HAL
open science

# Mémoire des arts et art de la mémoire dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis

Claire Marché

**To cite this version:**

Claire Marché. Mémoire des arts et art de la mémoire dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. NNT : 2021INAL0030 . tel-03789583

**HAL Id: tel-03789583**

**https://theses.hal.science/tel-03789583**

Submitted on 27 Sep 2022

**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

**Claire MARCHÉ**

soutenue le 9 décembre 2021
pour obtenir le grade de *Docteur de l'INALCO*
en Littératures et civilisations

# Mémoire des arts et art de la mémoire dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis

**Thèse dirigée par :**
**Monsieur Stéphane SAWAS** Professeur des universités, Inalco

**RAPPORTEURS :**
**Monsieur Gunnar DE BOEL** Professeur émérite, Université de Gand
**Monsieur Guy DUCREY** Professeur des universités, Université de Strasbourg

---

**MEMBRES DU JURY :**
**Monsieur Gunnar DE BOEL** Professeur émérite, Université de Gand
**Monsieur Guy DUCREY** Professeur des universités, Université de Strasbourg
**Monsieur Georges GALANES** Maître de conférences, Inalco
**Monsieur Jean-Yves MASSON** Professeur des universités, Sorbonne Université
**Monsieur Etienne NAVEAU** Professeur des universités, Inalco
**Monsieur Stéphane SAWAS** Professeur des universités, Inalco
**Madame Maria TSOUTSOURA** Experte HDR

# Remerciements

Je remercie vivement mon directeur de recherches, M. Stéphane Sawas, de m'avoir fait confiance durant ces longues années de travail sur Kosmas Politis. Par sa compréhension et son soutien sans faille, il m'a permis de surmonter mes appréhensions et de m'engager sereinement dans ces recherches. Sans lui, je n'aurais jamais osé me lancer dans cette aventure. Qu'il en soit chaleureusement remercié.

Toute ma reconnaissance va également aux membres des comités de suivi. Leurs conseils ont toujours été fructueux et stimulants. Que soient remerciés ici Mme Maria Tsoutsoura, M. Georges Galanès, Mme Doan Cam Thi et M.Etienne Naveau.

Je remercie également Mme Alexandra Papazoglou, directrice de la bibliothèque de l'Hellenic American Educational Foundation et du Collège de Psychiko, et M. Marios Bletas, bibliothécaire, pour m'avoir guidée dans les archives de Kosmas Politis.

Je remercie aussi Mme Stavroula Tsouprou qui, aimablement, a joué le rôle d'intermédiaire entre Mme Io Marmarinou et moi-même. Ma gratitude également à Io Marmarinou qui a accepté d'évoquer longuement ses souvenirs de Kosmas Politis au téléphone avec moi.

Je salue enfin le travail minutieux des relecteurs et relectrices : merci aux amis, Marine, Sidonie, Alban et Marie également.

*À mes joyeuses apparues et à mes si chers disparus.*

*À Cédric, pour ses conseils, l'étincelle du grec moderne et tout le reste.*

## AVANT-PROPOS

Nous désignerons les œuvres de Politis par l'initiale de leur titre en français et le roman *Στου Χατζηφράγκου* par les initiales (AH).

Sauf mention contraire, les traductions des œuvres d'après-guerre de Kosmas Politis sont de l'auteur du présent travail.

Enfin, les indications bibliographiques en notes de bas de page sont présentées selon les normes anglo-saxonnes. L'emploi des parenthèses est dû à l'emploi du logiciel Zotero. J'espère que cette présentation ne choquera pas et ne gênera pas la lecture de ce travail.

Lorsqu'une œuvre n'est mentionnée qu'une seule fois, elle n'apparaîtra pas dans la bibliographie et ses références complètes seront développées en note de bas de page.

# INTRODUCTION

## L'écrivain insaisissable

La figure de Kosmas Politis (1888-1974) se dérobe à qui tente de faire son portrait ou de retracer sa vie. En effet, l'auteur lui-même est discret et pudique, réticent à l'idée de donner des informations. Ainsi, dans une lettre qu'il écrit au professeur Antonis Dekavalles qui souhaite publier aux États-Unis certains de ses récits, il formule en ces termes sa notice biographique :

> Je suis né à Athènes, mais j'ai étudié, j'ai grandi et je me suis marié à Smyrne. Après la Catastrophe, j'ai passé deux ans en France et en Angleterre, et en 1924 je suis retourné à Athènes. Ma carrière : employé de banque, maintenant à la retraite avec le grade de directeur. J'ai commencé à écrire très tard, en 1930 […]
> J'ai oublié de vous dire, j'ai écrit aussi des articles dans des journaux – de gauche, bien sûr. [1]

L'auteur résume bien vite ses années de formation et ses séjours à l'étranger. Il passe sous silence les moments qu'il a vécus, séparé de sa femme, à Patras de 1934 à 1942 et son retour à Athènes après la mort de sa fille. Bien plus, il ne présente de sa vie professionnelle que les informations les plus éloignées du monde littéraire. Il a certes travaillé comme employé de banque, mais il vit à partir de 1945 de ses traductions, fait qu'il ne mentionne étrangement pas dans sa biographie destinée à un journal étranger. Politis préserve donc le mystère autour de son goût pour l'écriture et de ses influences. Il semble partager avec Henry James, dont il a traduit *Les Papiers d'Aspern*, *Le Tour d'écrou* et *Daisy Miller*[2], les mêmes considérations sur l'auteur. En effet, le romancier américain met en scène, dans certains récits comme *Les Papiers d'Aspern*, *Le Motif dans le tapis* ou *La Vraie Bonne Attitude*[3], des critiques littéraires confrontés à la figure d'un écrivain mort dont ils doivent ou désirent retracer la vie à partir de matériaux autobiographiques. Cette quête peut être obsessionnelle comme dans *Les Papiers d'Aspern* ou s'avérer vaine et susciter l'interrogation de ceux qui la mènent comme dans *La Vraie Bonne Attitude* où Henry James se moque ironiquement de ceux et celles qui souhaitent

---

[1] Extrait d'une lettre de Kosmas Politis à Antonis Dekavalles, datée du 4 juin 1963, cité dans (KALLINIS 2008, 13).
Sauf mention contraire, les traductions du grec sont de moi.
[2] (KALLINIS 2008, 76).
[3] Nouvelle qui a pour titre original « The Real Right Thing », publiée en 1899. En France, elle est éditée dans le tome 4 des *Nouvelles* de Henry James, aux éditions La Différence (2009), dans une traduction de Jean Pavans.

« dénud[er] », « exhib[er] », « livr[er] au monde l'auteur »[4]. Ils sont, selon lui, tout à la fois idolâtres par leur vénération de la personne de l'écrivain, mais aussi présomptueux par leur volonté d'arracher des secrets aux morts. L'auteur doit pouvoir échapper à ses admirateurs, suggère James, soit parce qu'il n'a rien de plus à dire que ce qu'il a écrit, soit parce qu'il n'a pas à être recréé *post mortem*. Le silence de Politis sur sa vie et la rareté de ses prises de parole dans l'espace public semblent rejoindre ces idées du romancier américain. De même qu'il est difficile de connaître l'homme, de même, lorsque l'on s'intéresse à ses œuvres, on constate qu'elles n'ont pas connu un succès équivalent dans son pays d'origine, ce qui rend d'autant plus complexe la réception de l'œuvre de Politis à l'étranger.

## Une réception de l'œuvre très contrastée en Grèce selon les époques.

En Grèce, Kosmas Politis est surtout connu pour ses œuvres précédant la Seconde Guerre mondiale comme *Le Bois de citronniers* paru en 1930, *Hécate* publiée en 1933 et surtout pour son roman *Eroica* récompensé du Prix national du roman en 1938. Ces ouvrages participent au renouvellement du roman opéré en Grèce par les écrivains de la Génération des années 1930. Mario Vitti, dans son étude consacrée à ces auteurs, analyse la place particulière qu'occupe Politis. Le romancier n'ayant pas écrit de manifestes ou tenu de propos théoriques à propos de son œuvre apparaît comme un « outsider »[5] dans ce groupe d'écrivains qui rejettent autant la tradition du roman éthographique que les plaintes et le repli intérieur de la poésie des mouvements précédents. Pourtant, de fait, il participe bien au renouveau du roman, ce qui fait de lui un membre à part entière du système littéraire des années 1930 dont il partage l'exaltation de la jeunesse et l'appel à la jouissance[6]. Dans ce groupe, il se distingue néanmoins d'une part des écrivains les plus radicaux dans leurs recherches de renouvellement narratif et d'autre part, des écrivains qui bouleversent davantage les récits dans leurs thématiques que dans leur forme. En effet, contrairement à Yannis Skaribas ou à Melpo Axioti, écrivains d'avant-garde, Politis publie régulièrement dans la revue *Ta Nea Grammata*, fondée en 1935, dont les idéaux tant politiques qu'esthétiques sont très mesurés[7] et s'incarnent dans la tendance du « réalisme bourgeois »[8]. C'est pourquoi, selon Savvas Karabelas, des auteurs trop novateurs n'y sont pas

[4] « La vraie bonne attitude » (JAMES 2009, 413).
[5] (VITTI 1995, 302).
[6] *Ibid*., p.303.
[7] Savvas Karabelas, dans sa thèse consacrée à l'histoire de la revue *Ta Nea Grammata* entre 1935 et 1940, puis entre 1944 et 1945, explique que les positions défendues dans le journal n'ont pas fait l'objet de censure sous la dictature de Metaxas malgré les convictions vénizélistes de ses membres fondateurs. Selon lui, paradoxalement, les idéaux littéraires exprimés correspondaient en fin de compte au climat spirituel général né sous Metaxas ainsi qu'à son éloge de la tradition (KARABELAS, 2009, 115).
[8] *Ibid*., p.428.

publiés[9]. Cependant, les premiers récits de Politis, la nouvelle « Eleonora » et surtout *Eroica*, parus dans la revue, tranchent sur la littérature romanesque qui y est habituellement éditée, par leurs jeux sur les points de vue narratifs et le lyrisme qui en émane[10]. Dans l'étude annuelle qu'il consacre à un prosateur dans les pages de *Ta Nea Grammata*, Karandonis, membre fondateur de la revue et critique littéraire, considère Kosmas Politis comme l'écrivain le plus doué pour retranscrire l'élan vital et dionysiaque de la littérature de son époque[11]. Les écrits de Politis, jusqu'à *Eroica*, bénéficient donc d'une reconnaissance du monde des lettres en Grèce.

La Seconde Guerre mondiale opère ensuite une rupture dans le support de diffusion initiale des œuvres de l'auteur. Politis publie la nouvelle « Marina » et le roman *Yiri* dans la revue *Ta Nea Grammata*, respectivement en 1939 et en 1944-1945[12], même si ce dernier titre ne correspond plus à l'idéal esthétique défendu dans le journal avant la guerre. Le périodique disparaît, les auteurs des années 1930 suivent désormais des voies différentes. Après le roman *Yiri*, les textes de Politis paraissent d'abord dans des journaux de gauche. Ainsi, la nouvelle « Le ruisseau » est publiée en 1945 dans la revue *Elefthera Grammata*[13], fondée en 1945 par Dimitris Fotiadis, dramaturge smyrniote persécuté pour ses idées de gauche durant la guerre civile[14]. Une autre nouvelle, « Un double »[15], inaugure le premier numéro de la revue *Poreia* en novembre 1945. Cette publication permet, « dans une période où les idées progressistes sont confrontées aux soupçons et à l'hostilité, […] de mettre en avant des points de vue et des positions différentes »[16]. Pourtant, c'est à la revue conservatrice *Nea Estia*[17] que Politis confie *Le Mirabellier*[18] qui paraît en quatre livraisons en 1946, preuve peut-être de la difficulté à se faire publier dans des revues souvent éphémères à la sortie de la guerre, au milieu des affrontements politiques. Mais il s'agit de la seule collaboration de Politis avec ce journal puisque ses autres récits comme *À Hatzifrango* ou bien *Marco Polo* paraîtront dans la revue *O Tachydromos*, média du groupe d'édition progressiste Lambrakis. La multiplicité des revues, aux lectorats et aux contenus différents, rend plus difficile la perception d'une unité dans la production littéraire de Politis, d'autant plus que l'auteur s'essaie à des genres différents. Parmi

---

[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*., p.455.
[11] Karandonis s'exprime dans la rubrique « Πεζογράφοι του καιρού μας » [Prosateurs de notre temps], *Ta Nea Grammata* n°4, avril 1936. Ses propos sont retranscrits dans le livre de Jean-Luc Chiappone consacré au récit grec dans la revue *Lettres nouvelles* (CHIAPPONE 2001, 41).
[12] (KALLINIS 2008, 27) et (KALLINIS 2008, 30)
[13] « Το ρέμα ».
[14] Information trouvée sur le site du Centre national du Livre (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου), « Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών », « Φωτιάδης Δημήτρης ». [En ligne] Consultable à l'adresse suivante : http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=583 [page consultée le 1 juin 2020].
[15] « Ενα διπλό ». La nouvelle a été traduite et éditée en français par Stéphane Sawas dans le recueil *Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques* (SAWAS 2015).
[16] (TSIKNAKIS 2013, 185).
[17] Pour une analyse des tendances idéologiques et du lectorat de la revue *Nea Estia* en Grèce dans l'entre-deux-guerres et l'immédiat après-guerre, voir (KARAKATSOULI 2015).
[18] « Η κορομηλιά ».

les écrits de l'après Seconde Guerre mondiale, seul le roman *À Hatzifrango*, qui commence à paraître en 1962, suscite l'intérêt de la critique et du public. Il relate à travers diverses destinées la vie à Smyrne au début du XXe siècle. Ce texte « marque le retour triomphal de Kosmas Politis sur la scène littéraire [...] »[19]. Récit de la Catastrophe de 1922, il fait aussi partie de l'éducation des jeunes Grecs, ce qui contribue à sa diffusion encore actuellement[20]. L'œuvre a été également récompensée du Prix national du roman en 1964. Mais, par ce livre, Politis ne « revient » pas dans le monde littéraire. D'une part, l'année même où l'écrivain reçoit le prix, le roman est mis à l'index parce qu'il est contraire à l'esprit national[21]. D'autre part, la bonne réception de l'œuvre ne suffit pas pour assurer à Politis une reconnaissance durable puisque l'écrivain meurt en 1974 dans un grand silence. De nombreux critiques ou journalistes se scandalisent de cette indifférence à la disparition d'un écrivain très important pour le monde des lettres grec. Ainsi, Giorgos Savvidis, dans un article du journal *To Vima* daté du 29 janvier 1989, s'étonne que les éditeurs ne s'intéressent pas davantage au travail de l'auteur : « À l'exception du souci constant des éditions Hermès de rééditer ses quatre romans, je ne connais aucune autre tentative de présentation générale et philologique au moins de son travail original »[22]. Alexandros Kotzias partage ce regret dans un article consacré au roman *Terminus* en 1976[23].

Actuellement, Kosmas Politis semble connaître un regain d'intérêt en Grèce. En témoigne le numéro spécial que lui a consacré la revue numérique *Chronos* en juin 2014 à l'occasion des quarante ans de sa mort[24]. Dans ce numéro, il est intéressant de remarquer que Stavroula Tsouprou, qui a édité la traduction de *Hamlet* par Politis aux éditions Néféli, analyse dans quatre articles d'une part le travail de traducteur de l'écrivain, d'autre part un autre aspect de son œuvre : une pièce de théâtre inachevée, *Les Corinthiennes*. De fait, d'autres études sont consacrées aux traductions de l'auteur de *Eroica* comme celle de Stephanos Bekatoros

[19] (AGATHOS 2014, 49).

[20] Hervé Georgelin, qui se fonde surtout sur les récits de Doukas, de Sotiriou et de Kourtian, conclut son article sur une remarque qui concerne d'autres récits sur la société ottomane : « Si les archives du Centre d'Études d'Asie Mineure sont connues surtout du monde des historiens, les récits publiés dont nous venons d'évoquer certains exemples sont eux très connus en Grèce. Ils font même partie de l'éducation littéraire et historique de tout lycéen grec. Beaucoup de ces ouvrages connaissent des rééditions constantes, avec des tirages importants eu égard à la diffusion de la langue grecque moderne. Cette connaissance livresque remplace la connaissance directe du pays, du peuple et de l'État voisins. » (GEORGELIN 2002).

[21] Lettre de Kosmas Politis à Antonis Dekavalles, datée du 3 mai 1964 (STAVROPOULOU 1998, 57). Nous n'avons pas pu établir si l'inscription sur la liste des œuvres jugées non conformes à l'esprit national précédait ou suivait la récompense.

[22] (SAVVIDIS 1989, 53).

[23] « Est-ce qu'un éditeur ne pourrait pas entreprendre un acte généreux ? L'édition des œuvres complètes de Politis dont les livres manquent de manière impardonnable sur le marché. J'ai bien peur que la jeune génération, si jamais elle entend parler de Politis, n'aie par ailleurs pas conscience de la renommée de ce prosateur. » (KOTZIAS 1976)

[24] Revue *Chronos*, « Αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη », [en ligne], consultable à l'adresse suivante : http://www.chronosmag.eu/index.php/s-tsouprou-kosmas-politis-known-and-unknown-information-on-his-work.html [consulté le 1 juin 2020].

s'intéressant aux « traductions historiques » de Poe par Politis[25]. Par ailleurs, Yorgos Kallinis constate dans la préface à la bibliographie relative à Politis :

> Le nombre croissant de jeunes chercheurs – depuis les années 1980 et au-delà sont apparues des études toujours plus nombreuses sur son œuvre – conduira peut-être enfin à rendre justice au « plus intéressant », comme l'ont nommé plusieurs critiques qui lui étaient contemporains, prosateur de « la génération des années 1930 ». [26]

De fait, plusieurs thèses ont pour objet les romans de Politis, et plus particulièrement ceux qui étaient jusque-là négligés, les récits de l'après Seconde Guerre mondiale. Il convient de citer entre autres le travail de Paraskevi Kalliga-Yerasimou paru en 2005 et celui d'Aspasie Gkioka soutenu en 2012. La première adopte une approche narratologique pour étudier le phénomène de la délégation des voix dans les dernières œuvres de l'auteur et la seconde s'intéresse au dialogue des narrations de l'auteur avec d'autres domaines artistiques. Ces recherches permettent de redonner vie à la deuxième partie d'une production littéraire peu connue en Grèce.

## Pourquoi une telle différence d'accueil entre les romans de l'auteur ?

Plusieurs éléments peuvent expliquer le fait que les trois premiers romans de l'auteur aient été mieux reçus que les derniers. La première hypothèse tient à la personnalité de Kosmas Politis lui-même. Il entretient avec le monde des lettres un rapport ambigu. Lui qui revendique le fait d'être un écrivain amateur[27] adresse pourtant en 1959 une demande d'adhésion à la Société Nationale des Écrivains Grecs[28]. N'obtenant pas de réponse, il publie une lettre ouverte au directeur de l'institution dans le journal *To Vima* du 29 mai 1960, blâmant cette « négligence inexplicable »[29]. La réponse de la Société ne se fait pas attendre. Politis la reproduit dans une nouvelle lettre qu'il donne cette fois au journal *Ta Nea*[30] : pour l'adoption d'un nouveau membre, il faudrait l'aval de l'Assemblée générale qui ne se réunit qu'une fois par an. Le romancier trouve que cette réponse n'est qu'une « dérobade »[31]. En effet, il sait par l'un des membres de la Société que l'Assemblée s'est bien réunie, que certains souhaitaient lui demander une « déclaration de repentir » pour ses opinions politiques mais que d'autres n'ont

[25] (BEKATOROS 2006).
[26] (KALLINIS 2008, 11).
[27] (VITTI 1995, 302).
[28] Η Εθνική Εταιρεία των Ελλήνων Λογοτεχνών. Cette association fut fondée en 1948. Elle existe encore en 2021.
[29] « Ανεξήγητος αμέλεια », titre de l'article écrit par Politis et publié dans le journal *To Vima* le 29 mai 1960.
[30] Cette lettre de Politis adressée au journal *Ta Nea* se trouve dans les archives de l'auteur à la Bibliothèque du Collège de Psychiko (Boîte n°3, enveloppe 4, deuxième chemise, pièce n°32). Elle ne comporte pas de date.
[31] *Ibid.*

pas accepté[32]. Dès lors, explique Politis, le silence n'est qu'une manière de ne pas refuser publiquement.

Cette affaire nous permet de formuler une seconde hypothèse. Les dernières œuvres de Politis ont souffert du contexte dans lequel elles ont été écrites et du fait que le romancier ait été membre de l'Union Démocratique de Gauche (ΕΔΑ) et candidat de ce parti à Patras[33]. Politis, quoique retiré du monde des lettres, fréquentait durant la guerre civile le cercle d'intellectuels de gauche qui se réunissait à l'étage du Café des frères Loumidis. Selon le témoignage, anonyme, d'un des membres du groupe, il avait « une âme noble et intrépide »[34]. C'est ainsi qu'une fois il a volontairement laissé sur la table, à la vue des informateurs qui espionnaient, le bandeau d'un des livres français qu'il venait d'acheter et sur lequel était écrit « RESISTANCE »[35]. Tatiana Milliex affirme plus largement que la bonne société athénienne ne lui a jamais pardonné d'être un « enfant turbulent »[36]. De fait, le nom de Politis figure sur la liste des opposants de la junte et son récit *Marco Polo*, publié par la revue *Tachydromos* en 1967, ne paraîtra sous son nom qu'en 2001, les premiers exemplaires ne portant pas de nom d'auteur. Rappelons également l'arrestation de Politis par la junte militaire le jour de la mort de sa femme le 21 avril 1967. Il fut relâché plusieurs jours après grâce à l'intervention de Tatiana Milliex[37]. Enfin, après la mort même de Politis, sa maison fut laissée longtemps ouverte et à l'abandon, sans scellés, comme une volonté d'outrager une dernière fois le mort[38].

