-déc. 1990, p. 749-767 ; trad. B. Dulibine : *Arrêts sur image, nouvelles grecques*, Paris, Hatier, 1989, « Les métamorphoses de la prose grecque », p. 13-34.

ZOURABICHVILI, François, SAUVAGNARGUES, Anne, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, « Quadrige/manuels », 2004, 340 p.

2. Œuvres littéraires citées

Δεκαοχτώ κείμενα [Dix-huit Textes], Athènes, Kedros, 1970, 209 p.

Νέα κείμενα 2 [Nouveaux Textes 2], Athènes, Kedros, 1971, 2 vol.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, NRF, 1994 [1976], 328 p.

BRECHT, Bertolt, « Geschichte von Herrn Keuner », *Geschichten*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1965 [1949], 200 p.

—, *Histoires d'almanach*, trad. R. Ballangé et M. Regnaut, Paris, L'Arche, 1961, 168 p.

—, «Τέχνη λαϊκή και τέχνη ρεαλιστική» [« Art populaire et art réaliste »], trad. G. Petris, *Epitheorisi technis*, 127, août 1965, p. 4-9.

—, *Ιστορίες του κ. Κούνερ* [Histoires de M. Keuner], trad. I. Papazoglou, Athènes, Thessalonique, Grammata, 1991, 106 p.

CHEIMONAS, Giorgos, *Πεισίστρατος* [Pisistrate], Athènes, Kedros, 2006 [1960], 106 p.

FRANGIAS, Andreas, *Η Καγκελόπορτα* [La Grille], Athènes, Kedros, 2002 [1962], 439 p.

GORPAS, Thomas, *Τα ποιήματα, 1957-1983* [Poèmes, 1957-1983], Athènes, Potamos, 2015, 270 p.

IOANNOU, Giorgos, *Για ένα φιλότιμο* [Pour une question d'honneur], Athènes, Kedros, 2006 [1964], 90 p.

—, «Γιώργος Ιωάννου: γύρω μας αλλάζουν τα πάντα κι εμείς είμαστε τόσο απασχολημένοι...» [« Giorgos Ioannou : tout change autour de nous et nous sommes si occupés... »], *Diavazo*, 9, nov.-déc. 1977, p. 14-29.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. 2, 1326 p.

KAROUZOS, Nikos, *Τα Ποιήματα Β', 1979-1991* [Poèmes 2, 1979-1991], Athènes, Icaros, 2007, 586 p.

KARYOTAKIS, Kostas, *Τα ποιήματα, 1913-1928* [Poèmes, 1913-1928], éd. par G. Savvidis, Athènes, Nefeli, 1992, 408 p.

MAÏAKOVSKI, Vladimir Vladimirovich, *Poèmes I, 1915-1922*, trad. D. Christian, Paris, Champs du possible, 1973, 173 p.

PSICHARIS, Giannis, *Το ταξίδι μου* [Mon voyage], Athènes, Paris, Kedros, Welter, 1905 [1888], 255 p.

SÉFÉRIS, Georges, *Ποιήματα* [Poèmes], Athènes, Ikaros, 1998 [1961], 373 p.

—, *Poèmes*, trad. J. Lacarrière et É. Mavraki, préface d'Y. Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1963, 165 p.

TSIRKAS, Stratis, *Ακυβέρνητες πολιτείες* [Cités à la dérive], t. 1, *Η λέσχη* [Le Cercle], Athènes, Kedros, 2013 [1961], 403 p.

—, *Cités à la dérive*, trad. C. Lerouvre, C. Prokopaki, Paris, Seuil, « Points », 1999 [1971], 861 p.

3. Usuels (dictionnaires, manuels...)

Le Marxisme, Paris, Le Livre de Poche, « Encyclopédie du monde actuel », 1976, 212 p.

Dictionnaire de la psychanalyse, préf. P. Sollers, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis », 1997, 919 p.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, préf. F. Nourissier, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis », 2001, 974 p.

La Bible : traduction œcuménique (TOB), Paris, Cerf/SBF, 2004, 3117 p.

ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, « Nathan-université », 1998 [1989], 239 p.

ARVON, Henri, *L'Esthétique marxiste*, Paris, PUF, 1970, 110 p.

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2006, 191 p.

BEATON, Roderick, *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press, 2004 [1994], 420 p.

BÉNAC, Henri, *Guide des idées littéraires*, éd. rev. et augm. par B. Réauté et M. Laskar, Paris, Hachette, 1988 [1974], 559 p.

BERGER, Daniel, GÉRAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2016 [1994], 272 p.

- COURTÈS, Joseph, *La Sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, « Linguistique 128 », 2005, 128 p.
- DALÈGRE, Joëlle, *La Grèce depuis 1940*, Paris, L'Harmattan, « Études grecques », 2006, 347 p.
- DUBOIS, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 2007, 514 p.
- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points/essais », 817 p.
- FLUDERNIK, Monika, *An Introduction to Narratology*, Londres/New York, Routledge, 2009, 190 p.
- FOESSEL, Michaël, LAMOUCHE, Fabien (dir.), *Ricœur, textes choisis et présentés par M. Foessel et F. Lamouche*, Paris, Points, « Points/essais Bibliothèque », 2007, 431 p.
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, 262 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÈS, Joseph, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, « Hachette Supérieur », 1994, 454 p.
- GRIGORIADIS, Nikos *et al.* (dir.), *Κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας* [Textes de littérature néo-hellénique], Ministère de l'Éducation nationale et des Religions/Institut de pédagogie, Athènes, OEDB, 2010 [1980], t. 3, 479 p.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1995, 210 p.
- HOLTON, David, MACKRIDGE, Peter, PHILIPPAKI-WARBURTON, Irene, *Greek: A Comprehensive Grammar of the Modern Language*, Londres/New York, Routledge, 1997, 520 p.
- HÜHN, Peter *et al.* (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2009, 468 p.
- JOUE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Cours », 2010, 222 p.
- KOURTOVIK, Dimosthenis, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς* [Écrivains grecs d'après-guerre], Athènes, Patakis, 2009 [1995], 280 p.
- LE GARREC, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipses, 2010, 206 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, « Lettres sup », 2001, 186 p.

- MERRY, Bruce, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Londres, Greenwood Press, 2004, 544 p.
- MILIONIS, Christoforos, *To διήγημα* [La nouvelle], Athènes, Savvalas, « Sta stavrodromia tou ellinikou logou », 2002, 149 p.
- OSWALD, Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, « Hachette supérieur », 1996, 191 p.
- PAGANOS, Giorgos, *Μοντερνισμός και πρωτοπορίες* [Modernisme et avant-gardes], Athènes, Savvalas, « Sta stavrodromia tou ellinikou logou », 2003, 187 p.
- POLITIS, Linos, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* [Histoire de la littérature néo-hellénique], Athènes, Morfotiko idryma ethnikis trapezis, 2015 [1978], 478 p.
- PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Londres/Lincoln, University of Nebraska Press, 2003, 126 p.
- SVORONOS, Nikolaos, *Histoire de la Grèce moderne*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1980, 125 p.
- TONNET, Henri, *Histoire du roman grec, des origines à 1960*, Paris, L'Harmattan, « Études grecques », 1996, 303 p.
- VITTI, Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* [Histoire de la littérature néo-hellénique], Athènes, Odysseas, 1987 [1978], 526 p.

3. Sites Internet

Sur les témoignages de détenus politiques à Makronisos (sites consultés le 23 août 2016) :

<http://www.pekam.org.gr/istoria/martyries/stratitikes-fylakes-athinon.html>.

<http://www.sarantakos.com/liter/lountemis7.htm>.

Sur Thomas Gorpas :

«Πενθεί η ελληνική ποίηση» [« La poésie grecque en deuil »], *Rizospastis*, 3 avril 2003 (<http://www.rizospastis.gr/story.do?id=1722266>, consulté le 25 février 2017).

Sur le terme *philhellène* :

KAKATSAKIS, Vangelis, «Εύφημες μνείες» [« Mentions honorables »], *Chaniotika nea*, 18 mai 2015 (<http://www.haniotika-nea.gr/evfimes-mnies-19/>, consulté le 23 mars 2017).

INDEX

Le lecteur trouvera ici successivement un index des nouvelles et poèmes de Marios Hakkas, classés par ordre alphabétique, puis un index des noms propres (*index nominum*) et des matières — concepts clefs, titres des ouvrages de l’auteur, etc. — (*index rerum*) auxquels le travail qui précède a fait référence.