Le dernier élément d'explication, qui n'exclut pas les autres, est d'ordre littéraire. Les œuvres d'avant-guerre de l'auteur ont été publiées en même temps que des romans de la Génération des années 1930 tels ceux de Theotokas ou Terzakis[39] notamment, ce qui donne l'impression au lecteur qu'elles s'intègrent dans un ensemble fondé sur des esthétiques littéraires communes. Par ailleurs, les ouvrages de ces auteurs ont également eu un écho dans leur pays et un peu au-delà par les relations tissées dans leurs commentaires ou leurs œuvres

[32] La déclaration de repentir, « δήλωση μετανοίας », fait partie de l'arsenal étatique grec contre le communisme. Mise en place sous Metaxas, elle fut généralisée au moment de la Guerre civile et jusque dans les années 1960. On demandait aux communistes grecs qui s'étaient engagés dans la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale de renier publiquement leurs convictions en échange de remise de peine lorsqu'il s'agissait de prisonniers politiques à Makronissos par exemple. Pour davantage de précisions sur le sujet, on pourra lire l'article de Christina ALEXOPOULOS, « La déclaration de repentir dans la Grèce des années 1940 », dans *Cahiers balkaniques*, n°38-39, 2011, p. 85-98.
[33] (MARMARINOU 1989, 57).
[34] (Ο Παρατηρητής 1977).
[35] *Ibid*.
[36] (GRITSI-MILLIEX 1999).
[37] Pour plus de détails sur les événements, voir (MARMARINOU 1989, 60- 62).
[38] Ce fait est mentionné dans plusieurs articles de journaux, consultables aux archives de l'auteur à la Bibliothèque du Collège de Psychiko. Voir par exemple l'article « Το "Τέρμα" που δεν τελείωσε ποτέ… » [Le « Terminus » qui ne s'acheva jamais…] de Maria Karavia, *Kathimerini*, 16 février 1975 (Boîte 3, chemise 4, deuxième groupe, document n°1) ou encore « Εδώ έζησε ο Πολίτης... Καταγγελία για την εγκατάλειψη και ερήμωση της κατοικίας του Κ.Π. » [Ici vécut Politis… Dénonciation de la négligence envers l'habitation de K.P. et de son abandon] de Dimitris Yikonis, *Kyriakatiki* [*Eleftherotypia*], 6 octobre 1985 (Boîte 3, chemise 4, deuxième groupe, document n°26)
[39] *Αργώ* [*Argo*] (1933) de Yorgos Theotokas, *Δεσμώτες* [*Les Enchaînés*] (1932), *Η Παρακμή των Σκληρών* [*La Décadence des Skliros*] (1933), *Η Μενεξεδένια Πολιτεία* [*La cité violette*] (1937) de Angelos Terzakis.

avec d'autres textes européens renouvelant l'art romanesque[40]. Ainsi, *Argo* de Theotokas a été rapproché des *Faux-monnayeurs* de Gide[41] et *Eroica* a pu être comparé au *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier[42]. Ces parentés nationales et internationales facilitent la reconnaissance par le public qui peut situer l'auteur dans une famille et construire rapidement un horizon d'attente. Ce n'est pas le cas des œuvres d'après-guerre de Kosmas Politis. D'une part, les auteurs de la Génération des années 1930 ont suivi des voies très différentes[43] ; il n'existe plus vraiment de mouvement structurant la vie littéraire grecque. Mario Vitti évoque la « variété des méthodes narratives » des écrivains d'après-guerre et les « œuvres riches et variées » qu'ils ont laissées[44]. Ainsi, les derniers romans de Politis ne bénéficient pas des discours théoriques d'autres prosateurs. D'autre part, l'écriture du romancier grec se caractérise par le « *pas de côté* »[45] que ce soit dans les années 1930 ou dans les années qui suivent la guerre. D'une originalité subtile, les romans des années 1930 pouvaient néanmoins être comparés aux récits d'autres auteurs. Mais, en 1944, le récit « à part »[46] qu'est *Yiri* a pu déconcerter des critiques qui ne savaient pas où le classer dans la production du romancier. Les romans d'après-guerre ont été ainsi lus à la lumière des idéaux politiques de l'auteur[47]. Ce changement d'inspiration est certes réel chez Politis, mais il semble qu'il existe bien une unité entre les romans *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus* qui aille au-delà du réalisme, comme le suggèrent la répétition de certains motifs dans ces œuvres et les jeux d'échos. L'enjeu de cette thèse est d'étudier, au-delà des aspects formels et esthétiques[48], la vision du monde exprimée par ces derniers récits de Politis.

---

[40] Dimitris Tziovas, analysant la diffusion des œuvres de la Génération des années 1930 à l'étranger, explique qu'elle prend de l'importance durant la décennie de 1940. Il rapporte ainsi les propos de Georges Séféris dans une lettre adressée à Theotokas le 9 septembre 1948 : « Pour moi, une chose est sûre, c'est que la génération persécutée des années 1930 a aussi apporté le fait que les étrangers considèrent la littérature grecque actuelle comme l'égale de leur propre littérature. Je veux dire les littérateurs étrangers, pas les "néo-hellénistes" qui, pour une grande partie, nous considéraient comme les souris d'un laboratoire de philologie » [Μπορούν να λένε οι άλλοι·ένα πράγμα ξέρω, πως η κατατρεγμένη γενιά του ᾽30 εκόμισε και τούτο: να κρίνουν τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία οι ξένοι σαν ίση με τη δική του. Οι ξένοι λογοτέχνες, θέλω να πω, όχι "νεοελληνιστές", που κατά μέγα μέρος μάς είχαν σαν τα κουνέλια γλωσσολογικού εργαστηρίου] (TZIOVAS 2020, 277). Ce début de reconnaissance se traduit en France par la publication en 1947 aux éditions des Trois Collines de l'anthologie de Robert Levesque intitulée *Domaine grec (1930-1946)*. Mais Tziovas précise également que la littérature néo-hellénique gagne aussi en notoriété en Angleterre grâce à des « articles » et à des « traductions » (*ibid*., p.279). Cependant, la diffusion des traductions à l'étranger reste limitée et concerne essentiellement la poésie.

[41] (MACKRIDGE 1985a, 10).

[42] *Ibid*., p.11. Voir aussi (CHIAPPONE 2001, 142- 48).

[43] Les divergences des écrivains ont été tant littéraires qu'idéologiques. Dimitris Tziovas évoque ainsi le lien de plusieurs auteurs avec le British Council et leur participation à la *Revue anglo-hellénique*. En 1946, Kosmas Politis qui travaillait au service des traductions de la revue donne sa démission pour désaccords politiques. Selon Tziovas, « ce fait montre combien certains écrivains, comme K. Politis, pouvaient difficilement s'intégrer au noyau dur de la génération des années 1930 » (TZIOVAS 2020, 457, n.6).

[44] (VITTI 1989, 383).

[45] (CHIAPPONE 2001, 164).

[46] *Ibid*., p.79.

[47] Par exemple, Vitti souligne « la présence de la collectivité anonyme et souffrante » dans les œuvres d'après-guerre de l'auteur (VITTI 1989, 339). Dans la thèse consacrée à la revue *Ta Nea Grammata*, Savvas Karabelas affirme également : « Le roman en question [*Yiri*] qui fut publié dans *Nea Grammata* l'année même où l'auteur devient membre du Parti Communiste, marque le début du changement idéologique de Politis qui se poursuivit dans la nouvelle *Le Mirabellier* (1946) et culmina deux décennies plus tard dans le livre *À Hatzifrango*. » (KARABELAS 2009, 489).

[48] Les thèses que nous avons mentionnées ci-dessus s'intéressent en effet essentiellement aux constructions narratives des derniers romans de Politis ainsi qu'aux jeux d'intertextualité. Il nous a semblé important dans notre travail de mesurer combien les aspects formels exprimaient un regard sur le monde cohérent chez Politis après la Seconde Guerre mondiale.

Quelles pourraient être en effet les caractéristiques de cette deuxième partie de son œuvre ?

## Une écriture du déplacement

Jean-Luc Chiappone donne pour titre à son essai consacré aux récits publiés dans la revue *Ta Nea Grammata* dans les années 1930 une expression tirée de la nouvelle « Eleonora » écrite par Politis en 1935 : « Quelque chose de déplacé… »[49]. De fait, l'adjectif « άτοπος », traduit par le mot « déplacé » et signifiant étymologiquement « sans lieu propre », caractérise tout aussi bien les premiers romans de Politis que ceux qu'il écrit après la guerre. Nous étudierons ainsi dans une première partie comment les derniers romans de Politis déplacent sans cesse les horizons d'attente propres à des sous-genres romanesques, rendant difficile toute classification générique. En effet, *Yiri* a été considéré comme un roman social puisqu'il décrit la vie d'un quartier populaire de Patras à la fin des années 1930. L'ouvrage *À Hatzifrango*[50] est lu comme un roman d'exil et une chronique historique de la vie à Smyrne au début du XXe siècle et le dernier récit de l'auteur, *Terminus,* comme un roman sentimental. Mais ces récits transgressent les codes propres à chacune de ces catégories narratives. Dans ces narrations se lisent également d'autres trames de récits, romans d'initiation et surtout contes, autant de récits fantomatiques, échos aux souvenirs du lecteur, qui déplacent la portée sociale et historique des romans. Ces hybridations narratives sont en outre comme hantées par l'autre activité créatrice qui occupe – et fait vivre – Politis après la Seconde Guerre mondiale : la traduction. Ainsi, dans les trois derniers romans de Politis, des textes originaux absents se font entendre par le jeu de l'intertextualité. Il semblerait donc que les derniers récits du romancier gardent en quelque sorte la mémoire d'autres genres romanesques ou d'autres textes au cœur même de leurs dispositifs narratifs tout en en déplaçant les limites. Politis interroge de la sorte l'acte de raconter et la notion d'auteur.

## Une interrogation sur le spectaculaire : raconter ou montrer ?

[49] Dans cette nouvelle, le narrateur rapporte la rencontre de Golfinos, l'un de ses amis, avec une jeune fille juive et son père malade. Celui-ci meurt et Golfinos reste avec la jeune fille pour la veillée funèbre. La citation complète est la suivante : « Μα η χάρη του κορμιού της, τα νιάτα της, βάζουν κάτι το άτοπο, μιαν απάδουσα νότα στη διήγηση αυτή, στην κωμωδία που μοιάζει με δράμα » (POLITIS 2005, 46) [Mais la grâce de son corps, sa jeunesse, mettent dans cette narration, dans cette comédie qui ressemble à un drame, quelque chose de déplacé, une note discordante.]

[50] D'ailleurs, la première traduction en français du récit *À Hatzifrango* fut celle du chapitre central « Parodos », épisode historique de l'incendie de 1922. Ce « morceau choisi » de l'œuvre, traduit par Anne Greuchet et publié dans la revue *Les Lettres Nouvelles* en 1969, oriente la réception de ce roman en France en l'introduisant comme un roman historique sur la Catastrophe de Smyrne. Notons que la première traduction intégrale de l'œuvre en français par Michel Volkovitch, sous le titre *Avant que la ville brûle,* met en lumière également dès le titre la destruction de Smyrne (POLITIS 2016).

Cependant, les derniers récits de l'auteur d'*Eroica* sont également marqués par des références très nombreuses au théâtre et plus généralement aux spectacles de toutes sortes. En outre, les narrations appartenant à notre corpus s'apparentent davantage à des suites de tableaux qu'à de véritables enchaînements d'actions, tableaux dans lesquels les personnages se transforment parfois en acteurs et actrices. Une logique contemplative s'est substituée à la succession chronologique et logique qui préside le plus souvent aux œuvres romanesques. Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons à la manière dont Politis donne à ses récits une dimension théâtrale par un travail sur la tragédie, sur le mélodrame ou sur le théâtre d'ombres. Le lecteur éprouve ainsi les émotions d'un spectateur proche des personnages, mais tenu à distance par le processus d'hybridation.

Nous avons choisi d'intégrer à notre corpus narratif la seule pièce achevée de Kosmas Politis, *Constantin le Grand*, rédigée entre les romans *Yiri* et *À Hatzifrango* et parue en 1957. En effet, il nous a semblé intéressant de comparer les réflexions sur le spectaculaire implicitement développées dans les romans et la manière dont elles sont mises en œuvre dans l'écriture dramatique de l'auteur. De fait, la dramatisation, tant dans les récits que dans la pièce, permet de faire réfléchir le lecteur sur l'acte de regarder et sur ce qui doit être regardé ou occulté car ce qui ressuscite sur la scène n'est qu'éphémère.

## La musique comme remède possible à la destruction du temps.

Les trois dernières narrations de Politis, se fondant sur la mémoire d'autres arts, invitent également à une réflexion sur l'art de la mémoire. Elles mettent en scène des personnages poursuivis par un passé qui se manifeste par des visions ou par des rêves et elles sont racontées par des narrateurs se retournant sur des actions antérieures. Face à la destruction, la mémoire peut-elle opérer une résurrection, re-présenter ce qui a disparu ? À travers les figures angéliques et les personnages ecclésiastiques mis en scène dans les trois romans, c'est bien une réflexion plus large sur la condition humaine que nous propose l'auteur. L'art théâtral semble incapable de rendre une vie durable au passé, mais la musique est un autre art du temps omniprésent dans les trois romans. En effet, les textes de notre corpus comptent des personnages musiciens ou mélomanes. Des titres de chapitres du roman *À Hatzifrango* font référence à des morceaux de musique, populaire et savante. De nombreuses chansons se mêlent aux narrations.

Doit-on voir dans ces emprunts à l'art musical la simple manifestation d'un goût pour la musique de la part de Politis ou une volonté plus profonde de donner à ces récits des formes

musicales ? Les compositions que sont les derniers romans de l'auteur font, de fait, entendre une nouvelle mélodie, lucide et consolatrice face à l'irrémédiable.

# Première partie

## Les airs de famille : des récits porteurs d'une mémoire romanesque

Les trois derniers romans de Politis ont désorienté quelque peu les critiques. Ils ne peuvent être en effet pleinement définis ou saisis par un adjectif. N'appartenant jamais tout à fait à un sous-genre romanesque, ils en convoquent néanmoins les trames, les personnages et les techniques. Les narrations font alors surgir dans l'esprit du lecteur des souvenirs d'autres œuvres romanesques.

La nouvelle esthétique vers laquelle s'oriente Politis joue ainsi sur les attentes d'un lectorat qu'elle s'ingénie à tromper. Romans réalistes et chroniques historiques en apparence, *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus* évoquent également des initiations et convoquent des imaginaires qui prennent vie pour mieux dire l'exil. L'espace y est fragmenté, le plein est miné par l'absence et c'est par de nouvelles formes de récits, aux inflexions modulées par le sentiment de perte, que Politis fait entendre la voix d'autres auteurs, d'autres cultures. Les allers et retours de Politis entre création et traduction durant la deuxième moitié de sa vie sont également perceptibles dans ces narrations où Politis se fait parfois passeur d'autres textes.

### *1. Une nouvelle esthétique de Politis : écho et écot de Politis aux romans populaires*

> *Il faudrait comparer entre eux les souvenirs que gardent à distance d'une même œuvre des lecteurs exercés et de bonne foi, leur faire raconter de mémoire à leur idée le livre – ou plutôt ce qu'il en reste, toute référence au reste omise – noter la récurrence plus ou moins régulière du naufrage de pans entiers qui ont sombré dans le souvenir, de points d'ignition au contraire qui continuent à l'irradier, et à la lumière desquels l'ouvrage se recompose tout autrement. Un autre livre apparaîtrait sous le premier – comme un autre tableau apparaît sous le tableau radiographié – qui serait un peu ce qu'est à la carte économique d'un pays celle de ses seules ressources d'énergie.*
>
> Julien GRACQ, *En lisant en écrivant,* p.130, Paris, José Corti, 1980.

Cette citation de Gracq pourrait décrire l'exercice auquel semble s'être livré Politis dans les récits d'après-guerre. En effet, les trois derniers romans de Politis renferment des souvenirs romanesques. Tels des fantômes, des éléments disparates, familiers et inconsistants hantent les

narrations de l'auteur, mais en tant que forme, schéma, éveillant chez le lecteur des réminiscences diffuses. Nous proposerons cette hypothèse : la mémoire de Politis, « celle qui raconte » (AH 237), convoque dans ses récits romans-feuilletons du XIXe siècle, romans sociaux et romans historiques. Elle leur confère ainsi un air de familiarité et d'étrangeté et met en exergue la difficulté qu'ont ses personnages à s'intégrer dans des communautés.

## 1.1. Un « tournant esthétique » après la Seconde Guerre mondiale ?

Politis entre en littérature en publiant en 1930 *Le Bois de citronniers*, dont Beatriki Spiliadi affirme que « rarement livre ne fit tant de bruit, tant d'impression que celui-ci » et dont elle explique qu'il a plu à la bourgeoisie parce que jusqu'alors « celle-ci n'avait pas encore bien trouvé la conscience d'elle-même »[51]. Cette œuvre la lui aurait donnée. On peut alors comprendre que la publication de *Yiri* en 1944 fut considérée comme un tournant majeur dans l'œuvre de Politis. Nombreux furent les critiques et universitaires à le signaler[52]. Cependant, l'analyse de Kostas Kouloufakos, dans le quotidien *H Αυγή*, est intéressante parce que moins attendue. Après avoir évoqué lui aussi deux productions en apparence différentes d'un auteur marqué par l'Occupation et une « distance […] très grande » entre le « néoromantisme du *Bois de Citronniers* » et le « néoréalisme » de *À Hatzifrango*, il nuance ce propos : « Je crains, cependant, que cette distinction ne soit pas juste ». En effet, selon lui,

> elle est dictée principalement par les éléments extérieurs de la thématique. Et non seulement, elle ruine le sentiment d'une unité essentielle qui existe entre les œuvres, mais elle présente aussi le danger de donner l'impression trompeuse que la philosophie de l'auteur a changé, que sa position s'est modifiée alors que le lecteur attentif verra que les conceptions sur la vie et les considérations philosophiques qui constituent la colonne vertébrale de son dernier roman se trouvent plus clairement exprimées dès 1933 dans les pages d'*Hécate*.[53]

---

[51] « Σπάνια βιβλίο έκανε τόσο θόρυβο, τόσο εντύπωση όσο εκείνο. Ως τότε δεν υπήρχε ατική λογοτεχνία γιατί ακόμα δεν είχε βρή καλά-καλά η αστική τάξη τη συνείδησή της. », SPILIADI, Beatriki, « Κοσμάς Πολίτης », *Gynaika*, n°549 (21 janvier 1971), p.28-29.

[52] On peut notamment citer A. Dekavalles qui affirme, dans son article « Σ' αναζήτηση του ιδανικού στην αγάπη: Εισαγωγή στο έργο του Κοσμά Πολίτη » : « Avec *Yiri*, Politis fait un pas mesurable vers le naturalisme. La laideur et la misère entrent elles aussi dans son étoffe. Nous avons ici le typique quartier pauvre de la province grecque d'après-guerre avec ses horizons fermés, son manque de distractions, son mauvais destin, ses rêves déçus et sacrifiés, ses envies mesquines, ses haines mesquines, ses drames familiaux, sa soif désespérée de scandales, de rumeurs, de changement, de fuite. » (*Αιολικά Γράμματα*, n°21, mai-juin 1974, p.177-192.)
Kallinis, dans sa préface à l'édition de la pièce de Politis sur l'empereur Constantin, rapporte aussi le jugement de Malanos, en 1962, sur la nouvelle orientation de Politis : selon Malanos, « *Constantin* constitue l'aboutissement du tournant pris par l'auteur vers le réalisme, virage dont lui-même a localisé le début vers *Yiri*. » (POLITIS 1999, 9)
Dimitris Tziovas expose la politisation des auteurs grecs après la Seconde Guerre mondiale : « Il est significatif à cet égard que des écrivains établis des années 1930, tels que Kosmas Politis, soient maintenant davantage politisés et cette transformation se reflète dans leurs fictions (par exemple, pour Politis, dans *Yiri* [1944-1945], *À Hatzifrango* [1963], qui acquièrent une plus grande dimension réaliste et sociale avec un accent mis sur les plus basses classes sociales. Cette politisation trouvera pour finir son point culminant, plus tard, dans des débats au sujet de la fiction grecque et de sa relation à la "réalité" ou à la politique. » (TZIOVAS 2003, 42)

[53] KOULOUFAKOS, Kostas, « Κοσμάς Πολίτης. Ένας χρόνος από το θάνατό του », *I Avyi*, 23 février 1975, p.8-9.

Kostas Kouloufakos précise ensuite que le sentiment d'être face à des inspirations différentes doit plutôt être attribué à un changement d' « angle » de l'auteur, à une modification dans l'appréhension et l'approche de la réalité.

Néanmoins, Politis lui-même a exprimé sa préférence pour ses œuvres d'après-guerre en qualifiant sa production des années 1930 de « dépassée et inutile » [54]. Quelle forme nouvelle, plus pertinente pour la période d'après-guerre selon leur auteur, observent les derniers récits de Politis ? Dans quelle mesure seraient-ils plus « utiles » ? L'auteur semble avoir voulu étayer un point de vue, abrupt à première vue, dans ses œuvres mêmes et principalement dans *Yiri*, première création révélatrice de ce changement esthétique, dans laquelle est inscrite une rupture artistique.

*Yiri* est en effet une œuvre-charnière dans laquelle Politis met en abyme sa réflexion sur deux esthétiques différentes, le modernisme auquel il a aspiré dans les années 1930 et un nouvel idéal artistique vers lequel il se tourne désormais. L'action se situe en 1936, l'année de la prise de pouvoir par le dictateur Metaxas. Le personnage central de *Yiri*, Filippos, a quitté Athènes pour Patras, hanté par la femme dont il s'est séparé, Liana, et marqué par la déchéance sociale. Ce personnage n'appartient pas à proprement parler au monde de la littérature, mais il est associé tout au long du roman aux livres. Monsieur Nionios, le père de Katia, homme naïf, vient lui demander conseil pour sa fille qui souhaite faire des études de philologie parce qu'il a remarqué que Filippos avait beaucoup d'ouvrages dans sa bibliothèque. En outre, Filippos Gortyne ressemble fort à l'auteur lui-même. Politis, en effet, a vécu à Patras en ayant laissé derrière lui sa famille et y a connu cet état de solitude qui caractérise la vie de Filippos. Ce dernier est donc un esthète, double du romancier.

Ses discussions avec son ami Kyrillos au sujet de l'art rythment le roman. Au chapitre 3, Kyrillos évoque son insatisfaction face à la littérature de son époque. Il la juge grandiloquente et aspire à un nouveau type d'expression.

> Filippos, ce que nous avons été habitués aveuglément à considérer comme laid, et qui cependant recèle tant de beauté insoupçonnée, il n'est pas à la portée de tout le monde de le découvrir. Je veux dire, quoi de plus habituel et de plus facile que les grands mots et les grands sentiments ?... Par ailleurs, je soupçonne que doit exister quelque part la possibilité d'une musique non frelatée, purifiée de tout autre sentiment superflu, comprends-tu ? Quelque chose qui donne seulement la sensation de l'harmonie des sons – rien d'autre ! (Y 58)

[54] Ces propos sont rapportés dans l'article « Kosmas Politis » de l'*Encyclopédie Papyros Larousse Britannica* (61 tomes), éd. Papyros.

La métaphore musicale et l'expression « grands sentiments » peuvent faire référence à la musique préromantique, à Beethoven notamment, et ainsi renvoyer au titre *Eroica*, œuvre-clef de Politis, publiée d'ailleurs en 1937. Kyrillos souhaite une nouvelle musique de l'âme, plus authentique, moins pompeuse, le retour vers une certaine simplicité. Cependant, lorsqu'il discute avec Tea de la statuaire grecque antique au chapitre 4, il souligne la discordance entre l'idéal auquel aspire l'homme et son impossibilité à le réaliser. Il met en évidence la défaite des mots et de l'art et annonce une dégradation des idéaux causée par l'insuffisance des moyens pour l'atteindre.

> (…) Pense à ça aussi : notre idéal de beauté est incomparablement plus élevé que notre expression matérielle. Quel besoin avons-nous donc de créer quelque chose qui se trouve en dessous de notre valeur intérieure, et, pire, de faire sans cesse de cet abaissement nos délices ? C'est devenu notre deuxième nature, allons, nos idéaux risquent de déchoir tout comme nos œuvres vers nos idéaux... (Y 89)

Pour illustrer ses propos, Kyrillos compare la première période de la statuaire grecque classique au second classicisme.

> – Quoi qu'il en soit, tourmentée par ses nouveaux besoins, elle ne peut rester dans son heureux équilibre, dans la plénitude forte qu'elle avait connue auparavant. Elle se trouve encline à échapper à l'influence des mœurs et de l'environnement social : les nouveaux riches vivent dans l'opulence et la culture revêt une brillance de surface. Elle ne musarde donc plus avec ce que la période d'avant-guerre avait épuisé : une expression sévère, une convenance sereine... Son idéal est plus bas qu'auparavant. Ce qui la préoccupe maintenant, c'est de montrer – par des gestes, des attitudes, l'expression du visage – les mouvements, le désir, la vie, la souffrance...
> – Des thèmes de jeune fille, dit Tea. Et cependant Filippos, ajouta-t-elle en tournant joyeusement la tête, persiste dans ses anciens idéaux.
> – Des thèmes de jeune fille à moitié seulement – corrigea Kyrillos – ils n'étaient auparavant que plus contenus.
> – Mais on avait besoin d'une réaction au rythme de l'avant-guerre, reprit vivement Tea. La domination du subtil et du gracieux – est-ce que ce n'est pas là un élément de renouvellement ?
> – Si, reconnut Kyrillos, même en cherchant bien, on ne trouve plus rien de la facture ancienne et pour ainsi dire géométrique.
> Tea rit :
> – Ce sont les droits du naturel. N'ai-je pas raison, Filippos ?
> Il haussa les épaules :
> – Du naturel affecté. (Y 92-93)

Filippos, qui se tient en dehors de la conversation, se méprend et pense que Tea et Kyrillos évoquent la condition de la femme après la Première Guerre mondiale. Le narrateur souligne l'ambiguïté du propos et sa polysémie. Il est alors permis de lire la discussion entre les deux personnages comme une mise en abyme d'une réflexion de Politis au sujet de deux esthétiques différentes, celle qui précède la Seconde Guerre mondiale, et la nouvelle esthétique en train de naître, celle qui s'exprime dans le roman *Yiri*. À un art « géométrique » et « contenu » succède une représentation de la vie, de ses émotions et de ses mouvements, des « thèmes de jeune fille » selon Tea. Pour Kyrillos, cette tendance constitue une dégradation de l'idéal. Il ne trouve la simplicité sentimentale qu'il appelait de ses vœux que lors d'un voyage aux alentours de Patras où il a passé quelques mois avec les habitants.

> – Ce qui nous émeut et que nous ressentons, ils le ressentent eux aussi, n'en doute pas. Mais notre émotion nous enferme dans tant de saletés et d'égoïsme ! J'ai vécu trois mois, comme tu dis, avec les paysans. Chez eux, les sentiments, l'émotion atteignent le point – si éloigné de nous – où l'émotion se dissout en sérénité. Cette immobilité apparente, nous la considérons comme de l'absence de noblesse, de l'insensibilité ou de l'indifférence. Mais comme elle est plus respectable que nos actes étudiés, comme elle s'élève plus haut !
> – Et ta fameuse esthétique ?
> – Pour être en communication avec la nature, il n'est besoin d'aucune tentative de ce genre, ni d'intermédiaire comme les artistes – parce que c'est là où tu veux en venir. Ils sont spontanés comme les enfants. Ils se trouvent tout entiers proches de la nature alors que nous, nous y revenons après nous en être auparavant éloignés. Nous considérons comme de l'héroïsme l'effort que nous a donné le retour : en nous en approchant, notre imagination travaille, nous cherchons, nous nous étonnons de tout ce que nous avons oublié, nous nous trouvons face à de continuelles surprises. Tout cela, c'est un jeu littéraire. […] Allez, c'est fini le temps des illusions. Ce que dit de la mort un de nos grands poètes, convient davantage à la vie :
>
> *Ô vers, ô promesses...*
> *Ce n'est plus le temps de la tromperie,*
> *Le mensonge raffiné nous a abandonnés.*
> *Adieu, brillants sommets*
> *où ma pensée se tait...*[55]
>
> – Mais sommes-nous autre chose que des illusionnistes de l'esprit ? Soit ! Cet éloignement et notre retour, comme tu as dit, sont des acrobaties dangereuses et à mettre à notre actif : nous jouons notre vie.
> – Nous remplissons notre vie de la vaine tentative de mettre le monde dans celui de notre imagination. Nous faisons nos délices d'un environnement où rien d'autre ne pourrait exister que notre intelligence : un monde étrange où l'indéfini et l'abstrait nous donnent une impression de vie... (Y 213-214)

[55] Il s'agit d'un extrait du poème « Θάνατος », « Mort », de Yorgos Sarantaris (1908-1941), poète appartenant à la Génération des années 1930.

Malgré l'éloge qu'il fait des paysans, Kyrillos n'est pas un défenseur de l'éthographie [ηθογραφία], ce mouvement littéraire de la fin du dix-neuvième siècle, en partie inspiré du réalisme et du naturalisme européens. Il défend la sensation même de la vie qui n'a pas besoin de l'intermédiaire de l'art pour être exprimée. Il met ainsi en évidence l'illusion artistique, en montre la vanité essentielle et l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer autre chose que sa propre intériorité. Enfermé dans sa subjectivité, son égocentrisme, l'écrivain qui considère comme « héroïque » le fait de se rapprocher de la transcription pure de la vie, de la nature, se méprend encore une fois : il est condamné à l'écran de sa pensée. On peut lire cet échange comme l'expression d'une ultime ironie de Politis : *Yiri*, le roman d'après-guerre, empreint d'une nouvelle forme d'écriture, en apparence plus simple, pourrait être lui aussi rejeté au nom de l'inanité de la littérature. Cependant, celui qui refuse la grandiloquence est également celui qui parle le plus et expose des systèmes alors que Filippos se garde bien d'adhérer entièrement à ces propos. Comme l'auteur lui-même, le personnage principal défend les artistes tout en soulignant le fait qu'ils doivent être humbles parce que ce sont des « illusionnistes de l'esprit ». Si le changement d'esthétique est notable dans *Yiri*, les discussions entre les personnages en établissent les limites : Kyrillos, en nihiliste, détruit toute possibilité de créer dans son rejet d'une littérature apprêtée ; Filippos oscille, lui, entre idéal ancien et découverte d'un nouveau sentiment qui ne serait pas seulement la négation du précédent idéal. Le personnage donne peut-être au lecteur les clés du nouveau regard esthétique de Politis : prétendre à la simplicité par l'artifice et non opposer recherches modernistes et transcription brute de la réalité.

Cette même position nuancée est exprimée à la fin de *À Hatzifrango* par un narrateur sur lequel nous nous interrogerons dans la suite de ce travail.

> Il ne reste plus de place pour tout cela : il semble qu'alors déjà, il y a soixante ans, les hommes du quotidien, avec leurs soucis quotidiens et leurs petites joies, avec leurs conceptions et même avec leurs incartades et leurs actes absurdes, s'étaient mis, et cela seulement par la force des choses, à revendiquer la première place et à laisser sur le côté les valeurs conventionnellement reconnues dans la mémoire qui raconte. Et bien sûr, en hommes simples, ils laissent sortir librement l'élément dramatique, pimenté d'une certaine ironie, sans que les formules grandiloquentes consacrées viennent le rendre comique. (AH 237)

Le commentaire du narrateur, le « vieux médecin », traduit une certaine confusion entre fiction et réalité, entre le sujet décrit et la manière dont celui-ci le traite comme si les personnages eux-mêmes écrivaient leur histoire, avaient eu suffisamment de force et de conviction pour s'imposer comme sujet littéraire, entrer avec éclat dans les esprits des

écrivains. Gens du peuple, ils font entendre leur voix à travers celle du narrateur, loin de tout lyrisme car ils sont « simples », ou plus précisément « sans affectation, sans manière, sans attitude étudiée », traduction qui rend mieux compte de la privation caractérisant l'adjectif « ανεπιτήδευτοι ». Le docteur, en fin de récit, souligne la spontanéité de sa narration et peut-être sa distance ironique. Comme Filippos, le narrateur suggère que le naturel, loin d'être simple et univoque, s'écrit avec une certaine duplicité, rejoignant la conception d'un « naturel affecté », d'une « επιτηδεμένη φυσικότητα »[56].

L'hésitation entre un art idéal et un art plus simple, en apparence seulement, est transposée dans les figures féminines de *Yiri*, à l'origine des troubles amoureux du personnage. Filippos est en effet partagé entre le souvenir de son amour pour Liana, femme sensible et pure, et le désir qu'il ressent pour Tea, dont madame Victoria affirme qu'elle est une ancienne prostituée, sincère et simple dans son insincérité. La présence de Tea suscite immédiatement l'évocation de Liana comme au chapitre II :

> Lorsqu'elle [Tea] se trouve loin de lui, elle cesse d'exister, aucun doute ne subsiste dans son cœur. Alors passe à côté de lui Liana et elle semble monter un escalier de marbre tenant un chandelier à la main et, derrière elle, traîne quelque buée blanche, l'empreinte d'une lumière rosée, d'un arôme. Et il sent son cœur s'alourdir… (Y 37).

Mais c'est dans le chapitre V, central à plus d'un titre, que les oppositions entre les deux femmes sont les plus flagrantes. Elles sont figées toutes les deux : Tea apparaît sur une photographie alors que Liana se manifeste dans les souvenirs de Filippos. La description de la première met en évidence le mélange de pose et de spontanéité qui la caractérise :

> Il descendit de la terrasse. Dans sa chambre la photographie de Tea avait sur le visage un air qui étonnait. Ses caractéristiques étudiées s'adoucissaient en quelque chose de romantique, contre toute attente, et son regard agile le suivait comme il attachait sa cravate devant le miroir. (Y 118)

Dans cette description au miroir, c'est finalement le sujet photographié qui devient observateur de Filippos et prend vie. Liana, elle, est au centre d'un souvenir précis de Filippos, une de leurs rencontres qui a fait naître des doutes chez le jeune homme.

> Lorsqu'elle arriva le premier jour pour l'accueillir sur une de leurs plages cachées, elle portait un grand chapeau de paille et, dans son ombre, ses yeux humides se boisaient comme

[56] Voir *supra*, p.22.

> s'il tombait des gouttes de soleil dans les branchages mouillés. Son visage prit une couleur rose virginal… Ils se dirent tous les deux de grands mots :
> – L'amour n'est pas la fin et le but, ce doit être une tentative ininterrompue puisque l'infini est l'infini.
> – Seulement l'amour ? Tout doit être ainsi.
> – Pour nous, l'essence de notre vie, c'est l'amour…
> Puis, sur le sable, leur expérience s'épuisa. Et la réalité, qui n'est que ce qui s'apprête à advenir, s'étendait immense, invisible devant eux. (Y 120)

Les deux amants utilisent de « grands mots », noyant la réalité sous des abstractions. La fin de la rencontre est décevante : leur jouissance s'achève pour ne pas avoir tiré profit de la variété de ce qui advient. C'est ainsi que Filippos finit par éprouver un certain ennui auprès de la jeune femme et de ses idéaux :

> Un soupçon effroyable le poursuivait alors qu'il voyait Liana étendue sous les arbres, immobile, recueillie toute entière dans ses yeux innocents, si simple qu'elle se montrait insincère. Mais elle, elle ne sentit pas la nouveauté. Son monde demeurait empli de pensées uniformes. Si la terre était privée d'êtres humains, toutes les possibilités deviendraient réalisables pour la grande négation – depuis la nuit des temps, tant qu'il n'existe encore rien. L'inexistence est une situation naturelle – comme le silence et l'ombre. Tout le reste est fabriqué, ce sont des créations. (Y 120)

La recherche de perfection de Liana s'apparente à une « grande négation » : les « créations », variées et fabriquées, sont nécessairement entachées d'imperfections. Finalement, Tea semble plus vivante que Liana. Au contact de ses artifices, Filippos comprend même combien ses réactions auprès de Liana manquaient de sincérité :

> Il se souvenait de sa manière d'être envers Liana, de lui-même comme un cabotin maquillé qui déclame un rôle et qui, lorsqu'il l'oublie, dit quelque chose en hâte. Maintenant, il comprend que sa tentative était très commune – à cette heure-ci où il sent enfin combien ces instants sont demeurés disproportionnément précieux. (Y 177-178)

La fin du roman est ouverte : Filippos a quitté le quartier, mais le lecteur ne sait pas s'il ira retrouver son ancien amour. Il est en tous les cas, grâce à Tea, fort de cette nouvelle découverte : « aucun de nos rêves ne vaut autant que la vie. Cependant, il existe des moments où la réalité ressemble à un rêve indésirable » (Y 179). Le chiasme sémantique met en évidence l'importance de la réalité, sa suprématie inconditionnelle sur les chimères. C'est pourquoi, après avoir évoqué avec Kyrillos la possibilité de revenir à Athènes et de retrouver Liana, « l'idéal féminin tel qu'il l'a créé à l'origine » (Y 216), Filippos songe à la place sociale qu'il pourrait y retrouver :

> Que dirais-tu d'être nommé directeur de l'aéroport municipal ? Une sorte de chef de gare, disons.
> – Il faudra que je porte aussi un uniforme ? avec des boutons dorés ?
> – J'imagine.
> – Je ne sais pas… J'y réfléchirai… Ah, alors, il faudra que je porte aussi un uniforme…
> Lui vient aussitôt à l'esprit la casquette de monsieur Kostas avec le monogramme d'argent. (Y 216)

Ainsi, ironie du narrateur, l'image sur laquelle se clôt la scène fantasmée des retrouvailles est celle de la casquette d'un des habitants de Yiri, aussi incongrue que la casquette de Charles Bovary[57].

La nouvelle inspiration de Politis s'inscrit donc bien dans une réalité sociale plus grande, elle est marquée par une prise en compte du peuple plus importante, mais elle ne peut cependant se résumer à un retour vers le réalisme : Politis sait trop bien que la littérature n'est que création, fabrication à partir de l'inexistant. S'il abandonne les idéaux esthétiques qui ont guidé l'élaboration de ses premières œuvres baignant dans une atmosphère plus artificielle, ce n'est que pour changer de techniques, et non prétendre à une simple *mimesis* du réel, impossible.

La méfiance envers les « grands mots » et un idéal figé se manifeste également dans le dernier roman de Politis, *Terminus*. Sophie, la jeune fille au centre du roman, se révolte contre la représentation qu'un de ses prétendants, un archéologue écossais, donne d'elle. Elle explique ainsi à sa mère :

> Imagine un peu, il a dit que je ressemble à une « korè » – tu sais, ces statues au sourire idiot et au menton pointu ! Dis-moi, maman, sincèrement : est-ce que j'ai cet air idiot moi aussi, et un menton pareil ? (T 104)

Sophie ne veut pas correspondre à un idéal. Nous pouvons remarquer ici le même rejet de la statuaire classique que dans *Yiri*. Sophie aspire à un mariage plus romanesque : elle ne ment donc qu'à demi à l'archéologue en inventant un « capitaine » qu'elle doit épouser. D'ailleurs à sa mère qui ne comprend pas son indignation, Sophie répond :

> – C'est pour ça que tu m'as faite ? Pour me brader ?
> – Mais que voulais-tu qu'il fasse, cet homme ?
> – Qu'il m'enlève, s'il m'aime ! Qu'il arme un bateau aux quarante-deux rames, comme le dit la chanson, et qu'il me vole.
> – Tu as le sang de ton oncle, sourit madame Eleni.

[57] Le motif de la casquette au monogramme reparaît dans *Terminus* à la fin du chapitre 7, toujours selon la tonalité ironique du narrateur : il devient gage d'une stabilité sociale et d'une grande fiabilité.

– C'est-à-dire le tien, maman. (T 103)

Ce dernier exemple est révélateur du jeu d'intertextualité construit par Politis dans les récits qui nous intéressent. Sophie rejette l'idéal esthétique classique, non pour être perçue objectivement, comme elle est réellement : elle souhaite être considérée comme une héroïne de romance, de romans de brigands.

Politis nous met en effet en garde contre une vision peut-être simple ou simpliste de son esthétique. Ses dernières productions sont d'inspiration populaire, non parce qu'elles reproduisent à la manière d'un documentaire la vie des gens pauvres dans leurs actions quotidiennes, mais parce qu'elles donnent à voir leurs aspirations, leurs relations aux autres et finalement leurs fantasmes en retranscrivant leur vision du monde façonnée par la lecture de romans à succès. Plutôt que d'un réalisme de Politis, il vaudrait mieux parler d'un jeu avec des formes romanesques populaires. Il cherche moins à rendre compte des conditions de vie régnant dans les quartiers pauvres que de la subjectivité qui s'y façonne. Pour cela il emploie des formes familières du lecteur qu'il s'amuse à détourner, inventant ainsi un nouveau roman social.

## 1.2. Des romans miroirs d'une société qui se rêve : un air de « mystères » pour un nouveau roman social.

Dans un entretien accordé à Giorgos Savvidis en 1963, Politis qualifie son roman *À Hatzifrango* de « biographie romancée » : il « considère que c'est, pour ainsi dire, la biographie d'une époque et d'une société fondée sur la réalité, arrangée et comportant des épisodes imaginaires »[58]. Le terme « biographie » nous invite à lire l'œuvre non comme la description d'un monde, mais comme le récit de sa vie, la société smyrniote du début du XXe siècle devenant alors un individu aux yeux de Politis. Cette vision globalisante de la société confère à l'entreprise de Politis toute sa force et son unicité : le collectif y tient une place essentielle, comme une personne dont il s'agirait de retracer les évolutions de sa vie à sa mort, les hauts faits et les méfaits, mais aussi d'esquisser les aspirations, les croyances et les jugements. De fait, la société est bien décrite comme un organisme vivant dans le roman. L'ouverture dynamique dans laquelle retentit la voix des enfants du quartier comme la fin mettant en scène Katerina et Yacoumis après la fête du Carnaval accordent une place de choix

[58] SAVVIDIS, G.P., « Μια συνομιλία με το συγγραφέα », dans *Στου Χατζηφράγκου*, édition préfacée par Peter Mackridge, Athènes : Estia, 2006, p. 263-268.

aux enfants. Cependant, le narrateur alterne les scènes et Pandelis, insensiblement, remplace Aristos et Stavrakis comme protagoniste dès le chapitre 1. Le lecteur entre dans la conscience d'un jeune homme : à l'univers ludique de l'enfance succèdent les affres de l'insatisfaction juvénile. Quant au chapitre 2, il est consacré aux déambulations du père Nikolas, homme mûr, en proie au doute religieux. Ainsi, Smyrne est perçue à travers des regards de maturité différente grâce à des personnages individualisés. À côté des personnages principaux évoluent des personnages secondaires, mais aussi des groupes dont le narrateur s'attache à retranscrire les points de vue et à faire retentir les voix.

### *Mise en scène d'une société qui se regarde : entre frissons et fascination*

De fait, les classes sociales mises en scène par Politis dans ses derniers romans sont des classes populaires dont le narrateur souligne souvent la naïveté. Ce sont avant tout les rêves et les peurs du peuple qui apparaissent, essentiellement dans *Yiri* et dans *À Hatzifrango*, une moindre place étant dédiée au collectif dans *Terminus*. En d'autres termes, la description sociale à l'œuvre dans les derniers romans de Politis est en premier lieu subjective. Politis y transcrit le regard des classes populaires sur les autres classes sociales, essentiellement sur les deux points « extrêmes » de la société : le grand monde et le monde interlope, deux franges donnant lieu à une vision fantasmée telle qu'elle peut s'exprimer dans les romans populaires du XIXe siècle.

Or, l'auteur met en évidence l'importance du rôle des journaux dans la constitution d'une représentation sociale, tout comme ils ont été le vecteur de récits dits « sociaux »[59]. La presse rend en effet compte d'événements dont l'accès serait interdit sans cela aux gens du peuple, artisans et commerçants. Ainsi, les journaux relatent les bals du Cercle grec.

> Les bals avaient du succès même pendant le Carême. Les plus importants étaient deux bals de bienfaisance : celui de Saint-Charalambos au Cercle grec et celui pour les hôpitaux de Saint-Antoine au Cercle européen comme on disait, c'est-à-dire dans le Quartier franc. Les deux bals livraient compétition : le critère de réussite en était les dames – pas tant en qualité qu'en quantité. Les journaux grecs écrivaient : « Le bal en faveur de l'hôpital Saint-Charalambos s'est déroulé avec un très vif succès. Nous avons dénombré plus de cent vingt personnes du beau sexe. » Alors que dans l'autre bal « en faveur de l'hôpital catholique de Saint-Antoine, on comptait moins de quatre-vingt dix dames et demoiselles. » On aurait dit que l'honneur de la communauté orthodoxe dépendait du nombre – et de rien d'autre – d'êtres féminins qui dansaient. (AH 102)

[59] Voir à cet égard l'article de Sofia DENISI : « Μυθιστόρημα των Αποκρύφων: μια μορφή κοινωνικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα », *Periplous*, vol. 43 (Juillet 1996 – février 1997), p.38-63.

L'ironie du narrateur à l'égard du chauvinisme des journaux est aiguë : l'absurdité des propos est comique. Cependant, les discours tenus par les journaux peuvent être dangereux et sont rapportés sur un mode tragique dans le chapitre – presque – central, « Parodos », et au chapitre 12 dans lequel le narrateur condamne les grands mots qui ont enflammé des sentiments patriotiques néfastes. Dans les trois romans, l'influence des journaux sur les lecteurs est mise en exergue. Les lecteurs, et surtout les lectrices, honorent même ceux qui les distribuent comme faisant partie, eux aussi, d'un monde de rêve. Le vendeur de journaux bénéficie de cet effet de contamination dans *À Hatzifrango* :

> Même les journaux ignorèrent la disparition de Tzonis. Tous, les trois journaux grecs qui sortaient à l'époque. Deux du matin et un de l'après-midi, mais tous sortaient vers les quatre heures du soir et faisaient généralement deux pages. Le gros bossu qui vendait les journaux – les enfants lui couraient après et l'appelaient « portemanteau » – faisait la réclame dans les ruelles :
> – Un grand quotidien avec des informations de qualité !
> Et les bonnes femmes l'invitaient chez elles et lui offraient des petits biscuits et du café. Puis il continuait son tour :
> – Un grand quotidien avec des informations de qualité !
> Des informations de qualité. Pourtant, ils n'avaient rien écrit sur la disparition de Tzonis, tout occupés par leurs querelles et par d'autres affaires d'importance. Tiens, par exemple, le plus savant des deux journaux du matin, ces jours-ci avait lancé un concours qui fit sensation : « Si vous n'étiez pas celui que vous êtes, que souhaiteriez-vous être ? » Voici la réponse profonde qui fut récompensée : « Si je n'étais pas celui que je suis, j'aimerais être une chrysalide qui vole de fleur en fleur. » Elle fit date dans la communauté et on la commenta dans les salons. (AH 194)

Les bons mots sont au centre des discussions et le monde décrit dans les journaux constitue une autre réalité aux yeux du public. Les journaux sont prisés, respectés et leur parole est d'évangile. Aussi les noms qui y sont cités sont-ils dotés d'une grande autorité :

> Ils avaient entamé une discussion politique dans le salon. L'homme avec la femme et les deux enfants souriait sous sa moustache tant que dura la conversation, il les laissait dire sans intervenir, mais lorsqu'ils eurent fini, il leur dit – qu'on lui passe l'expression – que tout ça, ce sont des inventions et qu'en réalité, il s'est passé ça et ça, comme il le sait par son beau-frère. Il donna son nom, et tous le regardèrent avec respect parce que ce nom, ils l'avaient lu dans le journal quand furent publiés les comptes rendus de l'Assemblée. (T 80-81)

L'air entendu de l'homme suggère qu'il est initié à des secrets que seuls les journaux détiennent. Dans *Terminus* encore, Politis se moque également des liens entre presse et bonne société. Certains journalistes vont jusqu'à espionner pour rendre compte de la vie culturelle

des œuvres de bienfaisance, ou du moins c'est ce qu'imaginent, dans leur suffisance, les dames de la Commission chargées d'organiser le concert :

> Et comme elle ouvrit la porte de la salle, il lui sembla que quelqu'un se mettait à courir dans la semi-pénombre du couloir.
> – Ça doit être ce journaliste indiscret de La Concorde. Sûr qu'il nous écoutait en cachette ! Des trois journaux, celui de l'après-midi, La Concorde, était le plus mondain – c'est-à-dire le plus rempli de cancans. (T 32)

Ainsi, aux yeux de la petite société, il semble que les journaux ouvrent l'accès à un monde mystérieux. Deux personnages ont le même rôle dans *À Hatzifrango*, monsieur Mitsos et madame Maria. Respectivement placés en des lieux liminaires, devant la porte et au vestiaire des Cercles aristocratiques, ils permettent d'introduire par leurs paroles dans le monde merveilleux de la haute société. Ils rassasient les besoins d'émerveillement des femmes du quartier :

> Elle leur déballait les ragots et les cancans de la bonne société qu'elle avait appris du traiteur et des garçons et, entre ses mots, scintillaient des miroirs, des lustres, des bijoux sur de tendres décolletés, des jupes en soie avec une longue traîne que l'on relevait sur le bras lorsqu'on dansait, des longues tables avec des bouteilles de champagne et mille friandises. (Qu'est-ce que c'est de la galantine, madame Maria ? – Eh, comment que je peux vous expliquer ça ?) Elle en grappillait, elle aussi, avant de partir, à l'aube. – Que Dieu préserve les riches, à côté d'eux, nous aussi, on mange un peu.
> Elles se gavaient de ses paroles comme si elles avaient elles-mêmes pris part au gueuleton. (AH 101)

C'est bien un désir vital de fiction, de rêve, d'évasion que décrit Politis à travers la métaphore alimentaire et celui-ci est satisfait par les articles de journaux.