- « Anniversaire (L') » («*Η επέτειος*»), 71, 79, 91, 94, 101, 127, 130, 138, 140, 147, 182, 203, 209, 218, 530
- « Anophèle (L') » («*Κώνωψ ανωφελής*»), 52
- « Autres (Les) » («*Οι άλλοι*»), 16, 71, 101, 102, 111, 132, 140, 147, 151, 153, 184, 196, 210, 212, 214, 215
- « Bel Été » («*Όμορφο καλοκαίρι*») (*Bel Été*), 42
- « Bidet (Le) » («*Ο Μπιντές*»), 35, 50, 51, 71, 72, 84, 96, 118, 138, 140, 147, 154, 165, 170, 210, 216, 217, 220, 223, 291, 295, 362, 365, 422, 423, 471, 473, 528, 529
- « Boubouka » («*Η Μπουμπούκα*»), 71, 93, 96, 101, 104, 113, 115, 119, 129, 140, 147, 148, 189, 201, 239, 285, 531
- « Brisé » («*Το σπάσιμο*»), 71, 93, 104, 133, 140, 147, 182, 191, 199, 201, 212, 214, 219, 236, 240
- « Cadavre (Le) » («*Το πτώμα*»), 52, 71, 81, 133, 148, 168, 185, 187, 211, 237, 267, 268, 302, 338, 342, 476
- « Camion (Le) » («*Το καμión*»), 71, 96, 202, 204, 209, 223, 224, 231, 276, 388, 528, 532, 534
- « Champ de tirs de Kaisariani » («*Σκοπευτήριο Kaisarianής*»), 20, 41, 71, 381, 435
- « Champ de tirs de Kaisariani » («*Σκοπευτήριο Kaisarianής*») (poème), 41
- « Chanson de mai (La) » («*Το τραγούδι του Μάη*»), 27
- « Cinéma ou l’art du mouvement (Le) » («*Το σινεμά*»), 71, 82, 83, 87, 101, 103, 104, 110, 141, 147, 150, 155, 170, 194, 197, 206, 212, 215, 219, 258, 272, 277, 294, 304, 317, 468, 517
- « Comment s’écrit une nouvelle » («*Πώς γράφεται ένα διήγημα*»), 53, 446
- « Communauté (La) » («*Το κοινόβιο*»), 21, 26, 52, 68, 71, 73, 133, 295, 309, 320, 329, 335, 336, 338, 343, 349, 355, 358, 365, 366, 373, 380, 395, 398, 400, 401, 406, 414, 415, 424, 427, 431, 432, 435, 439, 442, 447, 448, 456, 463, 470, 497, 498, 499, 500, 502, 505, 510, 515, 518, 519, 523, 524, 525, 527
- « Congrès (Le) » («*Η σύσκεψη*»), 36, 48, 71, 82, 83, 96, 169, 187, 205, 214, 223, 234, 235, 280
- « Conseil (Le) » («*Το συμβούλιο*»), 49, 71, 82, 83, 96, 119, 166, 205, 208, 241, 267, 468, 530
- « Coupable de culpabilité » («*Ενοχος ενοχής*»), 52, 69, 71, 80, 94, 96, 100, 125, 127, 167, 202, 204, 315, 332, 336, 340, 342, 352, 366, 367, 370, 444, 528
- « Crâne plein de fleurs (Un) » («*Ένα κρανίο γεμάτο λουλούδια*»), 71, 96, 175, 202, 204, 209, 221, 222, 223, 224, 241, 286, 316, 325, 362, 473, 517, 528, 533, 534
- « D’après Mike » («*Κατά Μάικ*»), 71, 175, 276, 295, 302, 329, 332, 351, 355, 377, 378, 395, 402, 427, 471, 484, 515, 517
- « Dans la salle du vaste monde » («*Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου*»), 34, 48, 71, 84, 86, 92, 93, 130, 140, 141, 147, 180, 185, 201, 203, 206, 210, 213, 215, 219, 236, 243, 244, 245, 270, 331
- « De mon plein gré » («*Με τη θέλησή μου*»), 71, 355, 366, 370, 377, 424, 455, 502, 514, 529
- « Derniers moments (Mes) » («*Τα τελευταία μου*»), 51, 68, 71, 73, 252, 295, 304, 309, 321, 328, 335, 336, 343, 349, 371, 372, 376, 379, 401, 403, 404, 417, 418, 424, 431, 442, 463, 476, 477, 484, 485, 488, 498, 506, 507, 515, 518, 523, 524, 527
- « Devant une tombe » («*Μπροστά σ’ έναν τάφο*»), 36, 51, 71, 335, 393, 430, 458, 461, 470
- « Disparus (Les) » («*Οι άφαντοι*»), 71, 72, 79, 87, 96, 118, 140, 164, 196, 202, 204, 212, 216, 221, 281, 528
- « Eau (L') » («*Το νερό*»), 71, 258, 295, 375, 380, 398, 399, 401, 408, 411, 412, 413, 461, 469, 484, 518, 522
- « En guise de prologue (en blanc et noir) » («*Έτσι σαν πρόλογος (ασπρόμαυρο)*»), 50, 71, 295, 339, 357, 361, 444
- « Épilogue quelque peu optimiste (en noir et blanc).
Le retour de l’homme invisible (Un) » («*Ένας κάπως αισιόδοξος επίλογος (μαυρόασπρο)*»), 49, 50, 71, 79, 80, 156, 163, 199, 200, 216, 218, 221, 286, 348, 349, 465, 478, 534
- « Équipée en mule » («*Μουλαροπεριπέτεια*»), 71, 79, 154, 272, 473
- « Éveil racial » («*Φυλετική αφύπνιση*»), 48, 71, 101, 138, 140, 141, 147, 189, 201, 210, 237, 271, 317
- « Fille (Une) » («*Ένα κορίτσι*»), 71, 81, 95, 127, 140, 202, 204, 222, 223, 224, 274
- « Fleurs sans apprêt » («*Κατά των ανθέων*»), 71, 295, 358, 359, 363, 369, 370, 397, 424, 484
- « Formidable ! » («*Καταπληκτικό!*»), 71, 81, 84, 86, 93, 102, 140, 141, 147, 153, 175, 180, 182, 185, 194, 196, 199, 202, 207, 208, 213, 220, 243, 248, 301, 449, 459, 460, 530, 531
- « Fourmis rouges (Les) » («*Τα κόκκινα μερμήγκια*»), 16, 30, 52, 68, 71, 82, 83, 84, 104, 105, 114, 150, 211
- « Fresque (La) » («*Η τοιχογραφία*»), 71, 260, 262, 265, 280, 295, 304, 305, 335, 353, 354, 375, 398, 399, 401, 415, 484, 522, 523, 542
- « Froissement (Le) » («*Το τσαλάκωμα*»), 71, 295, 296, 297, 301, 302, 303, 308, 320, 335, 345, 365, 369, 370, 376, 424, 425, 427, 445, 484, 516
- « Giannis, le fauve-fourmi » («*Γιάννης το θηριό-μερμήγκι*»), 71, 93, 95, 117, 119, 127, 202, 204, 222, 223, 458
- « Gorpisme » («*Γκορπισμός*»), 69, 71, 295, 301, 305, 311, 312, 335, 337, 362, 401, 405, 408, 428, 442, 481, 482, 483, 484, 485, 522
- « Incident routi(ni)er » («*Τροχαία περίπτωση*»), 71, 72, 236, 302, 313, 338, 476

« Incomparable pas (Un) » («Ένα ανεπανάληπτο βήμα»), 48, 122
 « Intermèdes marins » («Θαλασσινά ιντερμέτζα») (*Bel Été*), 42
 « Itinéraires marins » («Θαλασσινά δρομολόγια») (*Bel Été*), 42
 « Je suis resté dans les cités dédaléennes » («Στάθηκα στις δαιδαλώδεις πόλεις») (*Bel Été*), 42, 450
 « Laitier (Le) » («Ο γαλατάς»), 53
 « Levée d'écrou » («Αποφυλάκιση»), 48, 71, 111, 122, 155, 181
 « Loterie (La) » («Το λαχείο»), 71, 80, 138, 140, 154, 159, 160, 185, 197, 210, 216, 220, 348, 349, 528, 529, 532
 « Meurtre (Le) » («Ο φόνος»), 71, 277, 295, 314, 326, 336, 339, 362, 370, 392, 395, 402, 403, 415, 425, 483, 484, 485, 517, 521, 522
 « Moments d'exception (Mes) » («Οι εξαιρετικές μου στιγμές»), 71, 252, 253, 255, 295, 338, 401, 407, 484
 « Mouchoir, l'amour et le rhume (Le) » («Το μαντίλι, ο έρωτας και το συνάχι»), 71, 132, 148, 186, 190, 192, 218, 237, 238, 249, 281, 466
 « Mutilé (Le) » («Ο Κολοβός»), 71, 81, 86, 92, 93, 96, 101, 114, 118, 130, 138, 139, 141, 147, 154, 163, 178, 180, 184, 189, 190, 195, 198, 208, 212, 215, 219, 237, 284, 473, 530
 « Myrto dans le soleil d'automne » («Μυρτώ στη φθινοπωρινή λιακάδα») (*Bel Été*), 41
 « *Non solam faciem* » («Μη μόναν όψιν»), 49, 71, 82, 84, 101, 155, 159, 160, 183, 197, 216, 220, 294, 320, 340, 347, 348, 351, 528
 « Oncle (Un) » («Ένας θείος»), 68, 71, 82, 164, 175, 202, 204, 283, 528, 529
 « Petit poisson dans le bocal (Le) » («Το ψαράκι της γυάλας»), 63, 71, 101, 118, 131, 154, 178, 189, 190, 192, 207, 215, 466
 « Philhellène ignoré (Un) » («Ένας αγνοημένος φιλέλληνας»), 21, 71, 80, 81, 91, 101, 102, 118, 119, 140, 147, 149, 180, 182, 201, 214, 219, 239, 257, 273, 316
 « Photographe (Le) » («Ο φωτογράφος»), 68, 71, 81, 88, 127, 158, 217, 223, 289, 302, 452, 528, 529
 « Postes & positions » («Οι θέσεις»), 71, 82, 105, 129, 155, 175, 200, 216, 342, 528, 529, 530, 531, 533, 534
 « Prison (La) » («Η φυλακή»), 71, 72, 295, 304, 335, 363, 401, 420, 440, 461, 477, 483, 484, 485, 491, 515, 517
 « Question (La) » («Το ζήτημα»), 36, 71, 88, 101, 155, 169, 213, 214, 215, 219, 267, 280, 302, 342, 470
 « Récit d'une mule » («Ένα μουλάρι διηγείται»), 71, 79, 102, 118, 157, 223, 236, 238, 271, 272
 « Rencontres avec la mort » («Περίπτωση θανάτου»), 71, 270, 295, 302, 349, 358, 370, 376, 396, 399, 415, 424, 484, 516, 521
 « Rencontres avec la mort » («Περίπτωση θανάτου») (*Bel Été*), 42
 « Rêve (Un) » («Ένα όνειρο»), 53, 318, 323
 « Rimes » («Ρίμες») (*Bel Été*), 42
 « Séparation (Une) » («Ένας χωρισμός»), 71, 252, 255, 295, 303, 308, 345, 373, 377, 401, 415, 427, 484, 516
 « Service funèbre » («Νεκρώσιμη ακολουθία»), 42