### Yiri *et* À Hatzifrango *: parents des romans sociaux du XIXe siècle ?*

En effet, l'auteur met lui-même en abyme cette fonction du récit, le divertissement par l'exploration d'autres classes sociales inaccessibles, en reprenant certains codes et certaines trames du roman populaire du XIXe siècle, du roman social, qui revêt parfois la forme de Mystères, désignée en grec par le terme Απόκρυφα. Panayotis Moullas, dans son étude sur le roman populaire, décrit ainsi la société représentée dans ces romans-feuilletons :

> Quel est le monde du roman populaire ? Quel en est le sous-monde ? Réalité ? Imagination ? Peut-être les deux ? ou peut-être des groupes privilégiés et des limites frontalières sans lesquelles l'entreprise paralittéraire sous sa forme actuelle serait quelque chose d'irréalisable, d'inconcevable et d'infondé ?

> Parce que tout ce qui s'insère entre ces groupes comme élément quantitativement dominant de la société grecque (et je pense essentiellement à l'élément rural et petit-bourgeois), est en fin de compte indifférent et étranger à la paralittérature. C'est ailleurs que se trouve l'essentiel : avant tout dans le monde merveilleux et inabordable des « plus hautes classes », lequel, s'il n'ouvre pas facilement ses portes aux plébéiens, nourrit par ailleurs leur curiosité insatiable. C'est le monde des puissants. Il existe en tant que pouvoir, que spectacle ou objet de lecture.[60]

Les romans sociaux de la fin du XIXe siècle en Grèce, rompant avec le cadre rural des romans relevant de l'ηθογραφία, reprenant des modèles européens de romans urbains tels *Les Misérables* de Victor Hugo, proposent dontc aux lecteurs une grille de lecture de la société par la mise en scène de ses différentes classes. « […] Autant qu'un questionnement anxiogène sur l'urbanisation, le mystère urbain est en fait la forme qui permet de configurer l'imaginaire social et notamment de proposer une taxinomie des identités genrées, sociales, raciales », explique Marie-Eve Thérenty[61].

Ainsi *Yiri* et *À Hatzifrango* ont-ils un « air de mystères urbains » par la mise en scène de crimes, de personnages appartenant au monde nocturne, mais aussi par une forme de spectacularisation des hauts cercles sociaux. Avant de voir comment Politis convoque des trames et des procédés de romans sociaux, il convient d'être précis dans les genres populaires évoqués. Comme l'indique Sofia Denisi dans l'article cité précédemment, « la seule préoccupation des bas-fonds, tant partielle (*Conséquence d'une faute*, *La Résignation de Pavlos*), qu'absolue (*Les Mystérieux Cambrioleurs*) ne suffit pas pour que l'on puisse caractériser un roman de roman de Mystères »[62]. Il existe, selon elle, des romans « à conscience sociale » qui ne relèvent pas du genre introduit en Grèce avec *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Sofia Denisi propose une définition du genre :

> Le roman des Mystères, en accord avec sa manifestation européenne, traite des conditions de vie misérables des basses couches sociales dans les mégalopoles surpeuplées, principalement dans les années qui suivent la révolution industrielle, où l'adversité des conditions sociales et l'absence de protection étatique conduit plusieurs de ces malheureuses créatures au meurtre, à la prostitution, au vol et à toutes sortes d'actes illégaux.[63]

Elle complète son analyse en précisant l'ambivalence du mot « mystères » dans cette acception générique :

---

[60] (MOULLAS 2007, 173). Notre traduction.
[61] (THÉRENTY 2013).
[62] (DENISI 1996, 54).
[63] *Ibid*., p.46.

> Le terme « mystères » renvoie donc d'une part aux aspects cachés de la misère du prolétariat, qui conduit souvent à des actions criminelles prenant place dans l'entourage impersonnel des mégalopoles contemporaines, et d'autre part aux abus secrets et aux tromperies des bourgeois et des commis de l'État, qui sont souvent faites par goût du profit et demeurent invisibles.[64]

Le romancier devient alors celui qui révèle des malversations et des destins accablés par un système perverti et la plupart des auteurs de Mystères français, tels Eugène Sue ou Paul Féval, ou grecs tel Christophoros Samartsidis, auteur des *Mystères de Constantinople*, dénoncent ouvertement un état de la misère nationale[65]. Cependant, la part des mystères urbains, si leur existence et leur succès sont indéniables, a peut-être été surévaluée en Grèce durant ces deux dernières décennies comme le suggère Effie Amilitou par des chercheurs soucieux d'une part de rendre à la littérature populaire l'importance qui lui revient et de contribuer à un panorama plus juste de la production littéraire du XIXe siècle en Grèce, et souhaitant d'autre part inscrire la Grèce dans une littérature européenne en quête de modernité après la révolution industrielle, quitte à « quelque peu forc[er], ajust[er], adapt[er] [les traits de certains romans qui apparaissent sur la liste des mystères urbains grecs] à un modèle générique préexistant »[66]. Par ailleurs, les intrigues des romans de Politis auxquels nous nous intéressons n'impliquent pas la haute société ni n'évoquent des agissements secrets : elles ne s'apparentent donc pas, à proprement parler, aux trames tissées de conspirations des Apocryphes. Si Politis puise son inspiration dans ces romans sociaux populaires, ce n'est en outre que par fragments et dans la manière de brouiller les pistes entre réalité et fiction, faisant de l'auteur une figure sans autorité.

En premier lieu, Politis insère dans ses deux romans des canevas de romans sociaux où le crime pour raison sociale a une large place. Ainsi, *À Hatzifrango* est un récit composé de différentes scènes racontées et commentées par les habitants du quartier ou, bien après, par ceux qui se souviennent des drames qui ont marqué le lieu. Au chapitre 4, le père Nikolas, revenant chez lui un soir, fait face à Zagouléas, un homme recherché pour meurtre (AH 75). En analepse, l'histoire de la victime et de l'assassin est dévoilée. C'est d'abord une anecdote qui constitue le portrait en actes de Franz, l'Allemand qui s'est fait tuer. À travers son comportement excessif et des notations descriptives telles que son teint « rougeaud » [« κοκκινομούρης »] ou sa corpulence [« ίδιος βαρέλι »], le narrateur souligne son goût de la vie, mais aussi son caractère provocateur. Il se heurte à un autre « gaillard » [« παλικάρι »]

---

[64] *Ibid*.
[65] Voir la présentation des *Mystères de Constantinople* commentée par Filippos Katsanos :
Filippos KATSANOS, « Christophoros SAMARTSIDIS, "Les Mystères de Constantinople" »,
*Médias 19* [En ligne], *Anthologies, Les Mystères urbains*, 19 février 2015, www.medias19.org/index.php?id=15587.
[66] (AMILITOU 2013).

(AH 76), Zagouléas, dont le narrateur ne signale que la beauté et l'origine, Gytheio dans le Magne. Le crime lui-même n'est pas raconté. Le narrateur se place parmi les témoins pour relater les éléments connus de l'histoire : Zagouléas s'enfuit le matin après avoir essuyé la lame de son couteau. Le narrateur indique par une première personne du pluriel, « όπως το ξέρομε όλοι » (AH 76)[67], que les raisons en sont évidentes. Il retranscrit également l'interrogatoire par la police turque de tous ceux qui travaillaient dans la brasserie et le silence auquel elle se heurte. Ce sont aussi les répercussions de ce meurtre dans le quartier qui sont mises en évidence : chacun tremble de voir sa maison fouillée et son arsenal, réuni pour une éventuelle lutte d'indépendance, découvert. Mais le mystère prévaut. Le narrateur, en prolepse, rapporte les commentaires de deux anciens habitants du quartier.

> Leur chapeau enfoncé sur les yeux pour se protéger du soleil, ils préfèrent parler des choses qui n'avivent pas les plaies :
> – Tu te rappelles ? La rumeur s'était répandue que Tsakitzis était descendu des montagnes et avait tué l'Allemand.
> – Poudre aux yeux du consulat, une excuse pour ne pas avoir arrêté le meurtrier. Tsakitzis, soit il demandait une rançon quand il avait pris un riche propriétaire de *tsiflik* et il la distribuait aux pauvres, turcs et chrétiens, soit, quand il tuait, il ne tuait que des Albanais. On disait qu'il avait une dent contre les Turco-Albanais parce qu'ils avaient fait du mal à sa mère Aïché.
> – Quelques années après, pourtant, les gendarmes l'ont descendu. J'étais allé au Konak pour voir sa tête plantée au bout de la pique, mais on l'avait enlevée parce que les vers avaient commencé à s'y mettre.
> – On disait que le prêtre connaissait le secret.
> – Quel secret ?
> – Mais celui du meurtre. C'est bien de ça qu'on parle ?
> – Ah oui, dit l'autre et il bâilla.
> – C'est le meurtrier lui-même qui lui a dit. On racontait qu'un employé de la fabrique connaissait la planque de l'assassin, qu'il discutait avec lui et que le meurtrier avait reconnu qu'il avait tout dévoilé au prêtre de la paroisse.
> – Hum… fit le petit vieux à moitié endormi, son menton sur la poitrine. (AH 77-78)

Le mystère est intact. Dans cette scène, extrêmement théâtralisée, la fonction apaisante et réconfortante de tels récits est manifeste. Ce sont des histoires qui, malgré le drame, « n'avivent pas les plaies », répondant ainsi au rôle consolateur qu'attribue Umberto Eco à la littérature populaire[68]. Le meurtre de Zagouléas, à travers les multiples récits oraux transmis, devient légendaire, récit populaire faisant doucement frémir.

[67] « comme nous le savons tous ».

[68] (ECO 1993, 16- 18). Voir aussi dans le chapitre consacré à Eugène Sue, « Eugène Sue : le socialisme et la consolation », la conclusion suivante : « Le lecteur est consolé d'abord parce qu'il arrive plein de choses admirables, ensuite parce que celles-ci n'altèrent en rien le mouvement oscillatoire de la réalité. La mer continue à ondoyer, mais pendant un moment on a pleuré, ri, souffert et joui. » (ECO 1993, 71)

L'aventure de madame Vasiani et de sa fille suscite, elle aussi, l'émotion du quartier. Narrée en dyptique au chapitre 5, elle met en regard l'heur et le malheur de la propriétaire d'une icône représentant la Vierge affligée et souligne ainsi les revers de la fortune. Madame Vasiani hérite d'une icône certifiée miraculeuse par les hautes autorités ecclésiastiques et tire des pouvoirs de l'objet une situation florissante. La deuxième partie du récit relève moins du récit religieux que du roman populaire. Le retournement théâtral est évoqué en prolepse, les présentatifs créant un fort effet d'attente.

> Et voilà que soudain, contre toute attente, tout se mit à aller de travers pour la très sainte madame Vasiani. Lui échappèrent l'icône et la grande maison. Parce que Vanguelakis, le fils de la sage-femme, exigea qu'on les mît à son nom. Voici comment la chose arriva. (AH 93)

La narration initiale retrace la cour que Vanguelakis fait à Adriana, les fiançailles de celle-ci avec un droguiste et leur soirée à Aghia Triada, puis cède la place à une scène de bal, point d'orgue des aventures, durant laquelle Vanguelakis fait une apparition spectaculaire avant d'enlever Adriana. Le récit est construit sur l'opposition entre les deux prétendants, tant physique – le fils de la sage-femme est jeune, mince, mystérieux, le fiancé, plus âgé, jouit d'une situation stable – que morale – le premier est passionné et fougueux, le second est décrit comme « tranquille » [« ήσυχος »]. Cette opposition se double de deux contrastes propres aux romans sociaux du XIXe siècle. Les sphères sociales dans lesquelles évoluent les personnages ne sont pas les mêmes : le fiancé a des biens, sa vie est lisible, le second appartient à un monde de mystères.

> Un doux visage. Mais ses grands yeux qui évitaient de vous regarder en face s'étrécissaient parfois, durs comme de l'acier, et vous clouaient sur place. Il était en relation avec des artistes et avec les portiers des deux grands hôtels de la ville, le *Hook* et le *Kremer*, où descendaient les Européens en visite. Il rendait aussi service à des pontes du coin et lançait la carrière de jeunes filles tape-à-l'œil qui se faisaient ensuite un nom et que les gens montraient du doigt quand elles passaient sur le Quai dans des calèches décapotées, en grande toilette, toutes de soie vêtues. (AH 94)

C'est d'ailleurs la nuit qu'il reparaît dans la vie d'Adriana. Son nom est cité de nombreuses fois dans le texte alors que le fiancé est anonyme, il est le cousin des héros des bas-fonds et se caractérise par la démesure étudiée par Daniel Couégnas dans son *Introduction à la paralittérature* :

> La démesure du personnage principal [...] est consubstantielle à l'« esthétique » paralittéraire du *pathétique* (rappelons que pour le dictionnaire Robert, est « pathétique » ce qui « émeut vivement, qui excite les passions et les émotions vives : douleur, pitié, horreur, terreur, tristesse...»). Une telle pragmatique joue sur des procédés stylistiques et rhétoriques d'amplification, d'emphatisation, par lesquels sont mis en scène la démesure, la gravité, le caractère inadmissible et scandaleux du drame qui se joue.[69]

De fait, l'irruption fantastique de Vanguelakis dans la salle de bal frappe le lecteur : solitaire, bien habillé et déterminé, il emplit l'espace et attire les regards. D'autant plus qu'il sait danser, ce qui n'est pas le cas du fiancé. Politis fait de Vanguelakis le représentant de la culture grecque, le danseur ombrageux de zeïbekiko. Un autre trait l'oppose au fiancé : celui-ci ne propose qu'une « polka » à Adriana. Il précise : « C'est une danse européenne – et gravement, le coquin, clignant de l'œil, ajout[e] : ça se danse serrés » (AH 96). Cet élément rapproche idéologiquement le récit des mystères urbains tels qu'ils ont été écrits en Grèce. En effet, dans son chapitre consacré aux représentations sociales du roman populaire et à son idéologie, Panayotis Moullas demande :

> Comment le roman populaire grec fonctionne-t-il idéologiquement ? Certainement de la manière la plus simple : en unissant et en opposant, c'est-à-dire en contribuant tant à la conscience et à l'affirmation d'un nous vigoureux qu'à son opposition avec un ou plusieurs vous. [...] Quels sont ceux montrés comme étant des ennemis dans un roman populaire ?
> La réponse paraît simple : le principal adversaire idéologique est le monde d'Europe occidentale. En réalité, rien de plus évident. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, c'est-à-dire à une époque où l'alliance « helléno-chrétienne » nouvellement constituée commence à s'intéresser à l'Orthodoxie et à Byzance, l'Ouest, source de bon nombre de déceptions nationales (théorie Fallmerayer, guerre de Crimée et Occupation, révolution crétoise, conséquences du massacre de Dilesi, etc.) nourrit la méfiance et la haine grecques. Une grande part de cette haine passe également dans les pages du roman populaire. Sauf que les choses ne sont pas univoques.[70]

Ainsi, le personnage du fiancé garde trace de cette image stéréotypée du « méchant » acquis aux coutumes et à la culture européennes. Si l'on ne peut soupçonner Politis de haine à l'égard des pays européens, lui qui en a adopté les langues et qui y a séjourné longtemps, on peut en revanche remarquer qu'il reprend les clichés véhiculés par le roman populaire avec la figure du λεβέντης[71], portant haut la fierté nationale tandis que son opposant goûte au mode de vie européen.

Enfin, dans le roman *Yiri*, c'est à un autre mystère que se réfère le narrateur, énigme qui, elle aussi, suscite les commentaires du quartier. La présentation de Gerolymos au premier chapitre met en évidence l'opacité de son passé :

---

[69] (COUÉGNAS 1992, 171).
[70] (MOULLAS 2007, 187-188).
[71] Le λεβέντης est un homme, souvent jeune, brave et généreux.

> Mais au milieu de tout cela, Gerolymos demeurait renfrogné. S'il n'était pas occupé en cuisine, il était assis, sans parler, à côté du comptoir, devant la glacière, ou dans le petit jardin qui était frais puisqu'il se trouvait au croisement de deux rues. Vieilli, la respiration difficile, palot, toujours plongé dans ses pensées. D'une main, il jouait avec son komboloï, de l'autre il tirait son grain de beauté qui pendait comme une crête de sa joue. Son regard, éteint, bleu pâle, trouble, était fixé quelque part dans le vague.
> On murmurait que madame Victoria, il ne l'avait pas épousée (même si elle se vantait d'un « mon époux »), depuis l'époque où elle s'était présentée comme serveuse dans l'autre café, celui du vieux, au café aman (que lui appelait « cabaret »). On disait encore qu'il avait construit cette taverne ici après que quelque chose lui fut arrivé – quand ? depuis combien d'années ? personne ne savait dire. (Y 18-19)

Gerolymos fait l'objet des commentaires du quartier : il appartient également au monde de la fête nocturne comme Vanguelakis et son regard, lui aussi, suggère que le personnage a eu une autre vie, qu'il n'est pas immédiatement lisible. Ce n'est qu'au chapitre 5 que le narrateur donne des éclaircissements sur le personnage, ou du moins, des fragments d'information. En effet, le personnage veut se confesser à Filippos qui refuse, cette scène préfigurant peut-être la confession incomplète de Zagouléas au père Nikolas[72]. Dès lors, Gerolymos sans interlocuteur se heurte aux murs de sa conscience tourmentée et ne livre qu'un récit incomplet :

> À treize ans j'ai été embauché comme garçon dans une taverne – Gerolymos continuait son histoire. Madame Goudelis le disait toujours : Gerolymaki, c'est un garçon travailleur. Trois années ont passé et puis je suis parti... sur le fleuve... là-haut. Monsieur Filippos, au début, j'ai pris patience... Je lui ai demandé de me dire sa relation... que je sorte du doute. Mais lui, rien, muet, il s'entêtait. Alors moi... Ensuite... Je l'ai regardé, allongé, j'essayais de deviner... mais comment défaire les secrets du mort ? Son front était glacé, ses lèvres un peu de travers, comme s'il se moquait, l'entêté... Encore maintenant, certaines nuits, je lui sonne les cloches pour de bon... (Y 109)

Par la suite, Gerolymos évoque les trente années qui le séparent de son crime : il aurait tué alors en 1907 ou en 1908 alors qu'il était « là-haut », c'est à-dire en Valachie, près du Danube, à travailler sur les bateaux fluviaux [« με τα σλέπια »]. La narration diffère cependant du récit du meurtre de Zagouléas. En effet, l'aveu à la première personne confère au récit une dimension tragique en soulignant les remords inapaisables du personnage. Il n'en reste pas moins que l'histoire prend des airs de faits divers non résolus.

En effet, comme dans les romans populaires, Politis entretient la confusion entre fiction et réalité. Marie-Ève Thérenty, dans son article sur la diffusion des Mystères en Europe au XIXe siècle, attire l'attention sur les liens entre les journaux et les romans populaires. Diffusés dans les colonnes de la presse, les récits populaires sont parfois écrits comme des

[72] Ce motif de la confession est central dans *Yiri* : nous lui consacrerons une analyse plus détaillée dans notre troisième partie.

articles d'autant plus que « la plupart des rédacteurs des premiers mystères urbains, ceux qui ouvrent la voie, sont aussi des grands journalistes, voire des créateurs de journaux […] ». Ainsi,

> les premiers mystères des années 1840 se caractérisent souvent par une forme hybride entre journalisme et fiction. Les narrateurs interrompent souvent leur récit pour donner quelques informations statistiques, pour décrire une traversée des bas-fonds ou dénoncer une injustice terrible de la société, recopier des articles de journaux pour renforcer la dimension testimoniale de leur fiction et finissent par faire part de leur indignation devant les mœurs du temps ou devant la législation trop rigide pour les pauvres.[73]

Marie-Ève Thérenty évoque une « défictionnalisation » du roman chez Sue. Les récits de Politis, dans *À Hatzifrango* notamment, ne portent pas les traces d'une hybridité aussi forte. Néanmoins, des discours d'autres natures viennent interrompre le cours de la fiction comme si le narrateur cherchait à informer et pas toujours à raconter. Ainsi, le meurtre commis par Zagouléas a eu lieu « rue Madame ». Le narrateur dévoile ensuite l'origine du nom :

> Le meurtre avait eu lieu six jours avant dans la brasserie allemande, un peu plus loin, rue Madame. La ruelle n'avait pas de plaque comme n'en avait aucune ruelle de la ville d'ailleurs : on leur donnait un nom, un surnom si on peut dire, d'après un événement. Cette ruelle-ci, on l'appelait « Madame » parce que la fabrique de bière, une entreprise familiale, était dirigée par la veuve de l'Allemand qui avait ouvert ce commerce bien trente ans auparavant. Depuis que *monsieur* Wilhem était mort, *madame* Hilda suivait ses pas. (AH 75)

De même, le narrateur relate en détail l'enquête et semble répondre par anticipation aux questions qui lui seraient posées sur le fait qu'il y ait bien eu enquête alors que l'histoire impliquait deux « infidèles ». Il prend en charge les informations historiques :

> Mais pour cette affaire-là, le consulat allemand tapa du poing et exigea que l'on arrête le meurtrier. En effet, à cette époque, l'Allemagne entraînait les troupes turques et avait une grande influence sur la Porte, à Constantinople. (AH 76)

Il guide donc le lecteur dans une compréhension de la réalité ; l'histoire quitte ainsi son niveau fictionnel et devient aux yeux du lecteur un fait divers réel. Par ailleurs, la fin du chapitre 4 inscrit la mort de Zagouléas dans un événement historique : les guerres balkaniques.

La confusion entre roman et réalité est également mise en abyme dans *Yiri*. Comme l'explique Marie-Ève Thérenty, les lecteurs des romans-feuilletons au XIXe siècle lisent au premier degré les romans populaires et souhaitent en quelque sorte intervenir dans le cours de

[73] (THÉRENTY 2013).

l'histoire[74]. Cette lecture « populaire », dans la double acception du terme donnée par Bernard Lahire dans son article sur les modes d'appropriation populaires de la lecture, c'est-à-dire à la fois la lecture de « livres qualifiés, souvent par stigmatisation, de "populaires" – romans de gares, romans sentimentaux, à l'eau de rose, d'aventure – […] » et « les modes populaires de lectures », se caractérise en effet par le fait qu'elle est « pragmatiquement ancrée », par la recherche d'une adhésion à l'intrigue et au personnage, mais aussi par celle d'un exemple de comportement. Lahire explique ainsi :

> le roman livre […], pour ceux qui veulent le lire ainsi, des modèles de comportements, des normes de comportements, des rôles, des schèmes d'action, de réaction, de perception, de réflexion et peut être lu comme un manuel ou un guide de savoir-vivre. La littérature (vs la théorie) livre des « cas » plutôt que des règles, des situations plutôt que des théories.[75]

C'est ce mode de réception que met en scène Politis dans *Yiri*. En effet, l'un des personnages secondaires, un jeune imprimeur communiste, vient trouver Filippos, qui est considéré dans le quartier comme un lettré, et lui demande des livres au chapitre 6. Filippos lui propose des ouvrages qui lui permettront de passer un « bon moment » (Y 171), mais son visiteur préfère des œuvres qui l'aideraient à « passer une bonne vie » (Y 171). Il conclut en constatant l'incompatibilité de leurs goûts littéraires : « Nous n'avons rien à nous dire nous deux. Deux vies qui appartiennent chacune à deux espèces différentes, *monsieur* Gortyne. » Pourtant, quand le jeune communiste retrouve son ami Aristos, celui-ci lui demande :

> – Tu n'as rien trouvé ?
> – Aucun ouvrage social.
> – Ni aucun roman ? *La Belle de Peran*[76] ? (Y 172)

Dans *Yiri* et *À Hatzifrango*, Politis met en abyme des personnages de lecteurs, ou du moins des amateurs de récits, d'histoires vraies, qui puissent leur procurer l'intensité des émotions et une leçon de vie. Ce faisant, il reprend les codes des romans sociaux du XIXe siècle. Mais les attentes littéraires des personnages du quartier, leur admiration naïve des hautes classes sociales et leur fascination terrifiée pour les faits divers sont représentées ironiquement.