« Sourds (Les) » («Οι κουφοί»), 35, 36, 40, 71, 133, 147, 150, 154, 155, 179, 180, 182, 185, 214, 217, 234, 235, 237, 280, 302, 303
 « Suicide par le feu » («Αυτοπυρπόληση»), 71, 72, 216, 225, 315, 370, 373, 379, 483, 484, 485
 « Symbolique » («Συμβολικό»), 40
 « Téléphone (Le) » («Το τηλέφωνο»), 48, 68, 71, 79, 82, 83, 96, 109, 148, 155, 188, 207, 310, 342, 359
 « Tramway nommé des gens (Un) » («Λεωφορείο ο κόσμος»), 71, 82, 83, 88, 127, 218, 237, 293, 302, 304, 455, 458
 « Trois nouvelles » («Τρία διηγήματα»), 47, 71, 95, 119, 203, 211, 215, 217, 223, 267, 274
 « Trois roses rouges » («Τρία τριαντάφυλλα κόκκινα»), 71, 79, 96, 120, 121, 155, 156, 180, 200, 216, 270, 284, 528, 529, 531, 534
 « Troisième rein (Le) » («Το τρίτο νεφρό»), 71, 295, 358, 362, 401, 439, 440, 445, 464, 476, 478, 484, 507, 510
 « Tsilibik ou Tsilibaki » («Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι»), 51, 71, 295, 304, 310, 346, 386, 393, 401, 480, 483, 529, 542
 « Vardarec fait rage (Le) » («Θρασομανάει βαρδάρης»), 33, 34
 « Ville (La) » («Η πόλη»), 53

A

Absurde, 136, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 200, 241, 265, 394, 454, 541
 Affects, 194, 317, 332, 340, 350, 391, 416, 475, 486, 496, 499, 502, 506, 513, 514, 522, 523, 527, 528, 536, 542, 544, 545
 Alexandrou, Aris (1922-1978), 54
 Aliénation (aliénant), 31, 83, 145, 147, 210, 211, 216, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 279, 311, 315, 340, 342, 343, 356, 357, 365, 373, 423, 476, 519, 543
 Parti et ~, 343
 religion et ~, 343
 Allégorie (allégorique), 100, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 121, 122, 124, 133, 136, 137, 155, 156, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 172, 173, 188, 200, 221, 269, 287, 294, 342, 410, 528, 531, 535, 541
 figure ~, 401
 Anagnostakis, Manolis (1925-2005), 54, 143
 Analepse, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 111, 114, 138, 214, 285, 351, 520
 ~ externe, 287
 ~ non marquée, 104, 105, 108
 Anti, 52, 60, 61, 68, 317
 Apostolidis, Renos (1924-2004), 50, 97
 Artaud, Antonin (1896-1948), 312, 313, 344
 Associationniste (nouvelle) Voir Monologue
 Autobiographie (autobiographique), 13, 65, 66, 140, 165, 175, 298, 335, 384, 395, 404, 415, 421, 422, 423, 426, 441, 443, 533
 Autodiégétique Voir Voix narrative

B

Bakhtine, Mikhaïl (1895-1975), 99, 265, 463, 472, 543
 Barthes, Roland (1915-1980), 87, 116

Beat Generation, 407, 408
 Beckett, Samuel (1906-1989), 445, 510
Bel Été (*Ομορφο καλοκαίρι*), 33, 40, 41, 42, 450
 Belogiannis, Nikos (1915-1952), 23, 24, 25
 Benveniste, Émile (1902-1976), 69, 249, 252, 420
Bidet et autres histoires (*Le*), 49, 50, 52, 60, 72, 101, 142, 155, 159, 181, 185, 202, 212, 216, 218, 220, 223, 280, 282, 289, 295, 301, 308, 335, 357, 361, 363, 370, 375, 397, 408, 436, 445, 451, 465, 471, 476, 478, 483, 484, 528, 529, 530, 534, 543
 Brecht, Bertolt (1898-1956), 144, 145, 456, 459, 460
 Burns, Robert (1759-1796), 33

C

Caramanlis, Constantin (1907-1998), 34, 191
 Carroll, Lewis (1832-1898), 323
 Chaos (chaotique), 97, 101, 109, 232, 262, 265, 294, 297, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 310, 311, 321, 322, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 343, 344, 346, 347, 356, 373, 374, 375, 378, 383, 384, 387, 388, 391, 392, 405, 406, 407, 408, 416, 417, 441, 443, 479, 480, 486, 502, 506, 512, 521, 527, 536, 541, 542, 545
 ~ sémiotique, 309, 329, 333, 337, 347, 386, 391, 392, 542, 545
 chaos1, 301, 302, 303, 304, 305, 332
 chaos2, 303, 304, 305
chora et ~, 344, 345, 346, 356, 446
 Deleuze et le ~, 306
 plan d'immanence, 306, 308, 310
 entropie, 300, 303, 309, 310, 327, 332, 346, 386, 424, 426, 486, 512, 514, 530
 ~ et ouverture du texte, 273, 284, 304, 318, 332, 346, 476, 530
 puissance des affects et des intensités et ~, 308, 310, 311, 338
 Cheimonas, Giorgos (1938-2000), 323
 Christianopoulos, Dinos (né en 1931), 51, 52, 133, 140
 Chute, 80, 83, 85, 87, 90, 92, 93, 94, 98, 100, 102, 158, 172, 220, 223, 227, 290, 514, 515, 524, 527
 clause, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 175, 215, 217, 289, 371, 372, 515, 516
 dénouement, 91, 92, 286, 288, 331, 367
 Cinéma, 25, 88, 111, 189, 317, 455, 458
 ~ populaire, 141
 Nana (Kaisariani), 20
 Kazan, Elia (1909-2003), 458
 rêve et ~, 317
 techniques cinématographiques, 103, 111
 caméra subjective, 317
 montage parallèle, 111
 raccords, 110
 Tegopoulos, Apostolos (1936-2007), 458
 Citation *Voir* Dialogisme: intertexte et intertextualité
Clés (*Les*) (théâtre), 126
 Collage (technique du), 545
Communauté (*La*), 36, 51, 52, 54, 60, 62, 73, 126, 164, 202, 220, 221, 280, 295, 308, 336, 363, 365, 375, 381, 408, 436, 476, 483, 484, 528, 529, 530, 534, 543
 Confession, examen de conscience *Voir* Culpabilité

Connotation (connotatif) *Voir* Dénotation/connotation (dénotatif/connotatif)
 Consonance
 Modalités du récit de parole (Cohn)
 dissonance (ironie), 188
 Corps, 26, 74, 105, 168, 184, 199, 205, 211, 234, 246, 248, 251, 252, 253, 254, 260, 269, 274, 275, 286, 302, 306, 307, 315, 316, 319, 322, 338, 339, 342, 349, 351, 352, 365, 371, 391, 447, 449, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 484, 485, 486, 487, 493, 496, 497, 498, 499, 508, 521, 543
 ~ du texte, 478, 479, 544
 ~ propre, 477, 478, 486, 498
 ~ sensible, 487, 496, 498, 499, 501, 506, 510
 ~-chair, 477, 478, 479, 544
 maladie, 18, 19, 50, 51, 52, 58, 73, 249, 251, 252, 259, 311, 328, 359, 365, 391, 414, 417, 469, 476, 477, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 492, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 525, 536, 544
 métamorphose du ~, transmutation par l'écriture, 477, 478, 479, 480
 personnages décorporéifiés, 199
 Corruption *Voir* Décomposition (*διάλυση*)
 Crise
 ~ du narrateur, 193, 333
 ~ du *pouvoir-faire*, 214
 ~ du récit, 96, 384
 ~ du sens, 256
 ~ du signe, 256, 264, 265, 541
 ~ du sujet, 536
 genre en ~, 96, 97, 188, 193, 392, 530, 540
 Culpabilité, 15, 21, 52, 69, 71, 80, 94, 96, 100, 125, 126, 127, 167, 202, 204, 221, 313, 314, 315, 332, 336, 340, 341, 342, 343, 352, 356, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 383, 528
 ~ et volonté mauvaise (Ricoeur), 367
 confession, examen de conscience, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 384, 385, 440, 441, 445, 483, 484
 famille et ~, 340, 341
 faute, 125, 278, 340, 341, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 445, 518
 la Loi comme source de la ~, 341, 342, 356
 le Parti comme source de la ~, 342
Culpabilité (théâtre), 50, 57, 126, 340

D

Dans la constellation des gémeaux (théâtre), 53
 Déclaration de repentir (*δήλωση μετάνοιας*), 15, 16, 91, 284, 367, 368, 369, 370, 373
 Décomposition (*διάλυση*), 54, 60, 232, 276, 301, 302, 305, 312, 391, 392, 512
 ~ et corruption, 61, 257, 302, 394
 Dédogmatisation (*αποδογματοποίηση*), 17, 394, 544, 546
 Deleuze, Gilles (1925-1995), 244, 245, 280, 306, 307, 310, 332, 338, 344
 Dénotation/connotation (dénotatif/connotatif), 116, 117, 122, 123, 150, 251, 252, 267, 268, 288, 290, 304, 327, 328, 344, 345, 463, 466

Deuxième génération d'après-guerre (*δεύτερη μεταπολεμική γενιά*), 54, 56, 146, 384

Dialogisme (dialogique), 205, 394, 444, 445, 446, 447, 448, 454, 455, 463, 466, 472, 474, 475, 512

~ et interaction verbale, 444, 445, 475

~ et polyphonie, 446, 447, 449, 466, 470, 472, 545

carnavalesque (approche), 472, 474, 476

ambivalence du monde, 472, 474

intrônisation/détrônisation, 463, 464

dialogique (sujet) *Voir* Sujet

dialogisation

~ externe, 444, 445

~ interne, 446, 447, 450, 454, 455, 475

intertexte et intertextualité, 286, 323, 449, 455, 456, 458, 459, 460, 464, 465, 472, 519, 542, 545

allusion, 459, 460

auto-plagiat, 451, 452, 454

citation, 458, 460, 462, 464, 465

parodie, 16, 244, 288, 458, 461, 464, 472

plagiat, 458, 459, 460

Dialogue, 79, 93, 101, 125, 127, 128, 134, 148, 149, 152, 153, 167, 171, 172, 186, 191, 204, 209, 218, 219, 220, 221, 272, 280, 285, 294, 328, 370, 397, 444, 445, 448, 454, 460, 461, 465, 469, 470, 472, 475, 511, 536, 542

~ imaginaire, 401, 405, 445, 510

~ théâtral, 172

~ à visée idéologique, 148, 150

Dictature des colonels (1967-1974), 16, 119

Diégésis/mimésis, 81, 125

Diégétique (espace) *Voir* Sémiotique (espace)

Dostoïevski, Fedor (1821-1881), 323

Double (figure du), 159, 160, 161, 197, 198, 221, 348, 349, 529

E

EAM (Front de libération de la Grèce), 12, 22, 43, 134, 353

Échec (structure de l'), 64, 207, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 228, 231, 255, 541

Écrivain de la limite, 62, 73, 193

EDA (Changement démocratique uni), 12, 13, 23, 24, 25, 28, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44

EK (Union du centre), 44

Éluard, Paul (1895-1952), 456, 461

Elytis, Odysseas (1911-1996), 42, 54, 140

Embirikos, Andreas (1901-1975), 54, 337, 481

Engonopoulos, Nikos (1907-1985), 54, 337, 481

Énoncé vivant, 402, 420, 441, 487, 498, 499, 501, 506, 513, 546

~ défini à partir d'un champ positionnel, 391, 487, 489, 496, 498, 500, 501, 506, 507, 508, 511

intensité/étendue, 84, 484, 485, 487, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 502, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 520, 522, 523, 524, 525, 527

~ et tensivité, 433, 487, 488, 499, 501, 508, 536

présence, 494, 495

champ de ~, 487, 505, 506

Énoncés étranges, 295, 296, 297, 298, 303

Éthographie (*ηθογραφία*) *Voir* Étude de mœurs

Étude de mœurs, 78, 483

F

Fantastique, 137, 156, 159, 160, 161, 163, 323

Faute *Voir* Culpabilité

FEN, 24, 26, 35, 36, 38, 53, 55, 64

Fiction, fictionnalité (fictif, fictionnel), 65, 68, 77, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 129, 130, 132, 135, 140, 153, 163, 175, 176, 193, 204, 335, 336, 384, 394, 395, 396, 400, 402, 404, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 441, 513, 529, 530, 531, 532, 533, 535, 537, 542

~ et factuel (factuel), 78, 130, 175, 176, 193, 395, 404, 408, 417, 419, 421, 422, 423, 431, 533, 537

~ et feintise, 129, 130, 132, 133, 176, 192, 395, 404, 413, 415, 416, 421

~ et idéologie, 409, 410

~ et mondes possibles, 94, 416, 417, 418, 530

Flux de conscience, 96, 171, 376, 386, 421, 434, 435, 436, 437, 440, 441, 442, 443

Focalisations (Genette), 105, 190, 206

~ externe, 191, 192, 224

~ interne, 95, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 191, 193, 205, 206, 240, 273

~ zéro, 191

Folie, 94, 208, 209, 212, 311, 312, 313, 318, 332, 333, 344, 386, 532

Fonction narrative, 194, 197, 204, 222, 225

Fonction sémiotique *Voir* sémiologie

Frangias, Andreas (1921-2002), 13, 146

Freud, Sigmund (1856-1939), 161, 315, 319, 320, 324

G

Garaudy, Roger (1913-2012), 144, 145, 329

Gorpas, Thomas (1935-2003), 18, 140, 175, 305, 335, 337, 401, 405, 406, 407, 408, 442, 481, 482, 483

Goudelis, Giannis (1919-1999), 134, 135

Guerre civile (1946-1949), 11, 12, 13, 14, 21, 22, 26, 28, 31, 34, 54, 58, 59, 82, 97, 119, 146, 160, 332, 351, 385, 467

H

Hamsun, Knut (1859-1952), 459

Hatzis, Dimitris (1913-1981), 134, 396

Herméneute (figure de l') *Voir* Interprétation

Hétérodiégétique *Voir* Voix narrative

Homodiégétique *Voir* Voix narrative

I

Iatropoulos, Dimitrios (né en 1945), 17, 394

Identité *Voir* Sujet

Idéologie (idéologique), 11, 28, 31, 39, 53, 55, 56, 58, 60, 64, 66, 67, 68, 73, 99, 120, 131, 132, 134, 136, 140, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 162, 166, 168, 170, 189, 210, 211, 216, 228, 302, 314, 329, 332, 343, 350, 351, 352, 354, 369, 379, 384, 392, 394, 395, 397, 402, 404, 406, 409, 411, 441, 454, 460, 477, 540, 541, 571

~ selon Bakhtine, 411, 412

fonction ~ du narrateur, 189
 Illocutoire, 100, 132, 227
 acte ~, 94, 129, 130
 ~ assertif, 130, 131, 132
 ~ directif, 130, 131, 132, 163
 force ~, 130, 131, 147, 404
 Illusion, 93, 118, 130, 134, 139, 159, 168, 192, 206, 212, 213, 214, 217, 219, 272, 273, 277, 331, 337, 361, 367, 382, 403, 420, 529, 541
 Intentionnalité, 124, 243, 247, 346, 374, 376, 377, 378, 386, 392, 394, 441, 442, 521
 ~ interprétative *Voir* Interprétation
 Interprétation, 243, 245, 248, 250, 251, 257, 271, 274, 276, 280, 281, 282, 292, 295, 296, 297, 321, 325, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 391, 396, 397, 403, 416, 425, 433, 441, 442, 443, 447, 477, 504, 521, 522, 531, 536, 541, 542
 ~ et visée ontologique, 378
 ~ selon Deleuze, 280
 herméneute (figure de l'), 282, 374, 375, 376, 378, 379, 381, 386, 387, 388, 396, 398, 409, 421, 443, 522, 542, 545
 intentionnalité interprétative, 375, 522
 interprète, 280, 381, 382, 447, 449, 521, 533
 le lecteur comme ~, 295, 304, 321, 382, 531, 534, 541, 544
 le narrateur comme ~, 280, 281, 388, 534, 541, 542
 le personnage comme ~, 280, 541, 542
 Intertexte et intertutalité *Voir* Dialogisme (dialogique)
 Ioannidis, Iason (1928-2010), 134, 135
 Ioannou, Giorgos (1927-1985), 384, 385, 386, 396
 Ionesco, Eugène (1909-1994), 29, 242
 Ipséité *Voir* Sujet
 Ironie (ironique), 18, 47, 53, 132, 151, 185, 190, 205, 207, 208, 213, 225, 361, 366, 372, 461, 462, 463, 464, 466, 469
 ~ tragique, 210, 366

J

Jakobson, Roman (1896-1982), 98, 111, 296
 Jeu de mots, 63, 87, 286, 311, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 344, 392, 402, 463, 481, 482, 541
 calembour, 327, 328, 329, 331
 paronymie, 326, 328, 329, 330, 497
 Joyce, James (1882-1941), 386, 437

K

Kafka, Franz (1883-1924), 145, 166, 168, 269, 323, 341
 Kaisariani, 20, 21, 24, 26, 27, 31, 36, 41, 49, 50, 52, 56, 64, 71, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 300, 302, 353, 354, 355, 375, 380, 381, 396, 398, 399, 400, 401, 404, 407, 408, 409, 411, 415, 432, 435, 448, 469, 483, 484, 512, 518, 522, 536
 Kalianesi, Nana (1915-1988), 52
 Karouzos, Nikos (1926-1990), 541
 Karyotakis, Kostas (1896-1928), 49, 465
 Kornaros, Vitsentzos (1553-1613), 455, 459
 Kostavaras, Thanasis (1927-2007), 19, 41, 42, 43, 50, 67, 175, 551

Kotzias, Alexandros (1926-1992), 13
 Kouzinopoulou, ép. Hakka, Marika (1924-2007), 24, 27, 28, 33, 35, 40