---

[74] « L'examen des lettres des très nombreux correspondants de Sue montre que tous se sentent qualifiés sinon pour devenir écrivains, du moins pour habiter la fiction de Sue et à raconter par ce biais leur histoire et leur identité. On doit constater l'apparition de nouveaux phénomènes sociaux parfois tout simplement saisissants comme cette lettre d'une certaine Madame Marie qui écrit phonétiquement à Sue qu'elle souhaite que le récit de son viol finisse les *Mystères de Paris* même si son tortionnaire, "un second Jacques Ferrand", les lit tous les jours. » (THÉRENTY 2013)

[75] (LAHIRE 1993).

[76] *La Belle de Peran* est un roman sentimental écrit par Dimitrios Papadopoulos-Tymphristos en 1920. Il relate l'amour impossible entre deux jeunes gens que leur condition sociale sépare et se déroule à Peran, quartier d'Istanbul. Ce roman connut un grand succès lors de sa sortie.

Politis tourne en dérision la dévotion absolue des employés et des personnes du peuple envers les riches, l'absence de conscience d'une domination sociale qui n'est pas naturelle ni évidente. Monsieur Kostas, l'ancien employé qui a obtenu la permission de garder sa casquette, mais ne touche qu'une maigre retraite, loue avec émotion son ancien directeur :

> Cependant, monsieur le Directeur m'aimait. Alors qu'il faisait une tournée dans ses succursales, il m'a serré la main et m'a dit : monsieur Kostas, tu es l'employé-modèle… Eh, c'est quelque chose des paroles comme ça, ça compte, monsieur Nikolakis. – Tu as une telle récompense morale, que cherches-tu d'autre ? – me dit le chef du personnel. (Y 140-141)

La plupart des habitants de Yiri ou de Hatzifrango apportent ainsi leur caution et leur adhésion à une hiérarchisation de la société. Le narrateur met en évidence la philosophie déterministe et essentialiste de la communauté dans *Yiri* :

> Les sages du quartier murmuraient que toutes ces embrouilles ne se termineraient pas bien. Ils arrêtèrent de discuter, heureux d'échapper aux « histoires », contraints de laisser sur leur paie du jour un pourcentage pour « la quête facultative en faveur de l'aviation ». Et, lorsqu'on fêtait de temps en temps quelque grande commémoration – et elles ne manquaient pas – ils la fêtaient eux aussi s'attardant, à l'extérieur de la tribune et des domaines réservés, à regarder les invités qui s'étaient rués vers le festin. Leurs yeux brillaient de vin résiné, même chose pour leurs lèvres luisantes, barbouillées de la graisse de l'agneau. Lorsqu'il y avait un toast, tous criaient « Hourra ! », ceux qui mangeaient et ceux qui les regardaient, du dehors. Puis ils se dirigeaient vers le môle pour traînasser devant les feux d'artifice, là-bas plus loin, et pour crier « Hourra » encore une fois. (Y 168)

Le regard aliéné et aliénant du peuple le conduit à célébrer sa propre servitude, le fait d'être exclu de la fête. Dans *À Hatzifrango*, le clivage social entre classes riches et classes pauvres, doublant le clivage religieux, est représenté de la même manière. Le narrateur évoque au chapitre 3 la fête grecque de la Saint-Georges, la transformation du quartier et la manière dont la procession reproduit la hiérarchie sociale.

> Pavoisement des ruelles devenues fleuves bleu et blanc. La procession partait de l'église. En tête, cimeterres à la ceinture, monsieur Lambros et le portier à fustanelle du consulat. Derrière eux, les écoles, quatre en tout, professeurs, maîtres et maîtresses, les diacres et les popes, revêtus de rouge et d'or, de bleu et d'or, et les enfants de chœur avec les encensoirs d'argent s'entrechoquant, les emblèmes des séraphins qui étincelaient au soleil et l'icône du saint dans sa boîte d'or au milieu des fumées, les psalmodies des femmes et des enfants égrenaient ses glorieuses actions. Mais le saint n'était rien en regard de la splendeur du seigneur – « pour de nombreuses années, Seigneur », égrenaient les psalmistes, femmes et enfants – d'ici-bas, or de la tête aux pieds avec la mitre et la crosse, devant lui, l'archidiacre et le chandelier à trois branches et à côté de lui, le consul et le tricorne à plumes, la poitrine bardée de médailles dorées, l'épée au côté.

> Les cloches sonnaient, des fenêtres et des balcons pleuvait l'eau parfumée, jaillissaient les pétales et fleurissaient les signes de croix. Derrière les gloires célestes, tous les employés consulaires jusqu'au plus petit gratte-papier, avec le tricorne et l'épée pour faire impression, les démogérontes, la Commission centrale, d'autres personnalités, médecins et avocats, chapeaux hauts de forme, redingotes et fracs, parfois un fez perdu, et derrière, comme toujours, le troupeau du peuple.
>
> Ici, les choses gagnaient en solennité. Premier arrivé, premier considéré. Et, chaque fois que la procession s'arrêtait pour l'oraison, l'ordonnateur de la marche – appelons-le ainsi – montait sur un banc, levait son chapeau et criait :
>
> – Vive son Altesse impériale, notre sultan Abdul Hamid II !
>
> – Hourra !
>
> – Vive son Altesse royale, roi des Grecs, Georges Ier !
>
> Eh ! Voilà que le ciel s'effondrait sous les hourras. On aurait cru voir son bleu voler en éclats. On en prenait des bouts et on les jetait en l'air, les bras levés. (AH 61- 62)

Le narrateur décrit la profonde séparation sociale entre le peuple et les notables. La juxtaposition des éléments descriptifs permet tout à la fois d'unir et de séparer et sert le regard ironique du narrateur. Alors que le peuple a l'impression d'appartenir à une communauté unie, alors qu'il communie avec les valeurs des gens importants et riches, il est en réalité séparé de lui et se soumet délibérément en acclamant à la fois le sultan et le roi grec. À la fin du chapitre, une autre représentation de la société est donnée, mais toujours à travers la description d'une représentation, d'une cérémonie. Le narrateur évoque désormais ceux qui vivent en marge de la communauté grecque, tout en bas de l'échelle sociale, déconsidérés par leurs activités aussi bien que par leur morale.

> Le quartier possédait aussi, à côté de son aristocratie, ses vauriens. Piliers de bars, vendeurs de tickets de loterie et de tombola, spécialistes en affaires louches, vendeurs de komboloï, de boîte à « œil » dont on ne pouvait soulever le couvercle, des chercheurs de poux. Lorsque Katerini Veroni et sa troupe venaient jouer « Antiope » au théâtre en plein air de Kokoli, on rassemblait une douzaine de ces va-nu-pieds et on les habillait en Bacchantes : une petite chemise jusqu'aux genoux, resserrée à la taille par une ceinture, on leur collait un sparadrap sur la moustache pour la cacher, on leur enduisait les bras et les jambes d'une couche de pommade sur laquelle on répandait de la farine pour couvrir les poils. (AH 64)

Le narrateur décrit les « vauriens » sur un mode comique, loin de tout réalisme. Il les fait apparaître grimés en femmes, maquillés et déguisés, maladroitement, pour figurer des personnages mythologiques. Les cérémonies permettent à la communauté grecque de se regarder elle-même, mais la description qu'en fait le narrateur révèle qu'il prend une certaine distance vis-à-vis d'un projet d'explication d'organisation sociale. Les cérémonies reposent sur un fonctionnement carnavalesque : les pauvres deviennent l'espace d'une journée considérés, ce qui met davantage en évidence leur aliénation ou l'infamie qui les marque. Le même asservissement est loué au chapitre 6, d'abord par le discours direct des femmes du quartier :

« Que Dieu préserve les riches, à côté d'eux, nous aussi, on mange un peu », puis en écho ironique au discours indirect libre, venant conclure la description du travail des dockers et devenant doxa sans fondement : « Que Dieu préserve les riches, les pauvres mangent un peu, eux aussi, à côté d'eux » (AH 115).

Les rares personnages à avoir une conscience politique sont discrédités par les autres. Ainsi, au discours clairvoyant de Stamata s'oppose la rumeur des femmes du quartier :

> Seule Stamata qui travaillait dans les champs de tabac se rebiffait :
> – Regarde-moi ça ! On dirait qu'en l'écoutant elles s'emplissent de nourriture et que leur carne porte beaux habits. Idiotes ! Vous ne comprenez donc pas que c'est vous qu'ils déshabillent pour préparer leurs trucs luxueux ? Que c'est à vous qu'ils enlèvent le pain de la bouche ?
> Tiens donc ! Mais, au sujet de Stamata, ne disait-on pas que la petite fille qui vivait chez elle était la sienne ? Une petite bâtarde. D'autres disaient que non, soyons justes : c'était l'enfant d'une sœur à elle qui était morte à Aydin et c'était Stamata qui avait élevé l'orpheline parce que le père s'était remarié avec une femme qui la faisait marcher aux coups. (AH 101)

Le discours collectif est rapporté ici encore au style indirect libre comme pour en souligner l'absence d'ancrage. Cette opposition reflète également deux manières différentes de concevoir la religion, le père Nikolas formulant en lui-même des positions progressistes alors que le père Nestor justifie l'aliénation par l'ordre divin du monde. Dans *Terminus*, c'est le mépris des hautes classes sociales s'arrogeant le bon goût qui fait l'objet des moqueries du narrateur. En effet, alors que les personnalités du Cercle sont contraintes de laisser une place à la chorale, forme « populaire » d'art cette année-là (T 31), en raison de soulèvements survenus en Europe, le narrateur expose avec ironie la dangerosité de laisser au peuple un tel espace artistique.

> Ce succès, cependant, eut de graves conséquences sur le plan politique, plus tard, lorsque le peuple releva la tête, les corporations, aux élections municipales, gagnèrent deux places au conseil. Commençait surtout à transparaître une nouvelle séparation entre « droite », « centre » et « gauche » – qui plus tard eut les développements bien connus. Cependant ça, ce serait pour beaucoup plus tard : ce n'est pas pour le présent. (T 83)

Le narrateur de *Terminus* s'amuse de la croyance en un effet politique direct de l'art sur le peuple. Cependant, à travers ces propos transparaît, plus grave, le jugement de Politis sur la société à l'époque de la Dictature des Colonels, période de rédaction de l'œuvre. La formule évasive, relevant d'une langue euphémistique et politique, les « développements bien connus », [« τις γνώστες εξελίξεις »], gomme la violence de la guerre civile et de ses répercussions dans le contexte d'écriture.

Les représentations que les milieux populaires et bourgeois se font des bas-fonds et des plus riches paraissent ainsi inoffensives dans les derniers romans de Politis, seulement naïves ou simplistes, régies par l'effroi ou la fascination. Le réalisme de Politis ne se caractérise donc pas par sa volonté explicative, par une lecture du monde, mais par la représentation dérisoire de mondes clos ou de l'aveuglement tragi-comique du peuple acceptant la domination des classes riches. La distance que prend Politis vis-à-vis de ces points de vue confère à ses œuvres une dimension émancipatrice qui tranche avec le caractère conservateur des romans populaires[77].

Quelle nouvelle poétique du roman social se dessine alors dans les trois derniers romans de Politis ?

### Yiri *et* À Hatzifrango *: variations sur le roman social*

Comme les romans sociaux du XIXe siècle, ceux de Politis font une large place aux groupes et aux communautés. Certes, l'engagement politique de Politis, membre du Parti communiste en 1944, est une des explications à cette préoccupation essentielle de l'écrivain. Rappelons d'ailleurs que Politis se présenta comme candidat de l'EDA en 1951 à des élections régionales[78]. Peut-être l'analyse que fait Marie-Ève Thérenty à propos des écrivains de Mystères s'applique-t-elle également à Politis. En effet, elle explique ainsi la conscience sociale des romanciers, citant le travail de Judith Lyon-Caen :

> Comme l'a montré Judith Lyon-Caen à propos des *Mystères de Paris*, les mystères urbains, à l'instar des enquêtes sociales qui se développent partout à la même époque, sont fondés sur le désir de réordonner une société devenue illisible et sont souvent organisés autour d'un questionnement inquiet sur les identités modernes. C'est pourquoi un nombre conséquent d'auteurs de mystères urbains sont des exilés.[79]

Les déplacements de l'auteur, départs forcés ou départs volontaires, ont probablement élargi le cercle embrassé par le regard de Politis qui a exprimé un point de vue sans appel sur la question : « Je considère comme signe de décadence le fait que les intellectuels ferment les

---

[77] Voir, par exemple, à ce sujet Daniel Couégnas, « Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIXe siècle », *Loxias* 17, mis en ligne le 11 mai 2007, consulté le 20 juillet 2017 à l'URL suivante : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637.
Voir aussi l'analyse que fait Umberto Eco des romans de Ian Fleming. Eco voit dans l'idéologie de l'auteur la manifestation d'idées personnelles d'une part, mais aussi de sa soumission à la rhétorique qui vise à persuader en s'appuyant sur le consensus de l'auditoire. (ECO 1993, 189)
[78] L'EDA (Union Démocratique de la gauche), fondé en 1951, est l'émanation politique du mouvement communiste grec qui était condamné à la clandestinité après la Guerre civile. Voir la biographie de Stavroula TSOUPROU dans l'article « Kosmas Politis : known and unknown informations on his work », *Chronos*, 19, novembre 2014 [en ligne]. Page consultée le 13 août 2019 à l'adresse suivante : http://www.chronosmag.eu/index.php/s-tsouprou-kosmas-politis-known-and-unknown-information-on-his-work.html
[79] (THÉRENTY 2013).

yeux face aux problèmes sociaux brûlants »[80]. Cependant, les descriptions des différentes formes de collectivité dans les romans débordent le cadre mimétique du réalisme.

Politis propose en effet une vision dynamique et polyphonique des moments fédérant une communauté. Dans *Yiri*, au début du chapitre 4, la mort de Stelios, le petit frère de Savvas, et son enterrement ne donnent pas lieu à une scène familiale où éclate une douleur privée, mais à la prise en charge du deuil par la collectivité. Chaque personnage y a son rôle à tenir :

> Un voisin vint chercher le mari de madame Thalia. Ils sortirent tous les deux de la maison, le col relevé. Les femmes dirent qu'elles s'occuperaient du reste. L'une alla dans la cuisine et alluma le feu. Les autres partirent. (Y 77)

Les femmes délivrent leurs savoirs sur la mort, acquis souvent dans le malheur. Ainsi madame Elisabeth, passant à côté d'Andromaque qui s'occupe du linceul, peut-elle dire : « Seulement bâti, pas cousu. J'en ai enseveli trois : je sais » (Y 78). De même, madame Victoria donne des conseils à Filippos sur la manière de s'associer à la peine de la famille :

> Bien sûr, c'était la seule couronne et il avait eu une très bonne idée, mais cependant cela ne suffisait pas. En voisin qu'il était, il devait faire une visite de condoléances. Il faut que nous pensions aussi un peu aux vivants. (Y 79)

La mort unit la communauté, non seulement par les sentiments, mais par les actes et les paroles. C'est l'occasion d'une transmission. Le déroulement de la cérémonie n'est pas retracé. Seuls quelques moments sont perçus à travers la conscience de différents personnages comme celle de madame Victoria qui « sui[t] l'enterrement derrière les grilles des volets, serrant son loulou sur sa poitrine pour qu'il n'aboie pas après les popes comme à son habitude » (Y 78). La patronne du café voit donc le père qui tient dans ses bras l'enfant dont « le petit corps [est] si léger sur l'oreiller blanc » (Y 78). Ce tableau fonctionne comme une synecdoque de l'enterrement : les rites ne sont pas décrits. La scène s'achève sur des notations sensorielles, vestiges de la cérémonie : « Les dahlias jaunes avaient déjà jauni sur la couronne. Jusqu'au soir encore resta diffuse dans le quartier une odeur d'encens » (Y 78).

À rebours de l'univocité et de l'exhaustivité d'une représentation réaliste, Politis imagine différents commentaires dans une grande polyphonie et fait se poser des regards sociaux, fragmentés, sur un événement intime qui garde, lui, tout son mystère. Dans *Yiri* et *À Hatzifrango*, l'auteur évoque également des moments de fêtes collectives, laïques comme des

[80] Propos rapportés dans le journal *Ta Nea* du 2 mars 1974 (Τα Νέα 1974).

compétitions sportives, ou religieuses comme le Carnaval sur lequel se termine le récit de Smyrne. Il s'attache également à montrer comment un fait s'inscrit dans chaque conscience et est interprété selon les individus. Ce va-et-vient entre l'intime et le collectif semble être l'une des caractéristiques du « néo-réalisme » de Politis, si l'on reprend le terme de Kouloufakos[81]. L'ouverture éclatante de vitalité et d'enthousiasme de *À Hatzifrango* est à cet égard emblématique. Les enfants du quartier reviennent porter la bonne nouvelle, la victoire des Grecs sur les autres communautés lors de la compétition maritime annuelle. La course n'est pas montrée : ce sont d'abord des commentaires qui la font revivre à travers des voix différentes[82].

> La grande angoisse, qui tenait closes et blanchissait les lèvres de tous, des Turcs et des nôtres, c'était la régate des bateliers sur les caïques à quatre rameurs, quatre milles en tout, aller et retour. Des bateliers professionnels. Ils débarquaient les passagers des bateaux à vapeur, grands et rapides, les « postaux », qui ne pénétraient pas dans le port et jetaient seulement l'ancre à un demi ou à un mille au large. Là-dessus, quelque peu pêcheurs, quelque peu trafiquants, quelque peu maquereaux dans les cafés chantants et *aman*[83] du port. Arrosés de sel, une bravoure à toute épreuve, des deux côtés. Ils se retrouvaient dans la compétition, ils avaient également de la haine les uns pour les autres, les Turcs et les Roums, des caïds, tantôt ils se donnaient des coups de couteau, tantôt ils faisaient la fête ensemble, mais ils respectaient et admiraient mutuellement leur courage. Les caïques étaient des barques lourdes, proue et poupe indifférenciées avec un minuscule pont à l'avant et à l'arrière, au milieu quatre planches transversales et de gigantesques rames, massives, comme celles des barques royales et même plus massives encore, rames qu'une main inexpérimentée ne pouvait pas facilement manier.
>
> Et les deux dernières années, coup sur coup, les Turcs, des bêtes furieuses, les Turcs du Pont, avaient remporté cette importante régate et s'étaient imposés auprès des nôtres. Ah ! La mer amère nous abreuva d'amertume.
>
> Donc, racontèrent les enfants, un tas de gens, des bannières de toutes sortes, deux groupes jouaient sur les péniches, notre fanfare de l'Orphelinat et celle d'Idadié, parfois l'une, parfois l'autre, un rivage noir de monde d'un bout à l'autre, des petits bateaux à vapeur, des barques et des caïques à voiles – et tous, les petits vapeurs comme les gros à l'intérieur du port, se mirent à siffler quand notre caïque arriva le premier et ce fut le délire.
>
> Et justement ! Sur ce, la sirène de la fabrique de Kalidonis, tout près de là, retentit.
>
> – Eh bien ! Pourquoi elle siffle un jour de fête, la sirène ? Aujourd'hui, nous sommes tous en congé.
>
> – Apparemment, ils ont appris la nouvelle.
>
> – Mais ils font les Anglais. Ils ont pris la nationalité anglaise.
>
> – Les liens du sang sont plus forts…
>
> – Katerina ! Laisse ton chat et cours enlever le chaudron du feu !
>
> La mère Styliani fit par ces mots déguerpir sa fille.
>
> La petite donna un coup de poing à Periklis qui cherchait à lui tirer la natte et elle partit chez elle, le chat jaune dans les bras, en jetant des coups d'œil derrière elle.
>
> – Tu vas voir que le gardien de la fabrique aura tiré de lui-même l'alarme. Yorgis Mavrovouniotis.

[81] *Supra*, p.20.
[82] Il sera utile pour nos analyses de considérer ici un long extrait du roman.
[83] Dans les cafés chantants (« στα καφέ σαντάν »), on écoutait de la musique occidentale tandis que dans les cafés aman (« τα καφέ αμάν »), on se réunissait pour entendre les chansons orientales, notamment les *amanédès*, mélodies improvisées, marquées par la mélancolie et la répétition du terme turc « aman », « pitié ».

> C'était sans raison que Katerina prenait ses précautions car Periklis ne la poursuivait pas, par peur de la mère Styliani.
>
> Les enfants, une fois que les femmes les eurent laissé tranquilles maintenant qu'elles bavardaient entre elles, se remirent à crier :
>
> – On a gagné ! Ils arrivent ! Ils arrivent ! (AH 8-9)

L'entremêlement des voix est notable dans cette scène. La présentation de l'enjeu de la compétition est faite par le narrateur à la subjectivité manifeste, déplorant la succession des défaites. Mais cette voix est elle-même contestée par celle des enfants, qui semble reprendre une parole confisquée, avec l'emploi de la coordination « donc » [« Το λοιπόν »] qui marque la reprise d'un récit interrompu. La lutte maritime est ainsi racontée à travers une superposition de commentaires qui cherchent à dire, interpréter le moment glorieux pour la communauté. Dans la mémoire des enfants, c'est l'impression de foule et de bruits qui s'impose. Les commentaires des adultes, narrateur et femmes restées chez elles, s'intéressent davantage aux camps en présence dans la compétition et aux tensions qui s'expriment à travers la course. La confusion des voix culmine à la fin de la scène jusqu'à la résolution tragique dans le silence signifiant que les enfants ont entendu les voix des femmes annonçant la possible mort de Pandelis : « Les enfants rest[ent] bouche bée » (AH 10). Plusieurs niveaux de commentaires se font donc écho avant que ne reste qu'un seul d'entre eux, qui devient un récit fédérant la communauté autour de la méfiance envers les Turcs. D'une autre nature est la scène de liesse rapportée dans *Yiri* au chapitre 3 : il s'agit de la victoire du club de foot de Patras, le Panachaïchos Syllogos. La scène fait se déployer l'arrivée des spectateurs et leur retour sans que la partie de football soit évoquée.

> Alors toute la ville se vidait à Yiri. Ils affluaient de tous les quartiers, à pieds, en fiacre, en voiture, sur des carrioles, en autobus, par n'importe quel moyen. Les cafés, sur tout le parcours, ornaient le trottoir de pots de fleurs et dressaient les mégaphones. À travers le micro, différentes chansons et airs se crêpaient le chignon, luttaient entre eux afin de faire sortir les yeux de l'adversaire, de le prendre à la gorge et de l'étouffer. Tout comme les voix des marchands ambulants… (Y 62)

C'est donc la perception sonore de l'événement qui est au centre de la narration ici. Ce rassemblement d'une foule heureuse est ensuite vu à travers les yeux de deux personnages, monsieur Malingropoulos et Maria, la fille du marchand de pistaches. Le premier demande à ses enfants de rentrer et de « ferme[r] la fenêtre » (Y 64), la seconde, malade, rêve d'une musique semblable à celle de « la fanfare municipale » (Y 64) pour son enterrement. Le regard mélancolique clôt également la description du Carnaval dans *À Hatzifrango*. La fête est d'abord présentée par le narrateur comme un joyeux chaos :

> Compactes, foule et calèches. Monsieur Argyris, le tavernier et son groupe, revêtus de fustanelles, sur les chevaux, d'autres en fustanelles, piétons et cavaliers, des bergères, des commandants de marine, des généraux, des dominos, des clowns, des colombines, des arlequins, à pied ou dans des calèches, des airs de musique – une foule de femmes, une foule de beautés aux fenêtres et aux balcons, une pluie de fleurs, des serpentins, des confetti, aux portes d'entrée des bonnes bien en chair, des klaxons, des ballons qui éclataient, des sifflets qui se déroulaient lorsque tu soufflais et qui rencontraient la gueule de ton voisin, de la cohue, aux carrefours les voyous et les sacs en papier pleins de haricots secs guettaient celui qui passerait avec son chapeau melon : clac ! Et les haricots crépitaient sur le chapeau rigide et rougissaient la nuque du freluquet – une folie, une pluie d'or, une joyeuse révolte enveloppaient la ville. (AH 253)

Elle est ensuite regardée et vécue mélancoliquement par deux enfants, Katerina et Yacoumis, se promenant dans une calèche. Nous reviendrons ultérieurement sur ce passage. On ne peut donc pas évoquer le réalisme de Politis alors que le narrateur n'est souvent pas doté d'un savoir sur le monde, que son point de vue est contesté par les personnages qui, parfois, lui coupent la parole.