L

Lacan, Jacques (1901-1981), 211, 319, 320, 340, 342, 344
 désir de l'objet perdu, 342
 Imaginaire, 344, 347
 l'autre, 344, 347, 356
 l'Autre, 340, 342, 343, 347, 356, 357, 383, 449
 Symbolique, 313, 342, 343, 344, 347, 356
 Lecteur, 68, 69, 72, 86, 87, 92, 93, 94, 95, 100, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 122, 124, 129, 130, 132, 134, 137, 147, 148, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 162, 175, 182, 183, 184, 188, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 208, 218, 220, 221, 224, 231, 232, 233, 237, 241, 244, 245, 246, 251, 268, 273, 274, 275, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 303, 308, 312, 313, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 326, 335, 337, 350, 369, 374, 376, 382, 383, 388, 395, 400, 402, 403, 404, 405, 408, 412, 415, 417, 418, 423, 426, 430, 434, 435, 439, 441, 459, 460, 466, 468, 476, 512, 531, 534, 537
 ~ impliqué, 147, 256, 283, 403, 404
 ~ réel, 404, 425
 performance du ~, 312
 coopération interprétative (Eco), 283, 284, 295
 règles de coréférence, 293, 294
 signal de suspense, 284, 285, 287, 292
 Leontaris, Vyron (1932-2014), 143
 Lermontov, Mikhaïl Iourlevitch (1814-1841), 29
 Ligne pragmatique/ligne cognitive, 218, 219, 220, 221, 225, 228, 231, 233, 541
 parcours cognitif, 218, 221, 231
 parcours pragmatique, 218, 219, 220, 221, 231
 Lisibilité (lisible), 86, 87, 90, 101, 102, 105, 108, 134, 137, 138, 139, 141, 153, 155, 162, 172, 179, 195, 197, 283, 287, 292, 328, 332, 372, 422, 423, 426, 442, 521, 544
 Littéral/non littéral, 100, 111, 112, 116, 117, 124, 130, 155, 156, 158, 159, 162
 Logique
 ~ cognitive, 501, 502, 504, 505, 522, 524
 ~ narrative, 501, 502, 505, 524
 ~ passionnelle, 501, 502, 504, 505, 522, 524
 Lountemis, Menelaos (1912-1977), 13, 16
 Lukacs, György (1885-1971), 144, 145, 266
 Lyrisme (lyrique), 33, 42, 65, 66, 68, 69, 261, 263, 356, 376, 522, 523

M

Maïakovski, Vladimir Vladimirovitch (1893-1930), 456, 461, 462
 Maladie *Voir* Corps
 Marxisme (marxiste), 14, 132, 144, 145, 147, 151, 152, 190, 265, 266, 270, 281, 393, 394, 454, 466, 540, 541, 543
 Marx (1818-1883), 145, 315, 339, 393, 430, 458

scientifique ~, 375, 380, 408, 411
 Médieté (Stanzel), 131, 176, 177, 179, 180
 réflecteur (personnage), 176, 177, 180, 188, 194, 223
 Mémété *Voir* Sujet
 Métalepse, 404, 533
 Métaphore (métaphorique), 87, 154, 188, 254, 258, 267, 303, 312, 319, 339, 397, 400, 406, 412, 425, 476, 478, 490, 497, 506, 508, 509, 510, 511, 512
 Métaxas, Ioannis (1871-1941), 21, 27, 467
 Militaire ou de caserne (littérature), 140
 Miller, Henry (1891-1980), 26, 415, 445, 510
 Mise en abyme, 254
 Modalités, 82, 133, 138, 334, 339, 356, 357, 359, 385, 401, 490, 499, 500, 501, 521, 523, 524, 527, 544
 ~ aléthique, 339
 ~ déontique, 339
 ~ épistémique, 218, 220, 231, 363, 500
 ~ exotaxiques/endotaxiques, 361, 363, 491
 ~ véridictoire, 213
 ~ volitive, 339, 363, 373, 522
 prédicats d'énoncés modaux (*devoir, pouvoir, savoir, vouloir*), 189, 191, 193, 213, 218, 220, 226, 228, 231, 232, 233, 234, 238, 242, 249, 280, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 369, 370, 373, 374, 378, 385, 490, 499, 500, 501, 502, 521, 523, 524, 536, 541, 542, 544
 Modalités du récit de parole
 discours direct, 139, 153, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 205, 208, 209, 279, 475
 discours indirect libre, 95, 105, 108, 109, 139, 179, 181, 187, 206, 225, 247, 430, 466
 Modalités du récit de parole (Cohn)
 dissonance (ironie), 151, 185, 207, 213, 475
 monologue auto-narrativisé, 126
 monologue narrativisé, 79, 105, 108, 109, 181, 184, 185, 186, 187, 205, 206, 207, 208, 213, 223
 monologue rapporté, 184
 psycho-récit, 105, 181, 185, 187, 205, 207, 223
 Modernisme (moderniste), 59, 61, 104, 108, 111, 134, 140, 145, 172, 298, 541
 Monologue, 250, 277, 415, 423, 437, 441, 442, 445, 521
 ~ associationniste, 423, 424, 425, 426, 441, 442
 ~ autobiographique, 61, 423, 442
 ~ fictif, 395
 ~ intérieur, 109, 136, 386, 421, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 441, 442, 443
 ~ interprétativo-volitif, 442, 443, 536
 ~ muet/verbalisé, 208
 Monologue/soliloque, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 512, 521, 536, 542

N

Narrateur
 ~ effacé ou non personnalisé (Stanzel), 178, 179, 180, 188, 194, 208, 475
 ~ marxiste, 190
 ~ scientifique, 188, 189, 190, 191, 192, 193
 ~ scientifique marxiste, 148, 281
 ~ témoin, 141, 188, 189, 190, 191, 192, 223

Narration simultanée/ultérieure, 122, 249, 274, 428, 429, 431, 432, 435, 441, 442, 489
 Niveau
 ~ communicationnel, 98, 99, 100, 111, 124, 129, 132, 233, 256, 257, 271, 279, 280, 283, 346, 404, 529
 ~ narratif, 233, 256, 257, 271, 280, 283
 ~ pragmatique, 233, 256, 283, 404
Nouveaux Textes 2, 17, 48, 50
 Nouvelle-discours vitaliste *Voir* Vitalité

O

O'Henry (1862-1910), 29

P

Panderma, 17, 19, 58, 305
 Papagos, Alexandros (1883-1955), 21, 27, 34
 Papandréou, Georges (1888-1968), 17, 21, 43, 44
 Parti communiste grec (KKE), 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 25, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 46, 47, 52, 55, 58, 61, 63, 83, 88, 95, 101, 105, 106, 108, 117, 129, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 154, 169, 192, 200, 210, 215, 217, 234, 267, 287, 288, 309, 328, 342, 343, 370, 386, 393, 461, 470, 472, 500, 501, 531
 Patrikios, Titos (né en 1928), 16, 143
 Peirce, Charles Sanders (1839-1914), 267, 276
 Pirandello, Luigi (1867-1936), 29
 Plaskovitis, Spyros (1917-2000), 63, 173
 Plurivocité *Voir* Univocité/plurivocité (univoque/plurivoque)
 Plurivoque *Voir* Univocité/plurivocité (univoque/plurivoque)
 Poe, Edgar Allan (1809-1849), 29, 323
 Poésie de la défaite (*ποιήση της ήττας*), 67
 Polyphonie *Voir* Dialogisme (dialogique)
 Polysémie (polysémique), 284, 285, 287, 289, 292, 331, 391, 534, 541
 Possibles, 537
 ~ interprétatifs, 534, 535
 ~ narratifs, 289, 291, 292, 295, 300, 529, 536, 541, 545
 ~ sémantiques, 263, 296, 303, 308, 405, 419, 529, 530, 534, 535, 536, 541, 544, 545
 mondes ~ *Voir* Fiction, fictionnalité (fictif, fictionnel)
Post hoc ergo propter hoc, 102
 Postmodernisme (postmoderne), 56, 545
 Pragmatique, 73, 214, 226, 334, 531
 ~ du discours, 98, 334, 413
 ~ du récit, 79
 ligne ~ *Voir* Ligne pragmatique/ligne cognitive
 niveau ~ *Voir* Niveau
 phase ~ de la performance, 215, 217
 Première génération d'après-guerre (*πρώτη μεταπολεμική γενιά*), 54, 62
 Prière ("Mes derniers moments"), 69, 371, 372, 527
 Profession de foi *Voir* Volonté

Q

Question de la langue, 467, 469

démotique, 467, 468, 469
katharévousa, 467, 468, 469, 470

R

Raftopoulos, Dimitris (né en 1924), 13, 39, 65, 143, 144, 461
Réalisme (réaliste), 78, 111, 113, 115, 118, 121, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 181, 192, 193, 196, 201, 203, 227, 228, 238, 241, 243, 426, 473, 530, 531, 540
~ bourgeois, 145
~ critique, 142, 143, 145, 162
~ grotesque, 473
~ socialiste, 14, 59, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 173
 Avgeris, Markos (1884-1973), 143, 173
 héros positif, 144, 150, 151, 152
 Papaïoannou, Michalis (né en 1912), 143
 roman réaliste socialiste, 179, 287, 288
~ tempéré, 162
anthroponymie facteur de ~, 95, 139, 201, 202, 203, 204, 273
effet de réel, illusion référentielle et ~, 112, 118, 119, 121, 124, 134, 135, 139, 140, 160
iconicité et ~, 118, 119, 133, 135, 155, 160
Recherche (théâtre), 50, 57, 126, 127, 452, 453, 454
Récit (nouvelle)
 ~ à tendance réaliste, 78, 133, 136, 137, 147, 151, 153, 155, 162, 172, 180, 181, 188
 ~ à thèse, 136, 146, 147, 148, 151, 153, 162, 163, 170, 172, 302, 454
 ~ allégorique, 136, 156, 178, 179, 181, 194, 200, 201, 228, 479, 528, 531, 534, 537, 544
 ~ autobiographique, 163
 ~ de rêve, 318, 320, 323, 324, 376, 414, 494, 544, 545
 ~ éthographique (*ηθογραφικό διήγημα*), 78, 96, 97, 140, 304
 ~ fantaisiste, 96, 157, 159, 163, 173
 ~ fantastique, 156, 173, 197, 291, 454, 528
 ~ ionescien, 96
 ~ kafkaïen, 166, 167, 168, 169, 172, 340, 454, 541
 ~ marxiste, 148
 ~ noir, 172
 ~ réaliste, 79, 80, 97, 178, 179, 304, 528
 ~ satirique, 136
 ~ scientifique, 188, 191, 193
 ~ sentimental, 141, 163, 244, 483
 ~ visionnaire, 433, 434, 435
chronique, témoignage, 13, 14, 21, 30, 97, 111, 130, 140, 141, 142, 163, 164, 165, 170, 188, 189, 192, 193, 203, 226, 304, 540
Récit enchâssé *Voir* Récit-cadre
Récit-cadre, 72, 87, 157, 222, 223, 281, 533
Religion, 119, 148, 268, 343, 375, 392, 399, 400, 455, 463, 469, 470, 519, 525, 527
Représentation/illustration (représentatif/illustratif), 94, 111, 112, 113, 114, 117, 121, 123, 124, 132, 133, 135, 137, 153, 163, 164, 168

Rêve, 28, 53, 93, 104, 138, 145, 151, 209, 225, 310, 311, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 332, 333, 336, 344, 386, 414, 416, 417, 418, 431, 436, 441, 442, 475, 513, 521, 523, 524, 530, 533, 541, 542
~ et sommeil, 296, 313, 314, 315, 316, 474, 496, 515, 522
~ originaire, 320, 321, 414
condensation et déplacement dans le ~, 134, 161, 319, 324, 325, 326, 327
contenu latent/contenu manifeste du ~, 324
 fantasme, 207, 224, 225, 415, 416, 436, 438, 477, 542
Rêverie, 42, 184, 185, 186, 187, 193, 404
Revue d'art (*Επιθεώρηση τέχνης*), 26, 39, 44, 48, 49, 122, 133, 134, 135, 142, 143, 144, 145
Ricœur, Paul (1913-2005), 7, 83, 100, 334, 335, 367, 368, 372, 374, 382, 383, 415, 535, 542
Rilke, Rainer Maria (1875-1926), 445, 464, 510
Ritsos, Giannis (1909-1990), 16, 26, 54
Rotas, Vasilis (1889-1977), 35, 46, 133

S

Samarakis, Antonis (1919-2003), 160, 166, 168
Sarcasme, 33, 35, 132, 153, 154, 181, 205, 207, 208, 392, 393
Satire (satirique), 48, 96, 135, 153, 154, 163, 164, 166, 172, 257, 315, 329, 330, 331, 468, 469, 473, 518
 burlesque, 154, 272, 473
 facétieux, 49, 154, 163
Sedaka, Neil (né en 1939), 458
Séféris, Georges (1900-1971), 54, 464, 465
Sémiose, 239, 240, 252, 254, 255, 256, 260, 264, 265, 267, 282, 295, 477, 478, 486
 ~ et processus sémiotique (Peirce)
 interprétant, 277, 278, 279
 objet immédiat, 277, 278
 representamen *Voir* Signe
dysfonctionnement de la ~, 256, 261, 266, 271
restaurer la ~, 253, 255, 256
Sémiotique (espace), 236, 240, 241, 242, 243, 256, 279, 308, 332, 333, 334, 344, 374, 383, 384, 533, 545
 ~ en devenir et sans identité, 308, 332, 337
 ~ vivant, 310, 444
Shelley, Percy Bysshe (1792-1822), 29
Sideris, Takis (né en 1929), 36
Signe, 16, 18, 28, 74, 94, 113, 117, 162, 164, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 287, 292, 298, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 310, 311, 313, 314, 316, 319, 321, 330, 332, 334, 337, 341, 344, 371, 372, 374, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 391, 394, 396, 404, 405, 406, 408, 411, 412, 415, 430, 435, 447, 450, 471, 475, 477, 482, 486, 496, 504, 512, 518, 526, 527, 534, 535, 536, 537, 543, 545, 547
 ~ amoureux, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 270, 282, 295, 307, 380, 429

~ amoureux (Deleuze), 244, 245
 ~ artificiel, 236
 ~ autobiographique, 415
 ~ caché, 382
 ~ comme indice, 176, 189, 193, 206, 235, 236, 237, 239, 245, 275, 276, 372, 377, 379, 388, 534
 ~ comme symbole, 113, 114, 270, 281, 313, 319, 380, 385, 477, 516
 ~ corrompu, 276
 ~ creux, 258, 267
 ~ de fiction, 176, 405, 406, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 441, 530, 533, 544
 ~ rhétorique, 412
 ~ vivant, 414, 415, 416, 419, 535, 542, 544
 ~ fonction, 239
 ~ linguistique/non linguistique, 242, 254, 267, 271
 ~ mobile, labile, 374, 382, 383, 412
 ~ naturel, 236, 238, 254, 274, 279
 symptôme comme ~, 238, 239
 ~ onirique, 319
 ~ sclérosé, 267, 302, 405
 ~ selon Deleuze, 280, 307, 308
 ~ visuel, sonore, 236
 ~ vivant, 176, 310, 332, 364, 378, 394, 398, 402, 404, 405, 408, 411, 412, 441, 444, 445, 475, 476, 512, 530, 537, 542, 544, 547
 le ~ comme *representamen* (Peirce), 277, 278
 légisigne, 267, 268, 269, 311, 337
 sinsigne, 268
 objet~, 345
 Sikelianos, Angelos (1884-1951), 461
 Situation narrative
 ~ à la première personne, 62, 68, 69, 72, 77, 95, 125, 165, 175, 177, 203, 209, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 231, 335, 362, 384, 421, 422, 423, 528, 533, 535, 542, 545
 ~ avec perspective interne, 224
 ~ auctoriale, 69, 177, 179, 181, 187, 192, 193, 209, 221, 222, 223, 225, 226, 528, 541, 545
 ~ avec perspective externe, 180, 190, 203, 224
 ~ figurale, 187, 193, 194, 223, 226
 Skarimbis, Giannis (1893-1984), 26, 27, 50, 134, 135, 136, 154, 329, 445, 456, 482, 483
 Soliloque *Voir* Monologue/soliloque
 Sujet
 ~ autobiographique/fictif, 335, 336, 337
 ~ dialogique, 391, 446, 447, 448, 449, 450, 454, 455, 475, 476
 ~ interprétativo-volitif, 442, 443, 449, 476, 542, 545
 ~ pensant (cartésien), 338, 346, 382
 continuité/discontinuité du ~, 336, 337, 357
 énonciateur~, 345, 388, 391, 392, 394, 395, 396, 400, 404, 405, 415, 419, 512, 536, 542, 545
 identification du ~, 364, 378
 autour d'un trait commun, 349, 350, 353
 aux nôtres/aux autres, 350, 351, 353, 356
 identité du ~, 175, 193, 200, 313, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 356, 359, 364, 372, 373, 374, 378, 382, 383, 384, 392, 475, 524
 ~ modale, 356
 ipséité, 374, 382, 542

mêmeté, 335, 336, 337, 356, 373, 374, 382, 542
 statut ontologique du ~, 395, 396, 408

T

Tachtsis, Kostas (1927-1988), 163, 164, 384
 Temporalité, 81, 90, 101, 103, 104, 108, 109, 111, 118, 132, 155, 192, 427, 435, 436
 temps objectif, 135
 temps vécu, 104, 111, 135, 155, 193, 204, 206
 Temps verbaux
 aoriste, 70, 254, 430, 433, 500
 imparfait, 103, 106, 108, 427, 433, 500
 présent, 431, 433, 438, 442, 493, 507
 ~ à valeur de futur, 431
 ~ d'actualisation, 122, 428
 ~ de narration (historique), 429
 ~ d'énonciation, 424, 427, 428, 429, 431, 435, 436, 485, 489, 494
 ~ d'évocation (Cohn), 430, 432, 435, 436, 438
 ~ d'habitude, 253, 254, 424, 427, 428, 429, 436, 498
 ~ intégrateur, 432, 435, 436, 507, 542
 Théâtre (dramatique), 17, 25, 46, 50, 57, 68, 69, 79, 94, 96, 101, 125, 126, 204, 340, 444, 458
Tirailleur assassin, 36, 40, 47, 48, 52, 59, 72, 77, 81, 86, 101, 103, 146, 147, 150, 154, 155, 178, 181, 182, 185, 193, 196, 199, 201, 202, 203, 206, 208, 212, 213, 214, 216, 218, 221, 223, 231, 233, 241, 274, 302, 314, 473, 530
 Titre, 26, 48, 53, 87, 88, 90, 111, 122, 206, 237, 301, 331, 365, 398
 Tsirkas, Stratis (1911-1980), 7, 14, 52, 78, 141, 162, 173, 384, 540

U

Univocité/plurivocité (univoque/plurivoque), 153, 236, 237, 245, 257, 280, 283, 284, 302, 305, 311, 319, 327, 337, 378, 388, 392, 404, 446, 475, 540, 541, 544, 545
 Univoque *Voir* Univocité/plurivocité (univoque/plurivoque)
 Utopie (utopique), 56, 67, 408, 414, 416, 431, 432, 438, 542, 543, 544

V

Vamvakaris, Markos (1905-1972), 457
 Varnalis, Kostas (1884-1974), 456, 459
 Vasilikos, Vasilis (né en 1934), 407
 Venizélos, Eleftherios (1864-1936), 20, 21
 Vitalisme *Voir* Vitalité
 Vitalité, 355, 364, 391, 414, 419, 475, 482, 483, 484, 486, 487, 496, 497, 508, 512, 528, 529, 533, 535, 536, 537
 ~ et nouvelle-discours vitaliste, 391, 544
 ~ et poétique vitaliste, 512
 trait de ~ primitive, 355, 356, 364
 vitalisme, 355, 391, 544
 ~ et principe vital, 355, 478, 479, 528, 536
 Voix narrative

narrateur, récit (Genette)