Le renouvellement de la vision du collectif par Politis se manifeste également dans sa manière d'évoquer le travail des habitants. En effet, les descriptions que fait l'auteur des différents métiers confèrent aux actes des hommes une valeur plus métaphysique ou poétique que sociale. Ainsi, que ce soit dans *Yiri* ou dans *À Hatzifrango*, l'auteur s'intéresse aux activités des habitants des quartiers modestes. Comme le précise le narrateur de *Yiri*, « tous ici, dans le quartier, viv[ent] au jour le jour », « [μεροδούλι-μεροφάι] » (Y 19). Ainsi, c'est à des tâches fragmentées et mouvantes que se livrent les hommes, des métiers de survie. Lorsqu'un contremaître vient proposer aux hommes de Hatzifrango de travailler à dépaver la rue principale avant de la daller, les hommes pensent aux autres besognes qui les attendent.

> Les autres ne dirent rien. Mais sûr que tous avaient la même idée. Bavard le gars en question. Et puis pour le moment, le travail ne manquait pas. En plus, dans quelques jours, ils toucheraient un salaire régulier dans les différents caravansérails en empaquetant des figues et des raisins dans des boîtes avec, au milieu, des feuilles de laurier (on disait « marchandise ») pour l'étranger. Du travail noble, pas comme trimballer des pierres : c'était la honte si des filles du quartier vous voyaient. Les scieries travaillaient à plein pour satisfaire la demande, on coupait les grosses planches en fines lames et les menuisiers, tac-tac, en faisaient des caisses. (AH 179-180)

Ce sont des Grecs de Mytilène qui prennent en charge le travail. Comme dans l'évocation ci-dessus des menuiseries, l'accent est mis sur le rythme des coups.

> Ainsi, le matin du lundi, à sept heures, arrivèrent d'un autre quartier quatre ouvriers originaires de Mytilène, la pioche sur l'épaule. Ils commencèrent à enlever les pierres. Ils se mirent torse nu. Tchic, tchac, faisait tristement la pioche quand ils l'enfonçaient entre

> les jointures – clang ! elle lançait des étincelles quand elle cognait une pierre. Rah ! Et ils finissaient par la déraciner. (AH 180)

Il imprime également un mouvement aux corps des travailleurs.

> Deux des ouvriers passèrent à leurs épaules et sous leurs aisselles les lanières du bât qui pendaient dans leur dos. Deux autres entassaient des pierres sur le bât en les prenant par terre. Chaque pierre, de vrais rochers qui pouvaient bien peser de deux à trois kilos, ébranlait le corps. On avait d'ailleurs l'impression que tout se tassait ensemble, buste et jambes, comme s'ils rassemblaient leurs os et leurs muscles. Lorsque la charge arrivait jusqu'à la nuque, il se mettait en route, pesamment, courbé. Devant la charrette, il se tournait, s'appuyait sur le bord et le charretier déchargeait les pierres une à une et les empilait dans la charrette de manière à en répartir le poids. À chaque traversée les ouvriers permutaient, ceux qui chargeaient étaient ensuite attelés au bât. Ce n'était pas un travail à porter des chaussures. Les plantes nues attrapaient plus solidement la terre comme des ventouses. Les lanières lacéraient les épaules malgré le sac de jute fourré entre la chair et le bât. Finalement, la charrette fut chargée et les hommes redressèrent leur colonne. Mais on aurait dit qu'ils s'étaient un rien raccourcis et élargis. La charrette fit plusieurs allers retours. (AH 180)

Les nombreuses répétitions dans ces phrases, telles celles du mot « bât » [« σαμάρι »], « pierre » [« πέτρες »] ou « charrette » [« αραμπάς »] et « charretier » [« αραμπατζής »], soulignent le caractère monotone, mécanique et épuisant de la tâche tout comme les effets de symétrie du texte. Cependant, même s'il précise que le corps des travailleurs est entaillé par les « lanières », le narrateur ne cherche pas à être réaliste : la réduction du corps à des silhouettes soudées et remplaçables présente au contraire les hommes comme des marionnettes, des êtres absorbés tout entiers dans la tâche qu'ils exécutent, membres d'un ensemble plus vaste qui ne saurait être contesté. Cette déréalisation du travail est à l'œuvre également dans *Yiri* dans un bref passage du chapitre 6 qui suit la description de l'asile dans lequel est emmenée la folle du quartier :

> Un camion décharge du cardiff pour l'usine de papier voisine et les hommes noirs crachent de la salive noire, courbés, à la file, dans le nuage de poussière noire. (Y 162)

Seule la couleur domine et les hommes ne forment plus qu'un trait continu énigmatique qui clôt la description : la ligne tracée par les hommes est-elle celle qui sera tracée sur le papier fabriqué par leur labeur ? Les descriptions révèlent leur artifice, devenant tableaux, dans une épure de l'écriture. La ligne noire constitue également un motif dans une scène impressionniste décrivant les sensations d'Aristos lorsqu'il se promène sur le port dans le chapitre 6 de *À Hatzifrango* :

> Et à droite, toujours, la mer, des mouettes, l'écume, du sel, des voiles, des focs, des émaux, de l'ambre, puis le port, des bateaux à vapeur, certains, légers, à vide, d'autres aplatis sur la mer, pleins jusqu'aux bords, attachés par la poupe au quai, des drapeaux, des drapeaux de toutes sortes, des taches d'huile de machine et de peinture, le bitume, des odeurs de fer – l'odeur la plus froide ; les sifflements des vapeurs, les sifflements du chef de file, la corne du conducteur de tramway, les éclats de voix, les blasphèmes, les fers des chevaux et les roues résonnaient sur le pavé ; les chaînes, les coups de sonnette mêlés, confus ; le petit cerveau d'un enfant ne peut pas isoler, une par une, chaque sensation ; du bois de Trieste, des poutres, des lattes, des madriers s'élevaient en tours jaunes ; des charrettes, sur le quai, on déchargeait dans les chalands des sacs d'orge ; des chalands pleins de charbon, collés à un cargo, étaient reliés au quai par deux lattes ; une file de fourmis noires, d'hommes noirs qui, un sac de jute en guise de cagoule sur la tête, montent à vide d'un côté, descendent chargés de l'autre, crachent de la salive noire trois mètres plus loin ; un jet d'eau, un treuil monte des balles de tabac, une grue, vire, descends, et sur l'autre bord, sous le vent, un autre treuil tient en l'air une chaudière de machine à vapeur, le câble a lâché – descends ! descends, Bonne Mère ! […] (AH 114-115)

Comparés aux fourmis, les travailleurs font partie de cette grande fresque de sensations suggérant l'activité portuaire. Le point de vue interne permet d'associer les détails réalistes à des mouvements autres par jeu d'analogie : le crachat des hommes annonce les jets d'eau et leurs courbes paraboliques sont reprises dans les lignes ascendantes et descendantes des grues. Enfin, dans chacun de ces extraits, le narrateur met en évidence la dimension sonore des activités humaines en insérant de nombreuses interjections et en faisant résonner également de manière directe les voix des travailleurs. Tableaux, bruits : les scènes désignent leur artifice comme dans l'évocation des nombreux marchands ambulants dont les apparitions rythment le déroulement de l'année, le passage des saisons dans *Yiri* comme dans *À Hatzifrango*. Ces personnages constituent certes des repères visuels, mais également des présences sonores : leurs voix peuplent le quartier[84].

> Maintenant qu'Août était en son milieu et qu'au fil du temps le soleil vient par ici depuis le nord, quelque chose, sans cesse, change dans les habitudes du quartier, comme changent les habitudes du ciel. Comme plus ramassées les voix le soir, de même les bras et les cous découverts. La voix rafraîchissante du vendeur de glaces avec son sac en lin disparut, l'autre, avec ses citronnades, apparut, une corbeille de maïs à la main. Tandis qu'il grille les épis sur son réchaud, on dirait que tombent les premières feuilles flétries… (Y 134)

Les voix ont ainsi une épaisseur matérielle et sont presque palpables, renvoyant par métonymie à leurs possesseurs, eux-mêmes très peu décrits. On le voit donc : Politis, plus soucieux des réalités sociales dans ses romans d'après-guerre, anime sous les yeux du lecteur certains groupes en quelques traits seulement, picturaux ou sonores sans chercher un reflet fidèle de la réalité, la déformant même jusqu'aux limites du fantastique. Si l'auteur s'attache à représenter

[84] Bien d'autres voix résonnent ainsi dans *Yiri* et dans *À Hatzifrango*, mais nous reviendrons sur ce point dans notre deuxième partie.

le travail, ce n'est en effet pas simplement pour faire revivre des quartiers et des époques disparues ; c'est l'occasion pour lui de relier l'homme à un ailleurs.

La figure du pêcheur dans les trois romans illustre précisément la manière dont Politis dote l'activité humaine d'un sens autre que social. Tout comme dans les extraits précédents, la description des actes et gestes du labeur se caractérise par des jeux d'ombres et de lumière. Ainsi dans le roman *Yiri*, Filippos et Katia, en excursion maritime nocturne, assistent à une séance de pêche : « La troupe s'était rangée le long de la rambarde. Lorsque la lampe de la *gaïta* éclairait la mer[85], les corps se découpaient, tout noirs, dans la lumière » (Y 200). Malgré l'emploi de termes techniques, tel « γαΐτα », qui confèrent à la scène une dimension réaliste ou l'évocation des outils employés par les marins, la scène devient onirique, surnaturelle aux yeux de Filippos :

> La fantasmagorie continuait. Les sombres silhouettes lançaient le filet dans la mer enflammée, le tiraient avec force, vidant en rythme l'acier vert bleu. Tout autour des corps, une couronne lumineuse. De toutes parts suintaient des cailloux brillants. La nuit prenait un aspect d'autre monde, unique, elle éteignait toutes les autres nuits, celles qui se noient dans des fumées de songerie, les autres nuits autour d'une table verte avec des visages fardés ou blêmes, le livre ouvert qui est transmis avec une effronterie hypocrite, un lit que des tentations sans appétit amollissent, une tour de guet qui surveille en vain la venue de quelque éternité. C'est ici qu'apparaissait l'éternité parfaite : la mer en dessous et en haut l'éclair de l'astre… (Y 201)

Les pêcheurs, parés de signes distinctifs, d'une lumière d'« autre monde » [« απόκοσμη »], deviennent les messagers d'une révélation paradoxale, celle de leur incontestable présence, de leur immanence. Cette vision vient corroborer la conclusion à laquelle était parvenu Filippos : « Aucun de nos rêves n'a autant de valeur que la vie. Cependant, il y a des moments où la réalité ressemble à un rêve indésirable » (Y 179). En effet, les rêveries, les espoirs, les chimères sont dénoncés comme vains et vides face au spectacle d'une humanité sombre qui affirme sa certitude d'exister entre deux éléments, entre deux gouffres lumineux. L'écho à « L'Éternité » de Rimbaud ne peut pas être fortuit chez un auteur qui lit et traduit des textes poétiques français[86] :

> Elle est retrouvée.
> Quoi ? – L'Éternité.
> C'est la mer allée
> Avec le soleil

[85] La *gaïta* est une barque de pêche traditionnelle à voile carrée.
[86] Kallinis mentionne notamment la traduction du récit de Nerval, « Octavie », par Politis, publiée dans la revue *Ο Ταχυδρόμος* le 10 mai 1958 (KALLINIS 2008, 79).

Âme sentinelle,
Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.

Les deux textes font mention de la même déception d'une « sentinelle », [« βίγλα »], plus populaire dans le texte de Politis, en attente d'une venue hors du commun, de mêmes éléments naturels à l'origine de la révélation d'un temps autre, détaché d'une succession d'instants répétitifs. Cependant, l'éblouissement de Filippos est nocturne alors que celui du « voleur de feu » qu'est Rimbaud est solaire. C'est le spectacle de la condition humaine qui donne au personnage le sentiment d'éternité tandis que Rimbaud, fidèle à sa conception du génie poétique, ne le trouve que loin « des communs élans »[87]. Par ailleurs, dans *À Hatzifrango*, les pêcheurs que croisent Stavrakis et Aristos sont également des figures intermédiaires entre deux mondes, mais annonciatrices de tragédies. Lors d'une promenade le long des quais, relatée au chapitre 6, Aristos contemple un pêcheur. Le spectacle tourne à la mésaventure :

> Donc, deux étés auparavant, alors que, sa boîte de châtaigner à la main, il était en chemin, il s'arrêta un peu après Bellavista pour regarder quelqu'un qui pêchait à l'épuisette. Un muret de quelque soixante-dix centimètres de haut protégeait l'avenue Kiai des vagues. Après le muret, du côté de la mer, il y avait des blocs de granit, brillants et lisses, d'un mètre de large qui servaient de quai. Le pêcheur y était accroupi, tenant l'épuisette. Aristos s'accouda au muret et se mit à suivre la scène. Il devait y avoir abondance de poissons ce jour-là car cinq ou six sargues, un bon nombre de sardines et deux dorades tout en longueur gisaient déjà sur le granit à côté du pêcheur. Une dorade bougeait encore, ouvrait et fermait ses ouïes.
>
> À un moment, le pêcheur tourna la tête.
>
> – Petit, dit-il à Aristos, tu ne m'attraperais pas cette boîte, là, avec les appâts ? Je ne veux pas lâcher l'épuisette.
>
> Aristos posa sa boîte, mit ses deux mains sur le muret et sauta de l'autre côté. Apparemment l'eau de mer avait rendu le granit glissant, peut-être aussi qu'Aristos mit le pied sur un poisson, toujours fut-il qu'avec l'élan qu'il avait pris, il se retrouva dans la mer. Le pêcheur l'en sortit avec l'épuisette. Et c'est ainsi, ruisselant, dégouttant d'eau, qu'il prit le chemin du retour comme un chat mouillé, sa boîte en châtaigner à la main. Bien sûr, les moqueries fusèrent et Stavrakis dit :
>
> – Dis donc ! Comme tu as échappé à la noyade cette fois-ci, ce n'est pas de ça que tu mourras. (AH 115-116).

Mais le démenti infligé en fin de roman aux paroles de Stavrakis sera cruellement souligné par la rencontre de deux pêcheurs au chapitre 10 :

> Deux pêcheurs étaient sortis d'une petite embarcation, une coquille, à côté des piquets de l'escalier de pêche à demi effondré et ils la sortaient de l'eau, au sec.
>
> – Eh ! cria Stavrakis. Vous avez vu un enfant qui nageait ?

[87] Arthur RIMBAUD, *Vers nouveaux*, « L'Éternité », mai 1872.

– Où ?
– Par là-bas, et il tendit le bras vers le récif.
– Vous nagiez ensemble ?
– Non. Moi, je ne nageais pas. Vous l'avez vu ?
– Non.
– Il s'est peut-être noyé, fit l'autre pêcheur pour plaisanter.
Un sentiment pointa en Stavrakis. Il eut soudain la sensation de quelque chose de définitif, d'irréparable. (AH 209)

L'appât du premier pêcheur, symbolique, n'est pas assez puissant pour attirer Aristos jusqu'à l'eau, malgré le motif biblique de la pêche miraculeuse qu'évoque le texte, mais les deux marins croisés par Aristos devinent le destin de l'enfant. Les pêcheurs appartiennent donc à un monde intermédiaire. Ils peuvent même être passeurs d'âmes aux yeux des deux amis, Savvas et Pitsikas, dans *Yiri* :

Au loin s'en venait une *gaïta* et, faisant route par ici, elle repliait lentement les voiles. Quelqu'un se tenait droit à la rambarde, membres écartés, il levait au-dessus de sa tête le filet, il décrivait un cercle d'un large mouvement et frappait la mer. Tout pareil à celui qui se tient à la proue de la barque sur le lac Achéron. – Blou-oum – répondait en écho le fracas des profondeurs. (Y 84-85)

Les descriptions de Politis dans ces derniers romans sont donc dotées d'une dimension symbolique évidente : les groupes évoqués renvoient moins à une réalité sociale identifiable dans un temps et dans un lieu qu'à des êtres aux fonctions humaines intemporelles.

À une insistance sur l'artifice des descriptions de groupes s'ajoute une manière de décrire les individus sur un mode autre que celui attendu dans les romans sociaux. Le narrateur préserve en chaque personnage une part de mystère qui le grandit. Nous pouvons relever quatre exemples dont l'étude nous permettra de mettre en lumière des techniques différentes. En premier lieu, par un jeu d'intertextualité[88], Politis associe ses personnages à un univers différent de celui dans lequel ils évoluent. Prenons le personnage de Stavros, dans *À Hatzifrango*, frère de Periklis. Il apparaît une seule fois dans le roman, au début du chapitre 5, « Le *karsilamas* ». Objet de regard dès la première phrase, il est ensuite décrit socialement par le narrateur.

Ils étaient à peine arrivés à leur porte que les voisines les entourèrent.
Le père tenait le bébé dans ses bras. Il travaillait comme pompier à Koulè, dans la brigade de sapeurs à laquelle subvenaient les compagnies d'assurances. La mairie, elle, s'en fichait. C'étaient des compagnies étrangères, qu'elles s'occupent donc elles-mêmes de leurs intérêts. (AH 80)

[88] Les phénomènes d'intertexualité chez Politis ont fait l'objet de nombreuses études, entre autres celle de Mackridge qui analyse les liens entre *Eroica* et *L'Iliade* (MACKRIDGE 1999), plus récemment aussi la thèse de Paraskevi Kalliga-Yerasimou (KALLIGA-YERASIMOU 2005).

Il travaille en quelque sorte pour des entreprises implantées dans l'Empire ottoman. C'est pourquoi il est négligé, mis à part par les autorités turques. Mais il est considéré comme un homme important à la fonction indispensable par sa communauté. Le lecteur fait la connaissance d'un père protecteur, inquiet pour la vue de son enfant, qui revient d'une visite chez le médecin.

> Stavros, le père de l'enfant, avait pris deux heures de congé le matin, mais pour ne pas perdre du temps à se changer avant d'aller au travail, il portait déjà sa tenue de fin coton bleu foncé, des bottes basses, de la corde roulée à la ceinture avec le couperet, son casque. Il était encore tout jeune homme, juste marié, mais c'était une solide charpente. (AH 80)

Le narrateur s'attarde sur les accessoires de pompier, en les énumérant des pieds à la tête et conférant au casque [« περικεφαλαία »] une place essentielle, reprise plus loin :

> Stavros avait toujours l'enfant dans les bras.
> – Mon petit, disait-il, mon garçon, penché sur lui, comme il était, en uniforme, avec son casque qui lançait des éclairs.
> Une larme roula et tomba sur les petites lèvres du bébé. Il tira sa minuscule langue, la lécha et sourit. Sa mère pleurait dans un coin de la pièce.

En effet, le docteur a confirmé les craintes de la grand-mère et de toute la famille : le bébé est aveugle et ne réagit pas à la lumière, donc aux éclats que lance la protection sur la tête de son père. Cette scène peut être lue comme une allusion au chant VI de *L'Iliade* relatant les adieux d'Hector à Andromaque[89]. Elle la reprend cependant en en inversant les composantes. Dans le texte homérique, la mère, le père et l'enfant sont réunis et c'est une nourrice qui porte Astyanax. Ce dernier prend peur lorsque Hector, à la fin d'une tirade sur la servitude future d'Andromaque, approche son visage de lui :

> Ayant ainsi parlé, le brillant Hector se pencha sur son fils. Mais l'enfant en criant se rejeta en arrière, contre le sein de sa nourrice à la belle ceinture, effrayé par l'aspect de son père chéri, apeuré par le bronze et par le panache en crins de cheval qu'il voyait terriblement osciller au sommet du casque. Ils sourirent alors, le tendre père et la mère vénérable, et le brillant Hector aussitôt se hâta d'enlever de sa tête et de poser à terre le casque éblouissant.[90]

[89] Nous employons ce terme dans le sens où le définit Gérard Genette au premier chapitre de *Palimpsestes* dans lequel il détermine trois modes d'intertextualité. Selon lui, l'allusion désignerait « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable […]. » (GENETTE 1982, 8)
[90] HOMÈRE, *L'Iliade*, Chant VI, vers 466 à 473, traduction de Mario Meunier pour les éditions Albin Michel en 1956. Nous avons choisi cette version en raison de l'époque à laquelle elle a été élaborée, proche du contexte de rédaction de *À Hatzifrango.*

Contrairement à ce qui a lieu dans le modèle épique, ce sont, chez Politis, les parents qui pleurent, séparés, alors que l'enfant ne perçoit pas la lumière reflétée par le casque. La scène baigne cependant dans la même émotion qui mêle tristesse et tendresse. L'Andromaque antique est ainsi partagée entre sourire et larmes, [« δακρυόεν γελάσασα »][91]. Par l'intertextualité Stavros est assimilé à un héros, plus précisément à un héros troyen, né sur le sol anatolien. Politis suggère la double appartenance de son personnage, grec et ottoman. Autre intérêt de l'allusion à l'épisode homérique : elle suscite dans l'esprit du lecteur l'inquiétude face à un danger à venir. Hector part se battre tandis que Stavros affronte régulièrement le feu. Sans que la Catastrophe de Smyrne soit mentionnée, ses flammes s'étendent sur cette scène. Le tableau que dresse Politis de la famille, avec le père en habits de travail, ne semble donc pas remplir une fonction documentaire propre à une reconstitution réaliste : il confère implicitement à Stavros une grandeur par les événements auxquels il devra faire face. La deuxième manière dont procède Politis pour donner une profondeur à ses personnages, et ainsi ne pas les réduire au rôle de représentants de classe sociale, est d'introduire une rupture dans la narration, une ellipse dans le récit de leur vie. C'est le cas de monsieur Nikolakis, figure énigmatique du roman *Yiri*. Dans ce roman, les personnages secondaires sont nombreux. Ils exercent des métiers variés : pêcheur, chauleur, charbonnier... Cependant, le narrateur ne décrit pas leur activité : certains quittent le quartier pour travailler et y reviennent le soir sans que le narrateur ait évoqué leur journée. Un seul personnage échappe à cette règle, monsieur Nikolakis, le locataire d'Elisabeth. Il est introduit par le narrateur au chapitre 3. Monsieur Andreas parle à Gerolymos de son nouveau locataire qui est d'emblée placé sous le signe du mystère. « On ne sait pas d'où il sort », affirme Andreas, « il a dit à Elisabeth qu'il travaille rue Ermou, mais il ne ressemble pas à un boutiquier, il a l'air de crever de faim, ses pantalons sont tout effrangés sur ses chaussures » (Y 72). Nikolakis ne possède aucune des caractéristiques de la classe sociale à laquelle il dit appartenir. Lorsque madame Elisabeth lui demande qui l'a envoyé ici, il répond : « Le quartier me plaît tant ! » (Y 73), mais il refuse de dire où il résidait auparavant (Y 74). De même, lorsque le patron du petit restaurant où il déjeune lui demande si ses affaires vont bien, il le regarde « avec soupçon » (Y 75) et lui répond en citant Hésiode : « Le travail n'a rien de honteux, monsieur Theologis » (Y 75). Sa seule contribution aux discussions politiques du quartier se limite à l'expression « Res publica ». Monsieur Nikolakis n'est pas représentatif de la classe des petits employés. On peut supposer qu'un événement a causé sa déchéance sociale, mais rien ne permet de savoir lequel. Les derniers chapitres le font

[91] *L'Iliade*, chant VI, vers 484.

brièvement passer de personnage secondaire à personnage principal. Victime d'une chute au magasin, il est emmené à l'hôpital. Dans la confusion de la fièvre, il appelle madame Elisabeth Ersilia. Lorsque sa logeuse revient le voir, il a disparu : une « dame » est venue le chercher. Le narrateur ne donne aucune explication supplémentaire. L'existence de monsieur Nikolakis est marquée par le mystère, voire le fantastique. Nous pouvons imaginer qu'une vraie femme de sa connaissance est venue le chercher ou qu'un fantôme, la Ersilia de son passé, l'a emmené vivant dans le monde des morts. Ainsi, c'est moins le déterminisme social qui intéresse Politis que la discordance entre l'individu et son milieu, ou du moins, la part secrète dont ne peuvent pas rendre compte les explications sociologiques. Dans *À Hatzifrango*, le personnage dont les choix auraient pu être compris au regard de son appartenance sociale est Pandelis[92]. En effet, le jeune homme a perdu son père lorsqu'il était enfant et l'injustice du discours tenu par les patrons de l'usine aurait pu constituer une expérience politique fondatrice. Le narrateur évoque son passé, au chapitre 1, à travers les pensées de Pandelis qui s'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à prononcer, lors de la compétition en caïque, le premier vers de l'hymne grec écrit par Solomos. Sa mère a interprété cela comme une provocation, la revendication d'une liberté politique. Mais Pandelis ne se comprend pas lui-même : il n'y voit qu'une citation sur les murs de l'école. À partir de ce souvenir, il laisse aller ses pensées.