~ autodiégétiques, 202, 204, 241

~ hétérodiégétiques, 71, 72, 77, 203, 221

~ homodiégétiques, 71, 72, 73, 77, 203, 204, 221, 222, 274

Volonté, 129, 193, 234, 268, 360, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 377, 378, 381, 386, 396, 441, 442, 443, 445, 465, 492, 501, 511, 515, 522, 524, 534, 536, 543

~ absolue et autonome, 366, 367, 368

~ et libre arbitre, 364, 365, 366, 368, 374

~ et profession de foi, 371, 373, 374, 386, 440, 441, 442

~ tragique *Voir* Ironie tragique

W

Wells, Herbert George (1866-1946), 79, 478

Williams, Tennessee (1911-1983), 458

Z

Zachariadis, Nikos (1903-1973), 12, 23, 37, 144

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
LES ANNÉES 2000 : UN NOUVEAU REGARD SUR LA LITTÉRATURE GRECQUE D'APRÈS-GUERRE	11
Une mémoire manipulée	11
Une ère de la suspicion.....	14
MARIOS HAKKAS : LES VICISSITUDES D'UNE VIE D'ENGAGEMENT ET DE RÉVOLTE	19
Comment parler des nouvelles de Marios Hakkas ?.....	56
UNE RÉCEPTION BIAISÉE DE LA CRITIQUE	59
CORPUS ET APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE.....	67
PREMIÈRE PARTIE - LA NOUVELLE EN QUESTION.....	75
PREMIER CHAPITRE : LA NOUVELLE-RÉCIT HAKKIENNE OU LES NOUVELLES-RÉCITS HAKKIENNES ?	80
A. À la recherche d'une définition de la nouvelle-récit.....	80
1. Une organisation étudiée et sous tension	80
1.1. Une action une et antithétique	80
1.2. La tension d'une structure orientée vers la chute.....	86
1.2.1. Des clôtures variées.....	87
1.2.2. Clôture et dynamique de la nouvelle-récit.....	90
2. Narrativité et fictionnalité	94
3. Des nouvelles-récits polymorphes	96
3.1. La diversité générique des nouvelles-récits de Marios Hakkas	96
3.2. La nouvelle en crise des années soixante.....	96
3.3. Un genre inscrit dans la communication.....	98
B. L'instabilité communicationnelle et sémantico-syntaxique dans les nouvelles-récits hakkiennes	99
1. Configurer le temps : entre synthèse dans la mimésis et temps hétérogène.....	100
1.1. L'évidence d'un temps objectif et linéaire.....	101
1.2. Le temps vécu ou le chaos des événements	103
1.2.1. Les analepses non marquées.....	104
1.2.2. La mise en place d'un temps vécu.....	109
2. Représentation ou illustration : la question du figuratif.....	111
2.1. Une structure sémantique sous tension : le cas du personnage.....	112
2.2. Les variations du figuratif.....	118
2.2.1. L'illusion référentielle	118
2.2.2. La tendance à l'abstraction.....	119
3. Fonctions de la parole	124
3.1. Raconter les événements ou rapporter les paroles ? Entre récit et théâtre	124
3.2. La nature de l'acte de langage des nouvelles-récits hakkiennes : fiction, feintise et force illocutoire.....	129
3.2.1. Fiction et feintise	129
3.2.2. Diversité de l'acte illocutoire	130
C. Mutations et labilité d'un genre : la nouvelle-récit hakkienne, sape ou redéfinition ?	133
1. Le réalisme en question.....	137
1.1. Les indices d'une orientation réaliste : lisibilité et redondances.....	137
1.2. Débats sur le réalisme en Grèce pendant les années soixante.....	142
1.3. Les contradictions du projet hakkien dans <i>Tirailleur assassin</i>	146
1.3.1. La persistance d'une écriture réaliste idéologiquement marquée dans la nouvelle à thèse .	146
1.3.2. La contestation des discours idéologiques.....	150

1.3.3. Quelques menaces sur le récit à thèse : la veine satirique et le choix de la temporalité vécue	153
2. Le « récit allégorique »	155
3. « Récit fantaisiste », « récit fantastique » et « récit allégorique » ? Un réalisme tempéré	156
4. La nouvelle-récit hakkienne : un genre en quête de lui-même	162
4.1. Témoignage et autobiographie	163
4.1.1. La chronique familiale	163
4.1.2. L'autobiographie	165
4.2. Le récit kafkaïen	166
5. L'hybridation comme principe organisateur	170
SECOND CHAPITRE : LA MUTATION DES ACTEURS DU RÉCIT	175
A. La mutation du narrateur et des personnages	177
1. Vers un désengagement du narrateur ?	177
1.1. Une tendance de fond : l'effacement du narrateur	178
1.2. Des récits pour lire dans la conscience des personnages : un processus de dilution de l'instance narrative	181
1.3. L'étrange position de l'instance narrative dans les récits-témoignages et les récits-scientifiques	188
1.3.1. Des narrateurs-témoins et des narrateurs-scientifiques évanescents	188
1.3.2. La crise du récit-témoignage et du récit scientifique	190
2. Un processus d'abstraction des personnages	194
2.1. Vers une décorporéification des personnages	194
2.1.1. Une présence et un ancrage relatifs et sélectifs	195
2.1.2. Des personnages décorporéifiés	199
2.2. La fonction de l'onomastique	201
B. Une quête de savoir	204
1. Des personnages développant une ligne cognitive	204
1.1. Les indices d'une fragilisation des personnages	206
1.1.1. Contre les illusions, une nécessaire ouverture au monde	206
1.1.2. Le sarcasme et l'ironie	207
1.1.3. La folie, la vanité, la destruction des personnages	208
1.2. Le héros : de la quête illusoire à la possibilité d'un savoir	210
1.3. Vers la quête de l'être et de la vie	215
1.4. Ligne pragmatique et ligne cognitive	218
2. Le savoir restreint et fragilisé d'une conscience : les nouvelles à la première personne	221
2.1. L'irruption du je	221
2.2. Rétrécissement de champ dans les récits à la première personne	222
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	227
DEUXIÈME PARTIE - LA NOUVELLE ET LE CHAOS	229
PREMIER CHAPITRE : LA QUESTION DES SIGNES	233
A. Personnages et énonciateur/narrateur face aux signes	233
1. De l'espace diégétique à l'espace sémiotique	233
1.1. Des programmes narratifs fondés sur la recherche de signes	233
1.2. La prolifération des signes dans l'espace diégétique	236
1.2.1. Diversité des signes dans l'espace diégétique	236
1.2.2. Des actants, narrateur et personnages, sollicités dans un univers de signes	237
1.3. Espace diégétique et espace sémiotique	240
2. L'exemple du signe amoureux	243
2.1. Le signe amoureux : définition	243
2.2. De l'illusion amoureuse à la destruction-restauration de la sémiose	243
2.2.1. Fausseté et illusion du signe amoureux : les nouvelles-récits	243

2.2.2. Le signe amoureux dans les séquences narratives des nouvelles-discours : la mort, la maladie	249
2.2.3. Les signes amoureux dans les parties non narratives des nouvelles-discours : restaurer une sémiose ?	252
3. Crise du sens, crise du signe	256
3.1. Personnages et énonciateurs face aux signes	257
3.1.1. La corruption du signe.....	257
3.1.2. Les erreurs d'interprétation des personnages et du narrateur	271
3.2. L'émergence d'un faire interprétatif.....	279
3.2.1. Le passage du cognitif à l'interprétatif.....	280
3.2.2. Le choix des narrateurs-interprètes	280
B. L'acte de lecture : le lecteur dans le dédale des signes	283
1. Un appel à l'activité pleine du lecteur-interprète	284
1.1. Jouer avec l'attente du lecteur : les signaux de suspense.....	284
1.2. Face aux pièges de la polysémie.....	287
2. Le lecteur perdu dans les labyrinthes du sens	293
2.1. Dans le dédale des règles de coréférences	293
2.2. De la fonction référentielle à la fonction poétique : le lecteur-interprète	295
SECOND CHAPITRE : L'ÉNONCIATEUR FACE AU CHAOS	300
A. L'ouverture et le chaos	300
1. Pourquoi le chaos ?	300
1.1. L'hypothèse des deux chaos	300
1.2. Le chaos comme « espace naturel » de l'écrivain.....	304
2. Le chaos : un espace en devenir et en perpétuelle recomposition	306
2.1. Du signe au chaos : un détour par Deleuze.....	306
2.1.1. Le chaos et le plan d'immanence	306
2.1.2. Le signe, le sens	307
2.2. Comprendre le chaos chez Marios Hakkas.....	308
2.2.1. Un univers sémiotique en devenir et sans identité.....	308
2.2.2. Un espace mû par les affects et les intensités	310
3. Moments et lieux privilégiés du chaos et du signe vivant.....	311
3.1. La folie.....	311
3.2. Le sommeil et le rêve.....	313
3.2.1. Du sommeil au rêve.....	314
3.2.2. Le rêve et les signes.....	317
3.3. Le jeu de mots.....	324
3.3.1. Jeux de mots et rêves.....	324
3.3.2. Le jeu de mots : concision et potentiel sémantique	327
3.3.3. Le jeu de mots contre l'esprit de sérieux	329
3.3.4. Le jeu de mots comme approche du chaos	331
4. Les mots en liberté contre leur créateur	332
B. L'identité du sujet hakkien	333
1. Énonciateur et sujet hakkien : entre fusion et identification.....	334
1.1. Continuité et discontinuité du sujet	335
1.2. Un sujet échappant à la fixité.....	337
1.2.1. Le sujet dans le chaos.....	337
1.2.2. Les indices d'une fêlure du sujet hakkien	338
1.2.3. Le sujet dans la <i>chora</i>	344
1.3. Le sujet malgré tout : l'identification aux autres	347
1.3.1. Le sujet et l'autre (avec un petit a).....	347
1.3.2. Des processus d'identification.....	347
1.3.3. « Nous et les autres ».....	350
1.3.4. Les vivants et les morts associés par une vitalité primitive	353
2. Une identité modale ?	356