> Personne d'autre dans le voisinage n'était allé au collège. Mais lui aussi avait été contraint d'abandonner lorsque son père était mort et qu'il avait dû prendre un travail à la ferblanterie. La blessure de son père à la main s'était envenimée. La machine lui avait avalé la moitié du poing, les médecins à l'hôpital lui coupèrent la main depuis le poignet, puis depuis le coude, puis tout le bras, mais apparemment la gangrène s'était mise dans le sang, c'est ce que disaient les médecins, et en un mois l'homme s'en va. Avant, il travaillait aux fonderies, dans l'usine de Kalidonis, ensuite ils le mirent à la scierie où il coupait les madriers en cinq. C'est ici qu'il perdit sa main et sa vie. À la fonderie, on travaillait torse nu. Des flammes jouaient sur les gueules et sur les corps. La fonte déferlait des fourneaux, rouge feu, incandescente, ça aveuglait rien qu'à la regarder, on la recueillait dans de longues et gigantesques louches et on la déversait dans les moules. Pandelis, enfant, se baladait dans toute la fabrique l'été, il aimait s'attarder devant les machines et poser des questions à tout propos. Ils ne le croyaient pas, les autres enfants, lorsqu'il leur parlait des plaques de fer de l'épaisseur d'un doigt dans lesquelles s'enfonçait un couteau qui les découpait ou une pointe, mue par un piston, qui les trouait comme du papier.
> Tout cela lui passa en tête l'espace d'un instant. Puis ils appelèrent sa mère à la fabrique et ils lui donnèrent dix lires de dédommagement. Comme ça, par bonté, sans être obligés, lui dirent-ils. C'était lui qui était en faute : il n'avait pas fait attention ; l'homme doit avoir le dessus sur la machine, lui dirent-ils. Prends les dix lires et du vent. Merci, dit sa mère. Et ils commencèrent à travailler tous les deux, la mère et le fils, pour s'en sortir. (AH 18)

[92] Doulis affirme d'ailleurs que Pandelis est « le seul héros prolétaire de fiction de Politis » (DOULIS 1977, 250).

Ce monologue intérieur pourrait être programmatique et annoncer un personnage qui cherche à revendiquer une liberté sociale et politique. Mais il n'en est rien. Seuls les sentiments de Pandelis pour signora Fiora, la seule femme juive du quartier grec de Hatzifrango, guident ses actions dans la suite de l'intrigue. Son ascension sociale, relatée au chapitre 11, ne résulte pas d'une ambition née dans la misère, mais du besoin d'interrompre des pensées obsédantes.

> Petit dérivatif : les lampes à acétylène. Ils avaient enfin importé de cette précieuse pierre. Pandelis avait ses plans tout prêts et, en les suivant, il fabriqua en fer blanc la première lampe. Mais même tandis qu'il travaillait, une partie de son esprit – comme si elle était devenue autonome – pensait constamment à la signora Fiora.
>
> Lorsque s'alluma la première lampe à acétylène à l'extérieur du magasin et qu'elle éclaira comme en plein jour la ruelle, tout le quartier accourut l'admirer. Monsieur Androulis, le patron de Pandelis, hocha la tête avec scepticisme. Mais lorsque commença la mise en vente que les lampes se vendirent les unes après les autres, au point qu'il fallut prendre deux apprentis pour satisfaire la demande, monsieur Androulis, qui était un homme intègre, craignit que Pandelis ne le quitte et n'ouvre son propre magasin, et il lui proposa une association, cinquante-cinquante. Ainsi, les fonds de Pandelis s'accrurent. Les mamans le voyaient volontiers comme gendre – un garçon de dix-huit ans, mais sait-on jamais ce qui peut arriver ? – et faisaient l'article à leurs filles. Les cellules autonomes de son cerveau, néanmoins, étaient perpétuellement occupées par la pensée de la signora Fiora. (AH 247)

Pandelis considère l'invention qui fera sa fortune comme un « dérivatif » [« ξελόγιασμα »], l'essentiel de ses rêves est caché, tu, car, et c'est le troisième et dernier trait de la nouvelle esthétique sociale que nous étudierons ici, le romancier dépeint la manière dont ses personnages se rêvent, se racontent leur existence et met ainsi en évidence le contraste avec leur quotidien réel. Dans *Yiri*, le retraité de la banque, le père Kostas, s'adressant à M. Nikolakis, réécrit sa vie comme une épopée : « Alors que je convoyais un transport de fonds à Pyrgos, trois millions… – ainsi commençait le père Kostas et il racontait quelque danger imaginaire […] » (Y 140). Politis joue donc avec les fausses pistes. Il n'éclaircit pas ses personnages, il rend compte d'une opacité qui les fait échapper à leur classe sociale ou à leur communauté.

Les personnages de Politis sont animés par des rêves, des désirs qui les grandissent. Dans le dernier chapitre de *À Hatzifrango*, le narrateur affirme :

> En vérité, et c'est dommage, ici il n'y a plus assez de place pour le saint des saints, pour les tombeaux et pour la gloire des ancêtres, pour les champs de bataille illustres – ou bien pour les chapiteaux ioniens, les palestres et les amphithéâtres, pour les icônes byzantines d'une fabuleuse valeur, pour les codes, les bulles d'or et les ciboires et les mitres ruisselantes de diamants et les crosses épiscopales. Il ne reste plus de place pour tout cela : il semble que depuis lors, depuis soixante ans, les hommes du quotidien, avec leurs soucis de tous les jours et leurs petites joies, avec leurs conceptions et même avec leurs incartades

> et leurs actes absurdes, se sont mis, et cela seulement par la force des choses, à revendiquer la première place et à laisser sur le côté les valeurs conventionnellement reconnues dans la mémoire qui raconte. (AH 237)

Les classes populaires se sont substituées aux héros, aux personnages célèbres, aux figures épiques. Ce passage doit-il être compris comme l'allusion à une évolution des formes littéraires ? Politis décrit-il son récit comme un roman historique rendant compte de forces collectives à une époque où l'épopée, forme littéraire de l'aristocratie, n'aurait plus de sens et tomberait en désuétude[93] ?

## 1.3. Une Histoire meurtrière déconstruite

En effet, chacune des trois œuvres de Politis s'inscrit dans un contexte historique précis : les intrigues de *À Hatzifrango* et *Terminus* se déroulent au début du XXe siècle, période où les discours nationalistes se font davantage entendre. Les actions de *Yiri* ont lieu dans les années 1930, époque de crise politique. Comment sont rapportés ces moments charnières, prémices des guerres du XXe siècle ? Les récits s'apparentent-ils à des romans historiques ? Daniel Madélénat définit ainsi le roman historique :

> [il] prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques[94].

Comme d'autres pays européens, la Grèce voit naître les romans historiques au XIXe siècle sous l'influence de Walter Scott. Henri Tonnet a nuancé le point de vue traditionnel de la critique sur cette production romanesque grecque. Elle était jusqu'alors dépréciée sous prétexte qu'elle n'était qu'une plate imitation de modèles étrangers, et cela dans une langue savante artificielle[95]. Or, selon Henri Tonnet, tous les romans grecs du début du XIXe siècle n'ont pas tous pu être analysés « parce que, pour la plupart d'entre eux, ils nous sont inaccessibles »[96]. Par ailleurs, beaucoup décrivent des situations contemporaines de leurs auteurs et ne peuvent pas ainsi être qualifiés d'« historiques »[97]. Dès lors, peu d'ouvrages méritent cette appellation :

---

[93] Pour le roman comme « moderne épopée bourgeoise », voir Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, II, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
[94] *Dictionnaire des littératures de langue française*, « Roman historique », Daniel MADÉLÉNAT, Paris : Bordas, 1994, p.2136.
[95] (TONNET 1996, 83- 84).
[96] *Ibid*., p.85.
[97] *Ibid*., p.85.

appartiennent au genre historique *stricto sensu* les romans connus suivants : *Le Prince de Morée* (1850) d'Alexandre RIZOS RANGAVIS, *Les Noces crétoises* (1871) de Spyridon ZAMBÉLIOS, *Les Marchands des nations* (1882) et *La Fille de Bohême* (1884) d'Alexandre PAPADIAMANTIS[98].

L'Histoire n'est pas absente des derniers romans de Politis. Néanmoins, le peu d'écart temporel entre le moment de la rédaction et la période décrite dans *À Hatzifrango*, et encore plus dans *Yiri*, fait qu'ils ne peuvent être considérés comme des romans historiques. Pourtant des événements de portée nationale y sont relatés et le narrateur porte sur eux un regard rétrospectif. Nous nous demanderons alors quelle historiographie s'y manifeste.

### À Hatzifrango *ou l'étrange chronique*

Selon Peter Mackridge, dans le roman *À Hatzifrango*, la logique du lieu l'emporte sur la logique temporelle[99]. Son étude très détaillée montre comment les actions s'enchaînent avant tout géographiquement mettant à mal la linéarité de l'intrigue de sorte que le roman lui-même se transforme en « lieu » dans lequel « nous pouvons entrer […] – et sortir – à l'endroit où nous voulons »[100]. Cette particularité temporelle du roman a fait l'objet de nombreuses analyses puisque sa narration interrompue, juxtaposant différents temps, l'année 1902 et le témoignage de 1962 rapportant la Catastrophe de 1922, suggère de manière saisissante la fragmentation et la dissolution d'une chronologie après la destruction de Smyrne.

Cependant, le sous-titre donné par Politis, *Τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, « Les quarantes années d'une ville perdue », annonce une chronique, c'est-à-dire un « recueil de faits historiques regroupés par époques et présentés selon leur déroulement chronologique » ou, par extension, un « récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement »[101]. Ainsi, alors que le titre principal désigne le lieu, le sous-titre renvoie à un continuum temporel. Peter Mackridge mentionne d'ailleurs différentes sources possibles d'inspiration de Politis, dont deux grecques : un « long récit de Papadiamantis "Ολόγυρα στη λίμνη" » et « *Το Χρονικό μιας πολιτείας* de Prevelakis »[102]. Claudie Bernard, dans *Le Passé recomposé*, distingue

[98] *Ibid*., p.86.
[99] (MACKRIDGE 1993, 44- 60).
[100] *Ibid*., p.59.
[101] Ces deux définitions proviennent du site Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 12 février 2018 à l'adresse suivante :
http://www.cnrtl.fr/definition/chronique
[102] (MACKRIDGE 1993, 46).

plusieurs types de récits historiques : les chroniques, les mémoires, le roman. Elle les différencie selon deux variables, celle de l'implication du témoin et celle de l'éloignement en temps entre narration et événements.

> La chronique, normalement rédigée par un témoin, articule proximité temporelle et distance personnelle ; les mémoires, au contraire, proximité personnelle et distance temporelle ; le roman historique, qui (comme l'Histoire) se trouve à distance temporelle et personnelle maximale, voudrait (au rebours de l'Histoire) se prévaloir de la double proximité de la chronique et des mémoires dans sa re-présentation […] des détails de mœurs et de caractère[103].

Il est vrai que le roman de Politis combine, comme dans une chronique, l'effacement partiel du narrateur et une faible distance temporelle puisque les faits se déroulent soixante ans avant le moment de la narration. Mais l'intervalle des « quarante années » annoncé dans le titre ne concerne réellement que le chapitre central « Parodos ». De plus, seules la destruction de 1922 et la solitude de Yacoumis en 1962 nous sont connues : aucune narration ne nous est faite de l'exil et des années qui s'en sont suivies.

Comment considérer alors le récit des chapitres entourant le centre de la tragédie puisque celui-ci se déroule en 1902 ? Il semble placé hors de l'histoire, ponctué cependant d'événements bien réels qui sont relégués au second plan, dans le passé, ou évoqués incidemment en prolepse jusqu'au chapitre central qui relate le témoignage de 1962. La libération de la Thessalie de la domination ottomane en 1881 et la guerre « humiliante » de 1897 sont par exemple mentionnées par « Hafouz effendi » au chapitre 2 : il a dû laisser derrière lui le domaine paternel et la tombe de sa mère. De même, Androulis, le patron de Pandelis, raconte sa participation à la guerre de Crimée en 1853 au chapitre 4 :

> Moi, peut-être que je n'ai pas ton intelligence, mais dans ma vie j'ai vu des choses qui ne logeraient même pas dans ta petite tête. Des guerres et des tempêtes. Tiens, la guerre de Crimée. J'avais à peu près ton âge. C'était au moment où l'Angleterre et la France avaient attaqué Moscou pour prendre la défense des Turcs. Je me suis porté volontaire pour y aller, en cachette. La Grèce allait aussi être de la partie, du côté de Moscou, mais les navires des autres avaient bloqué Le Pirée, personne ne pouvait passer à travers les mailles. (AH 65)

Les personnages sont marqués par des guerres passées, autant de stigmates et de germes de violence qui expliquent les haines en train de naître. Cependant, ces faits historiques ne sont aucunement présentés comme des causes. Le même chapitre 4 s'achève par l'annonce en prolepse du destin tragique de Zagouléas, l'assassin de la rue Madame : il mourra à la guerre

[103] (BERNARD 1996, 222).

de 1912, lors de la première guerre des Balkans. Les événements historiques sont perçus dans toute leur fureur, ouvrent et closent le chapitre sans pour autant être mis en regard. De même, certains événements ne figurent que comme des prophéties comme au chapitre 8 :

> Il avait des rêves prophétiques, le père Nestor. Il disait que, dès qu'il se réveillait, il voyait se poursuivre sur les murs de sa chambre ses rêves en images colorées qui se déployaient l'une après l'autre. Quand il était curé, avant qu'on ne le mute ici, il avait prédit, par ses rêves, la justification de la lutte en Crète ainsi que d'autres événements historiques mondiaux : le suicide de l'archiduc Rodolphe et le meurtre d'Elisabeth (qui était Elisabeth ? qui était Rodolphe ? se demandaient les paroissiennes) et un tas d'autres choses qui se produisirent comme on le constata par la suite. Son pouvoir divinatoire traversait mers et continents. Il avait aussi prédit la chute de Bismarck (Bismarck ? Bismarck ? Qui était Bismarck ?). (AH 164)

Les faits sont réduits à des « rêves », des « images colorées », sans lien entre elles. Le passé est fragmenté, mais l'avenir, envisagé depuis 1902, ne l'est pas moins. Le futur n'existe que sous forme d'allusions. Par exemple, dans le chapitre 5, le narrateur annonce que l'icône de la Vierge brûlera avec la ville sans que l'année 1922 soit explicitement nommée. Dans le chapitre 6, il est fait mention de relations équivoques entre la Grèce et l'Italie au début des années 1930, sans plus de précision :

> – Tu as lu qui a été nommé ambassadeur d'Italie, ici, à Athènes ? fit celui qui était rasé de près.
> – Oui, répondit l'autre aux moustaches impeccablement taillées. En vérité il n'a pas été nommé : il serait plus juste de dire qu'on a demandé pour sa nomination l'assentiment du gouvernement. Mais pourquoi ? Nos relations avec l'Italie…
> – Peut-être justement pour qu'on lui refuse cet assentiment.
> – Mais pourquoi ? Nos relations avec l'Italie… (AH 105)

Dans ce même chapitre, le narrateur évoque un certain Dimos, cireur de chaussures sur les quais de Smyrne en le prenant à parti dans une parenthèse :

> (Allez Dimos, *aman* ! Courage, un an encore. Mais rien, comme s'il était contrarié, Dimos, il mourut la troisième année de l'Occupation, dans un sous-sol à Petralona, à côté de sa petite caisse, cette même caisse avec les décorations de bronze, qu'il avait emportée avec lui, Dimos, ici, en exil). (AH 114)

Des perspectives temporelles rayonnent donc depuis l'année 1902, mais demeurent floues, implicites même si l'on peut remarquer qu'elles sont ordonnées chronologiquement et conduisent en 1962 au témoignage de Yacoumis. L'année 1902 durant laquelle se déroule l'intrigue principale est donc prise entre deux temporalités sanglantes et destructrices,

menaçantes et montrées comme irrationnelles, sans logique. C'est un temps historique flottant qui encadre la stabilité de 1902 dont la succession des mois est soulignée depuis mai jusqu'à février. Loin de suivre une chronique, le lecteur est appelé à reconstituer une trame défaite.

Le chapitre réintroduisant le lecteur dans le cours de l'Histoire est celui qui est inséré entre le chapitre 7 et le chapitre 8, la « Parodos », paradoxalement celui qui n'est pas présenté dans une continuité narrative par l'attribution de numéros de chapitre. En effet, Yacoumis, le narrateur exilé en Grèce, retrace l'excitation des haines :

> Donc, si je me souviens bien, c'était le troisième ou le quatrième jour que l'armée turque était entrée. La ville se recroquevillait. Il s'était produit pas mal d'incidents déjà, des morts, des viols, du pillage, des mercenaires turcs, la mitrailleuse caquetait, c'était la guerre, inimitiés et rancœurs – et les nôtres avaient brûlé des villages turcs en se retirant, c'était la guerre, l'homme devient un animal déchaîné. Il y eut encore d'autres massacres ici et dans d'autres vallées d'Anatolie, les nôtres disparurent par milliers, par dizaines de milliers, par centaines de milliers et brutalement nous fûmes tous orphelins. Tu vois, les Turcs nous considéraient comme des traîtres, nous avions levé les armées contre la patrie – c'est-à-dire contre la Turquie. Je parle sans passion comme s'il n'existait plus dans le monde de colère ni de haine. Maintenant, au troisième ou au quatrième jour depuis que l'armée turque était entrée, la ville se recroquevillait dans son mauvais rêve, dans l'affliction et dans l'espoir de réconfort. (AH 143-144)

Il ressent également le besoin, pour mieux être compris de son interlocuteur de revenir à l'année 1914 :

> Je vais remonter plus en arrière pour que tu comprennes quel genre de femme était Katerina. Jusqu'en 14, nous, les Grecs, nous étions des rois. Nous passions des jours heureux, de beaux jours. Mais en 14, les Jeunes Turcs – *yaşasın adalet, yaşasın hürriyet*[104] – remirent la Turquie aux mains de l'Allemagne et l'Allemagne exigea que les Rumis soient chassés des côtes d'Asie mineure. Ils firent bien leur travail, ils fanatisèrent aussi le peuple turc et alors commencèrent les premières persécutions. Et lorsque la guerre fut proclamée et que plus tard la Turquie entra elle aussi dans la danse, on envoya nos conscrits rumis dans les bataillons ouvriers – bataillons de travail, comme on dit – casser des pierres et construire des routes. Bien des nôtres laissèrent leur peau dans les déserts, malades, affamés, épuisés. La terre gémissait. Moi, j'y ai seulement laissé deux doigts de la main gauche – c'est une autre histoire, ce n'est pas le moment de la raconter. Pourtant, c'est à ces deux doigts manquants que je dois de ne pas avoir été pris dans l'armée grecque quand ils firent une levée dans nos régions, après le débarquement. Mais même avec deux doigts en moins, Katerina a voulu de moi pour mari. C'était une femme de courage, je te dis. (AH 144-145)

L'intervention des puissances étrangères a pour conséquence le changement d'attitudes des Turcs à l'égard des Grecs. De même, la souffrance de ces derniers dans les bataillons de travail explique le bon accueil des troupes grecques. L'enchaînement historique est rigoureusement

[104] « Vive la justice, vive la liberté ». La traduction est de Michel Volkovitch (POLITIS 2016, 210).

exposé dans ce passage. Cependant, nous pouvons noter que la situation est décrite par Yacoumis pour mettre en lumière la force de caractère de sa femme, Katerina, non pour la connaissance du contexte.

Autre trait conférant à ce chapitre la valeur d'un récit historique, la place du témoin, Yacoumis. En cela, le récit comporte les trois strates dont fait mention Dorrit Cohn, dans *Le Propre de la fiction*, pour distinguer la narration historiographique de la narration de fiction. En effet, le récit de l'Histoire est composé du « discours », c'est-à-dire de la narration, de l'« histoire », des événements racontés et d'une « strate testimoniale ». Elle analyse les liens entre la mise en intrigue opérée dans le discours historique et les éléments d'archives :

> Ce processus citationnel peut être intégré de manière plus ou moins harmonieuse : moins, lorsque les sources documentaires sont citées directement, plus, lorsqu'elles sont paraphrasées ou résumées. Mais la strate de la preuve testimoniale est une composante obligatoire même des récits historiques qui présentent la surface la plus homogène[105].

Or Yacoumis, dans son récit, insiste sur sa place d'observateur :

> Cependant, les boulangeries continuaient à faire du pain. Et deux ou trois barbiers avaient installé une chaise et ils rasaient. Je l'ai vu de mes propres yeux. Explique-le comme tu veux. Peut-être que ceux qui se faisaient raser avaient la même idée que moi : mort et hirsute, est-ce que cela se fait ? (AH 146)

Avant de raconter l'incendie même, il répète à son interlocuteur :

> Tout de ce jour-là est resté bien vivant dans ma tête. C'est seulement à partir de la nuit et après que je ne suis sûr de rien. Mais non, encore une fois, j'ai vu ça de mes yeux même si la fumée m'a obscurci l'esprit. (AH 149)

Yacoumis rapporte également les points de vue d'autres personnages, tel celui du barbier et son analyse du conflit. Le chapitre « Parodos » ressemble donc à un témoignage brut, partiel, du jour de la Catastrophe, le narrateur avouant parfois sa méconnaissance des événements. Cependant, ce témoignage ne prend tout son sens que dans un dispositif narratif précis, lorsqu'il est mis en regard avec le premier et le dernier chapitres du roman. Le récit de Yacoumis reconfigure historiquement les événements racontés dans la fiction. En effet, le jardinier décrit les quais de Smyrne, la situation désastreuse des personnes qui dorment dehors, ayant perdu tous leurs biens, coincées et soumises au bon vouloir des puissances étrangères. Cette image,

[105] (COHN 2001, 177).

résumé iconique de la Catastrophe tant elle est gravée dans l'esprit du lecteur, réactive l'évocation initiale de la compétition sur les eaux.