2.1. La construction du sujet modal hakkien : entre impuissance et prise de conscience	357
2.1.1. Pouvoir et devoir : l'impuissance du sujet hakkien	357
2.1.2. Vers un dépassement des déterminismes ?	359
2.2. Le renversement du jeu des modalités : de la culpabilité à la revendication	363
2.2.1. L'omniprésence d'une volonté	363
2.2.2. Libre arbitre et culpabilité	365
2.2.3. Aveu et revendication	368
C. Interprétation et connaissance de soi-même	374
1. L'intentionnalité interprétative	374
1.1. Chercher à interpréter	375
1.2. L'articulation des intentionnalités	377
2. L'interprétation ou la quête ontologique	378
2.1. La visée ontologique du travail interprétatif	378
2.1.1. Rechercher les signes de vie : figures de médecins	379
2.1.2. Se comprendre dans l'autre ou dans les autres	380
2.1.3. Chercher les signes vivants où ils sont : « Champ de tirs de Kaisariani »	381
2.2. La voie longue de la connaissance de soi-même	382
3. L'originalité du projet hakkien	384
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	388
TROISIÈME PARTIE - REVITALISER LA NOUVELLE	389
PREMIER CHAPITRE : LE CAHIER DES CHARGES	392
A. Un cadre communicationnel instable et restreint	394
1. Un sujet en quête d'identité : entre fictionnel et autobiographique	395
2. Un cadre interprétatif restreint	396
2.1. La rugueuse réalité et le choix de l'immédiateté	397
2.2. Kaisariani	398
3. Se tourner vers l'autre	400
3.1. La diversité des interlocuteurs	401
3.2. Interlocuteur et lecteur : où l'on retrouve la question de la fictionnalité	402
B. Privilégier une matière vivante et en mouvement	405
1. Ouvrir le matériau sémiotique	405
2. Refonder le signe de fiction dans le vivant	408
2.1. La condamnation du signe de fiction rhétorique	408
2.2. Privilégier les mondes possibles	412
2.2.1. Signe de fiction et épaisseur ontologique	412
2.2.2. Vitalité du signe dans les mondes possibles	416
DEUXIÈME CHAPITRE : LE CADRE FORMEL DE LA NOUVELLE-DISOURS	420
A. La place de l'élément autobiographique et narratif : entre lisibilité et désordre communicationnel	422
1. Des nouvelles autobiographiques ?	422
1.1. Entre récit à la première personne et nouvelle-discours : le monologue autobiographique	422
1.2. Une logique de la libre association	423
2. La puissance intégratrice du présent	426
2.1. Le présent d'énonciation et le présent d'habitude	427
2.2. Le brouillage temporel	428
2.2.1. La narration simultanée	429
2.2.2. La force intégratrice du présent : la fonction du présent d'énonciation	429
2.2.3. Le cas singulier du quatrième volet de « La communauté »	432
3. L'hypothèse du flux de conscience et du monologue intérieur	436
B. Monologue et soliloque	439
1. La place de l'oralité	439
2. Une association libre de morceaux soliloqués et de morceaux monologués	441
3. Entre distanciation et écriture en liberté	441

TROISIÈME CHAPITRE : UNE MATIÈRE VIVANTE ET NON PROGRAMMATIQUE	444
A. L'interaction du discours : l'exemple de la parole d'autrui	446
1. Un sujet dialogique se construisant par et dans le discours de l'autre	447
1.1. La polyphonie intertextuelle	450
1.1.1. Les réécritures de soi	450
1.1.2. Réécritures de l'autre	454
1.2. La polyphonie sociolectale	466
1.2.1. Une bigarrure des langues, sociolectes et jargons : rappels historiques	467
1.2.2. Langue et politique et politique de la langue comme source de l'hétéroglossie hakkienne	468
2. Une approche carnavalesque et contestataire	472
B. L'irruption de la maladie et la quête d'un principe vital	475
1. Le corps malade dans l'écriture	476
1.1. Le corps malade et sa transmutation	476
1.2. La quête d'un principe vital	478
1.3. L'écriture métastatique	479
1.4. Du désordre aux intensités	483
2. Des nouvelles se présentant comme des énoncés vivants	486
2.1. Corps et tensivité : le cas significatif de deux débuts de nouvelles	487
2.1.1. Le corps malade	488
2.1.2. Le corps de l'écrivain	497
2.2. Tensivité et modalités	499
2.3. L'articulation du narratif, du cognitif et du passionnel	502
2.4. Vers une relecture affective du texte hakkien	506
2.4.1. Une valeur tensive des temps verbaux	506
2.4.2. Les métaphores	508
QUATRIÈME CHAPITRE : LA QUESTION DU GENRE	514
A. Les procédés formels de mise en tension dans la nouvelle-discours	514
1. La clôture de la nouvelle	514
2. Le rôle structurant des reprises	517
2.1. Reprises de lexèmes ou de syntagmes	517
2.2. Le cas particulier de « La communauté » : entre brouillage et structuration ?	519
3. La manifestation d'une subjectivité organisatrice	521
3.1. Entre dispersion et tension : les insuffisances du sujet interprétativo-volitif	521
3.2. Comment surmonter les risques de dispersion dans « La communauté » et « Mes derniers moments » ?	523
B. De la nouvelle-discours à la nouvelle-récit : les processus de revitalisation	528
1. Un thème commun aux nouvelles-récits du <i>Bidet et autres histoires</i> ou de <i>La Communauté</i> : le regain de vitalité	529
2. Le récit revitalisé par la multiplicité des mondes possibles	529
2.1. Un premier constat : des mondes plus ou moins accessibles par rapport au monde actuel	530
2.2. Qualité et place des mondes de référence	531
3. Le récit revitalisé par le travail interprétatif et par les possibles interprétatifs	533
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	536
CONCLUSION	539
BIBLIOGRAPHIE	549
INDEX	577
TABLE DES MATIÈRES	587

Jacques BOUYER

LA QUÊTE DE L'ÉNONCÉ VIVANT : ÉLÉMENTS POUR UNE POÉTIQUE DE LA NOUVELLE CHEZ MARIOS HAKKAS

Résumé

Dans les trois recueils de nouvelles publiés par Marios Hakkas (1931-1972) entre 1966 et 1972, la disparité entre les textes est manifeste. Trop souvent ignorée des critiques, elle s'explique par une diversité des approches énonciatives : les *nouvelles-discours* s'imposent au détriment des *nouvelles-récits*. Formellement construite comme un récit, la nouvelle prend de plus en plus la forme d'un *discours* à la première personne. L'objectif de la thèse a dès lors été d'étudier ce qui détermine une évolution faisant passer de la forme narrative, parfois convenue et idéologiquement marquée, à un type de discours non dogmatique, centré sur le sujet et libéré des contraintes formelles du récit.

L'hétérogénéité des formes narratives est liée tant à la mutation des acteurs du récit que sont le narrateur et les personnages qu'au recentrage de la nouvelle sur la quête d'un savoir. Car c'est un énonciateur-sujet qui prend la relève du narrateur sans qu'on sache toujours très bien s'il s'agit de l'auteur lui-même, atteint d'un cancer, ou d'un être de fiction. Menant un travail d'interprétation dans le chaos des signes où il manque de disparaître, il tente de saisir sa propre identité, contribuant ainsi à refonder la nouvelle. Ce genre finit par s'enraciner dans une matière et sur une structure mobiles, se détournant de toute forme prédéterminée et univoque, privilégiant en tout cas une organisation ouverte aux affects et aux possibles. La nouvelle reprend vie et devient un *énoncé vivant*.

Mots-clés : littérature grecque moderne - Hakkas (Marios) - nouvelle - marxisme - fiction

Résumé en anglais

In the three collections of short stories published by Marios Hakkas (1931-1972) between 1966 and 1972, the discrepancy between the texts is obvious. Too often overlooked by critics, it can be explained by a wide range of enunciative approaches: *discourse-short stories* establish themselves at the expense of *narrative-short stories*. Formally built as a narrative, the short story looks more and more like a first-person *speech*. The aim of the thesis has been from then on to study what determines the evolution from the narrative form, sometimes conventional and ideologically committed, to a non-dogmatic speech, focused on the subject and relieved from the narrative's formal constraints.

The heterogeneity of narrative forms is related to both the transformation of story actors, namely the narrator and the characters, and to the short story being focused on a search of knowledge. For it is a subject-enunciator who takes over from the narrator without being clearly known whether he is the author himself, affected by a cancer, or a fictional being. Engaging in an interpretation through the chaos of signs where he nearly disappears, he tries to grasp his own identity, thus contributing to the short story's rebuilding. This genre ends up taking root in a material and on a structure, that are both mobile, turning away from any predetermined and unequivocal form, privileging in any case an organization which is open to affects and to the possible. The short story comes back to life and becomes a *living utterance*.

Keywords: modern Greek literature - Hakkas (Marios) - short story - Marxism - fiction