> La plupart des hommes avaient quitté le quartier, ils étaient allés sur le Quai – grande cohue là-bas, sur la jetée. La ville s'était vidée. Sept grandes péniches, attachées en file indienne, collées l'une derrière l'autre, l'ancre jetée en pleine mer, tournées vers le théâtre en plein air de Kokolis, décorées de pavillons de toutes sortes, de bannières turques et grecques. Les gens entassés sur les péniches – quatre petits sous l'entrée – et remplissant jusqu'à la gueule les hauteurs du Quai, depuis Edem jusqu'ici. C'était bon marché, ici, sur le Quai, même si c'était le meilleur poste pour suivre de près la régate sur tout le parcours. Les tramways passaient difficilement. Le conducteur retenait de temps en temps son cheval et, sa petite corne à la bouche, klaxonnait continuellement pour se frayer un chemin au milieu de la foule. […] Mais les gendarmes turcs du port, avec leur fez et leurs galons dorés, étaient eux aussi dans la péniche publique, assis sur des chaises, sous le chapiteau, avec deux ou trois ambassadeurs, le consul grec et quelques-unes de nos personnalités. (AH 7-8)

L'écho avec le tableau dressé par Yacoumis est saisissant : la fête s'achève en désolation, le sentiment de communauté se dissout également dans l'intérêt personnel.

> Donc, tout ce monde entassé sur la jetée et sur les péniches. Des hommes, des vieillards, des vieilles, des femmes et des enfants qui avaient abandonné leurs biens, étaient restés en rade et maintenant, c'était là qu'ils passaient leurs jours et leurs nuits, là qu'ils couchaient, l'un avec une couverture épaisse qu'il avait apportée avec lui, l'autre avec un édredon ou un drap de laine. Les lèvres tremblaient de délire. Les yeux écarquillés qui contemplaient le jugement dernier, la fin du monde… Un jour de grâce divine. Les derniers d'août, les premiers de septembre. Certains des nôtres faisaient des affaires. Ils dressèrent des réchauds de fortune, ils faisaient griller du maïs, même des brochettes ou cuire de la soupe de haricots et ils vendaient à manger. (AH 146)

La rivalité sur mer du chapitre 1 annonce l'implication des différentes puissances dans le conflit et les navires anglais seront mis en cause dans le récit de Yacoumis comme ayant refusé de porter secours aux réfugiés qui se jetaient à l'eau pour s'enfuir. Le témoignage tire donc son authenticité aux yeux du lecteur de la narration, fictive, qui l'environne. Par ailleurs, après le chapitre « Parodos », le récit subit en quelque sorte l'influence du récit historique : au chapitre 11, lorsque la communauté grecque s'en prend aux Juifs, un homme vient retirer son fils qui étudie dans une école grecque. L'auteur, Politis, dans une note, explique ainsi :

> Fait attesté par une personne présente. Le vieillard était le fils de ce président de la communauté israélite qui avait signé, il y avait une trentaine d'années de cela, le document de donation pour les cloches. Je ne le mentionne pas dans le texte parce que la coïncidence paraîtrait exagérément romanesque. [N.d.A.] (AH 224)

Dans cette (deuxième et dernière) note du roman, l'auteur montre ce que la fiction doit à la réalité, mais il met surtout en évidence l'idée que la réalité est beaucoup plus romanesque que la fiction. Il suggère qu'il veut s'en tenir au vraisemblable. Mais cette intrusion de l'auteur en marge du texte, loin de clarifier les liens entre fiction et réalité, mêle davantage ces deux éléments. Enfin, dans le chapitre « Parodos » est annoncée la vision finale des cerfs-volants s'élevant, « s'enfouissant dans le ciel » (AH 256). Ce passage central exerce donc une grande force d'attraction sur les deux extrémités fictionnelles du récit. Les deux versants de la narration, imaginaires et historiques, se répondent et s'éclairent mutuellement.

La place du témoin fait du roman de Politis une œuvre à part dans les romans de la Catastrophe. Mackridge souligne le fait que Politis a probablement recueilli plusieurs expériences de réfugiés :

> Le roman *À Hatzifrango* affirme être basé sur la narration d'autres personnes, et il est probable que Politis ait tiré plusieurs de ses « souvenirs » de différents récits de Smyrniotes à propos de leur ville[106].

Le sous-bassement documentaire est révélé par Politis dans une note introductive : « j'ai préféré laisser tout ce qu'on m'a raconté » (AH 5). Pourtant, on ne trouve pas dans le roman de Politis la première personne garante des événements. En effet, la voix narrative se fait discrète et les seuls témoignages de réfugiés portent sur des faits minimes de la vie d'avant la Catastrophe comme si Politis soulignait l'impossibilité de raconter la destruction de Smyrne autrement que par le caractère fragmenté des témoignages et peut-être leur insignifiance. Le contraste avec d'autres romans de la Catastrophe est flagrant si on le compare, par exemple, au récit de Dido Sotiriou, *Ματωμένα Χώματα* [*Terres de sang*], paru la même année en 1962. Celle-ci affirme dans son « Prologue » :

> Je me suis penchée sur les mémoires des vivants. J'ai posé mon oreille avec amour et avec douleur sur leurs cœurs, là où ils gardent leurs souvenirs, comme dans l'iconostase les lauriers et les couronnes.
> Derrière Manolis Axiotis, le narrateur central du livre, existe un paysan micrasiate, qui a vécu les Bataillons de travail de 14-18, qui a porté ensuite l'uniforme du soldat grec, qui a vu la catastrophe, a vécu la captivité et qui a mangé le pain amer du réfugié, docker syndicaliste pendant quarante ans, combattant de notre Résistance nationale.
> Il est venu me trouver et m'a donné un calepin avec ses souvenirs. Retraité, il s'est assis patiemment et s'est donné du mal pour écrire, avec le peu de lettres qu'il a, tout ce que ses yeux ont vu durant ces soixante si longues années[107].

---

[106] « *Στου Χατζηφράγκου* claims to be based on the narrations of others, and it is probable that Politis drew many of his "memories" from various publications by other Smyrniots about their town. » (MACKRIDGE 2003)

[107] (SOTIRIOU 2008, 10). Notre traduction. [« Στις μνήμες των ζωντανών έσκυψα. Ακούμπησα μ' αγάπη και πόνο τ' αυτί στις καρδιές τους, εκεί που κρατούν τις θύμησεις, όπως στο κονοστάσι τα βάγια και τα στέφανα. Κάτω απ' το Μανώλη Αξιώτη, τον κεντρικό αφηγητή του

Les deux textes ne relèvent pas des mêmes « types » de récits d'exil, tels que les distingue Mackridge[108]. On peut également relever des intentions différentes de la part des deux auteurs. Sotiriou cherche à sauver le « témoignage vivant », [« ζωντανή μαρτυρία »][109], en se fondant sur des récits vécus, sans les modifier alors que la place centrale du témoignage chez Politis n'apparaît qu'indirectement par le rayonnement qu'il exerce sur le reste de la fiction.

Ainsi, fiction et Histoire se nourrissent et se font écho dans une composition mêlant fondement documentaire et imaginaire. Le roman historique, tel qu'il s'est développé au XIXe siècle, jouait sur un tel équilibre entre histoires et Histoire. Mais dans le roman de Politis, les deux aspects sont reconnaissables et provoquent chez le lecteur une confusion sur la nature du texte lu : s'agit-il de témoignages ? de récits de vie romancés ?

**Yiri *: une période historique sans dates.***

Si le roman *Yiri* a pour titre, comme *À Hatzifrango*, le nom d'un quartier, de Patras cette fois, le contexte historique qu'il décrit est également une période importante dans l'histoire grecque puisque les actions se déroulent sous la dictature du général Metaxas dans les années 1937-1938. Cependant, si le roman nous semble être « historique » maintenant, il ne pouvait pas être considéré de cette manière par Politis. Écrit en 1944, il examine des faits d'actualité.

Quoi qu'il en soit, c'est encore ici au lecteur de reconstituer ce contexte dans un premier temps. La première mention de dates est en effet relative au chapitre 1 :

> Ce soir, en présence de Filippos, Gerolymos ne laissa pas passer l'occasion. Comment peuvent aller les affaires, leur dit-il, dans l'état où est le monde ? Ah, l'autre magasin, le cabaret, là, oui, il fallait voir le chiffre d'affaires. Cela faisait vingt ans, en dix-sept et en dix-huit, juste à la fin de la guerre. (Y 23)

---

βιβλίου, υπάρχει ο μικρασιάτης αγρότης, που έζησε τ' Αμελέ Ταμπούρια του 14-18, που φόρεσε αργότερα τη στολή του Έλληνα φαντάρου, που είδε την καταστροφή, έζησε την αιχμαλωσία και που πρόσφυγας έφαγε πικρό ψωμί, σαράντα χρόνια λιμενεργάτης συνδικαλιστής, μαχητής της εθνικής μας Αντίστασης.

Ήρθε και με βρήκε και μου έδωσε ένα τεφτέρι με τις αναμνήσεις του. Συνταξιούχος, κάθησε με υπομονή και κοπίασε να γράψει με τα λίγα γραμματάκια του, τα όσα είδαν τα μάτια του εξήντα τόσα χρόνια. »]

[108] « The Disaster manifests itself in three chief forms:
(a) the evocation of life in Asia Minor or Constantinople before the Disaster: this is the chief setting of Theotokas's *Λεωνής* (1940), Venezis's *Αιολική γή* (1943), Kastanakis' *Ο Χατζή Μανουήλ* (1956), Politis's *Στου Χατζήφράγκου* (1963), and Iordanidou's *Λωξάντρα* (1963) ;
(b) narratives of war, captivity and/or expulsion: Doukas's '*Ιστορία ένός αιχμαλώτου* (1929), Venezis's *Τὸ νούμερο 31328* (1931), Sotiriou's *Ματωμένα χώματα* (1962), and chapter 5 of Theotokas's '*Αργώ* (1933);
(c) depictions of the economic, social, and (particularly) psychological difficulties faced by the refugees on arrival in Greece: these form the basis of Stavrou's *Οi πρώτες ρίζες* (1936) and Venezis's *Γαλήνη* (1939), but also appear as a minor theme in other novels. » (MACKRIDGE 1992)

[109] (SOTIRIOU 2008, 9).

Ainsi, l'époque de l'intrigue doit être déduite : elle est d'emblée présentée comme sans consistance propre et comme une dégradation des années folles quand les gens « savaient faire la fête avec les *prime donne* » et « aimaient les bonnes choses » (Y24). Aucun fait historique ne sera mentionné dans le contexte international pourtant préoccupant de 1938.

L'auteur rend compte du sentiment de menace et de surveillance généralisée qui caractérise la dictature de Metaxas. La moralisation de la vie publique est au cœur de l'histoire. Ainsi, un policier, client habituel du café de Gerolymos, prévient Victoria sur la conduite d'une des femmes qu'elle connaît : « Dis-lui de faire attention, Victoria, dit tranquillement le policier, occupé à manger des mezzés. » (Y 26) Cet avertissement sur lequel s'achève le premier chapitre détermine la perception du contexte par le lecteur. De même, un homme surveille la maison de Filippos, un « agent secret » qui « cherche des garçonnières » (Y 105). Ainsi, l'Histoire n'apparaît que par allusions dans le roman comme si les pensées politiques des personnages ne pouvaient être pleinement exprimées, telles celles de monsieur Nikolakis qui « ne donn[e] jamais son avis » et déconcerte les autres en prononçant une fois l'expression « *Res publica* » (Y 75). Un personnage incarne l'opposition communiste à la politique conservatrice de Metaxas.

> Plusieurs ouvriers cependant demeuraient fidèles à l'autre café. Perdus dans la fumée des cigarettes, dans une cabane au plafond bas, ils entouraient le fils aîné de madame Eleni pour l'écouter leur expliquer les « affaires ». Il travaillait comme assembleur de caractères chez un imprimeur, on disait encore qu'il avait sorti clandestinement des écrits et qu'il les faisait circuler dans la classe ouvrière. Presque vingt-deux ans, maigre, ses yeux, parfois perdus dans un rêve, brillaient d'autres fois comme de l'acier noir. Il parlait aux camarades d'une voix calme, sur le ton d'un sermon, sans exaltation, les lèvres pincées. Sauf qu'il imbriquait ses doigts des deux mains et les serrait avec force comme s'il voulait casser quelque chose. (Y 138)

Le danger de se réunir est souligné par le récit d'une arrestation au chapitre 7 :

> Puis survint l'événement : un samedi soir – tard, tout le monde dormait déjà – le voisinage fut réveillé par des coups de feu. On apprit le jour suivant que la police secrète lança l'assaut dans le café. Tous ceux qu'ils prirent ils les emmenèrent en prison, mais en trois jours ils les libérèrent tous sauf le fils de madame Polyxène. Lui, on l'envoya à Nauplie, d'autres disaient dans une île. Aristos – le gros, qui avait autrefois été fiancé à Mairi – prit une balle dans le ventre, on le transporta quelque part dans la nuit – comme ça, les entrailles à l'air. (Y 179)

La scène n'est pas relatée directement, mais à travers ce que le voisinage en a su. C'est ainsi une manière de montrer les répercussions de l'absence de liberté d'expression instaurée par le régime. Les événements mais aussi les personnages deviennent mystérieux les uns pour les

autres. Le lecteur doit interpréter l'implicite comme dans cet échange entre monsieur Malingropoulos et des voisins après une fête nationale célébrée par des feux d'artifices :

> – On dirait que le gouvernement a de l'argent pour faire de telles dépenses.
> – Tout va bien, assura-t-il [monsieur Malingropoulos]. « Notre régime est un régime de liberté » – c'est avec ces mots que monsieur le préfet a fini son discours. Je lui ai dit alors « Mes félicitations, monsieur le préfet, vous parlez bien ». Il se retourne et me fait : « Mon absolution, vous voulez dire, monsieur Gaucher » – ah, ah, ah ! Il était, semble-t-il, un peu ivre […]. (Y169)

Le jeu de mots créé par la paronomase « συγχαρητήριά μου / συγχωρητήριά σου » et le prénom « Αριστομένης » attribué à Malingropoulos rendent difficilement perceptibles les positions politiques du maire.

Enfin, les dates perdent de leur sens temporel et, comme Mackridge l'a remarqué pour *À Hatzifrango*, le temps est transposé sur l'espace. En effet, la date qui marque le début du régime de Metaxas, le 4 août, devient un nom de rue. Au chapitre 6, la foule se rassemble « jusque sur les trottoirs de la rue de Corinthe, celle qu'on appelle maintenant "rue du 4 Août" » (Y 147). L'acte de baptiser prend une fonction politique. Elle ancre une idéologie dans un territoire. C'est pourquoi, toujours de manière allusive, l'« affaire » du changement de nom ressurgit dans une discussion entre le narrateur et le surveillant de l'orphelinat.

> – On murmure que le maire va démissionner, c'est ce que j'ai entendu dire.
> – Hum, il y a encore du nouveau. Monsieur Malingropoulos prétend que le préfet va le licencier. Cependant, il a eu le temps de faire partir une délégation à Athènes. Elle exposera tout au président, que le préfet est ivre tous les soirs avec son groupe d'amis et que…
> Il me regarda d'un air soupçonneux :
> – Mais même les murs ont des oreilles – ajouta-t-il en jetant un coup d'œil autour de lui – l'endroit est plein de cafards… (Y 230).

Ainsi, le nom de Metaxas n'apparaît jamais dans *Yiri*. La présence policière le remplace, faisant de la fin des années 1930 une époque sombre en contraste avec la fin de la Première Guerre mondiale. Par l'intrusion du narrateur à la première personne en fin de roman, Politis donne une présence à cette époque en la rapprochant du lecteur. Il suggère ainsi la parenté de l'avant-guerre avec l'après Seconde Guerre mondiale en en faisant implicitement la préhistoire d'une époque.

### **Terminus** *: une décontextualisation complète*

Le lecteur en commençant *Terminus* est quelque peu désorienté puisqu'aucun point de repère temporel ne lui est donné. Le narrateur, comme dans *Yiri*, évoque l'époque par

comparaison. Elle précède de grands changements, souvent tragiques mais qui ne sont pas eux non plus datés.

> Plus tard, lorsque les guerres et les expéditions militaires commencèrent, cinq à six années après, un de ces braves fut tué sur un bateau royal. On lui attacha du plomb pour le lester et on le jeta à la mer et les marins, en ligne, le saluèrent d'un coup de canon. (T 16)

Ainsi, le narrateur évoque souvent des faits qui auront lieu « plus tard » [« αργότερα »], (T 72 par exemple), notamment la prise de conscience d'une exploitation par le peuple, d'abord mentionnée entre parenthèses :

> (les patrons ne se souciaient pas beaucoup à l'époque des dimanches, ni des jours chômés ni des « jours du repos » – les choses changèrent plus tard, après la Première Guerre mondiale). (Y 69)

Elle est ensuite présentée comme une origine, le point de départ d'une manifestation politique :

> Ce succès, cependant, eut de graves conséquences sur le plan politique, plus tard, lorsque le peuple releva la tête, les corporations, aux élections municipales, gagnèrent deux places au conseil. Commençait surtout à transparaître une nouvelle séparation entre « droite », « centre » et « gauche » – qui plus tard eut les développements bien connus. Cependant, ça, beaucoup plus tard : ce n'est pas pour le présent. (T 84)

L'époque à laquelle se déroulent les faits rapportés contient les prémices d'une reconnaissance populaire. Autrement dit, le peuple devient un réel acteur politique. Le narrateur expose ironiquement les réticences des dames de la bonne société face à l'expression artistique, sans aller jusqu'aux formes politiques, des classes sociales jugées inférieures.

> Les dames avaient des réserves pour la chorale, ce groupe (elles trébuchaient sur l'adjectif) « populaire ». Cependant, le secrétaire avait insisté. La raison – qu'il ne mentionna pas aux dames – était qu'un trouble populaire s'était manifesté dans un État d'Europe, à la suite d'une guerre malheureuse en Extrême-Orient, comme on dit, et le gouvernement jugeait que de telles « mises au niveau » du « Peuple », de telles « concessions » faites au « Peuple » devaient être mises en avant. Les personnalités officielles serinaient ces mots. Tout comme les journaux. Cette guerre s'était déroulée trois ans auparavant cependant. (T 31)

Pourtant, cette origine est renvoyée hors de l'histoire, dans un temps mythique, sans chronologie. Le narrateur en souligne le caractère radicalement étranger tant dans le langage qu'on y emploie, par exemple « dans les commerces comme on disait encore alors » (T 40), que dans la manière de concevoir le progrès, alors que l'électricité était considérée comme l'invention indépassable :

> Le siècle de l'électricité, c'est comme cela qu'écrivaient alors les journaux, comme ça qu'on l'appelait, sans imaginer que dans un peu moins de cinquante ans, le siècle changerait de nom. En vérité, quand on y pense, il y a de quoi se moquer de la façon dont on voyait le monde à cette époque. Et maintenant, le siècle de la fission de l'atome… (T 41)

Le narrateur, dans un jeu de perspectives temporelles, fait se confronter plusieurs points de vue, celui des personnages du début du siècle, optimiste, confiant en l'avenir et le regard rétrospectif d'un narrateur instruit des tensions et des violences qui ont marqué le XX^e^ siècle.

Ainsi, les trois derniers récits de Politis décrivent des périodes importantes de l'Histoire grecque du vingtième siècle, mais à travers des narrations qui en estompent les dates et les repères. Dans *À Hatzifrango* et *Terminus*, les époques sont renvoyées hors de l'Histoire, dans des temporalités presque mythiques. Les dates et la chronologie apparaissent alors comme meurtrières. Dans *Yiri*, la dictature de Metaxas est présentée comme une époque « creuse », sans faits notables, dans laquelle le temps semble ne pas passer, mais qui prépare cependant insidieusement les guerres politiques à venir.

Ce regard décentré de Politis sur les événements du début du XX^e^ siècle a été interprété par Peter Mackridge par le sentiment qu'avait le romancier d'être exilé, point de vue qu'il exprime dans la célèbre épigraphe de *À Hatzifrango* : « Ils ont fait en sorte que j'ai dans ma propre patrie / le sentiment d'être un *raïa*. » On peut le lire, explique Mackridge, comme le changement de regard des Turcs sur les sujets grecs de l'Empire ottoman, mais aussi comme l'expression de son isolement politique lorsqu'il écrit son roman :

> Cette expression du sentiment d'être un étranger dans son propre pays, d'être colonisé, qui sans aucun doute était partagé par beaucoup de réfugiés en Grèce, est d'autant plus cruellement ironique quand on considère que, techniquement, Politis n'était pas un raïa (un sujet non-musulman de l'Empire ottoman) même lorsqu'il vivait à Smyrne ; pourtant il sous-entend qu'il se sent encore plus étranger dans l'Athènes moderne – pas seulement comme réfugié, mais comme homme de gauche – qu'il ne s'est jamais senti sous la domination ottomane. [110]

La déconstruction des repères historiques, étonnante chez un auteur dont on a souligné le tournant « réaliste » après la guerre en l'expliquant par son engagement communiste, résulte peut-être de ce décentrement du regard, ce sentiment d'être à l'extérieur d'une histoire nationale, de la renvoyer en marge. Les trois romans gardent en creux la réminiscence des

[110] (MACKRIDGE 1992, 236). Notre traduction. [« This expression of the sense of being a foreigner in his own country, of being colonized, which was no doubt shared by many of the refugees in Greece, is all the more poignantly ironic when we consider that, technically, Politis was not a raya (a non-Moslem subject of the Ottoman Empire) even when he was living in Smyrna; yet he is implying that he feels even more alien in modern Athens — not only as a refugee but as a Leftist — than he ever did under Ottoman rule. »]

trames de romans sociaux et historiques, mais s'en démarquent. En cela, ils illustrent peut-être la deuxième catégorie de romans historiques évoquée par Claudie Bernard :

> [Le romancier] fait parader devant nous un monde rassurant sous ses accoutrements étranges. Le roman historique populaire excelle, aujourd'hui encore, à flatter nos attentes et nos désirs. Mais les romans les plus intéressants nous proposent en outre un problème d'Histoire – et, inséparablement, de lecture. Ils ébranlent nos certitudes sur l'Histoire-passé, l'Histoire-devenir, l'Histoire-contemporaine […] et il surprennent nos habitudes de décodage littéraire. [111]

La distance par rapport à des récits mimétiques ou linéaires est également créée par le croisement avec d'autres types de récits : les récits initiatiques.

[111] (BERNARD 1996, 150).

## 2. *Des romans initiatiques : des personnages face aux interdits et aux transgressions.*

*L'enfant est seul à aimer*
*Les chansons et les histoires*
*L'enfant est seul à savoir*
*Ce que l'homme a oublié*

*Ainsi l'histoire de la pomme*
*Qu'Eve croqua sans souci*
*Pour vivre dans un paradis*
*Où interdire est interdit.*

« L'enfant est seul à aimer », Marcel BEALU, dans *Paraphes*, anthologie de poèmes réunis par Jacques Charpentreau, Le Livre de Poche, 1991, p. 35.

*Les sentiers, les entailles qui longent invisiblement la route, sont notre unique route à nous qui parlons pour vivre, qui dormons, sans nous engourdir, sur le côté.*

« La route par les sentiers », René CHAR, *La parole en archipel*, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1987, p. 179.

Cette mémoire des récits sociaux et historiques qui déconstruit les narrations se tisse avec le récit de trajectoires individuelles narrées, elles, comme des parcours initiatiques. En effet, les trois derniers romans de Politis mettent en scène des enfants et des jeunes gens dont la vie est transformée sur un plan ou sur un autre. Si Politis s'amuse à croiser les types, romans sentimentaux, contes, *Bildungsroman*, le lecteur, lui, est initié à des expériences bien sérieuses.

### 2.1. Des éducations sentimentales : les trames de romans sentimentaux

Le premier domaine dans lequel les personnages de Politis connaissent une transformation majeure est l'amour. Ils font l'expérience du désir, du manque et de la plénitude. Les narrations prennent la forme d'éducations sentimentales et suivent la prétendue innocente trame de romans sentimentaux. Mais derrière l'apparente naïveté et simplicité des récits des premières fois point une charge contre les poids des traditions.

***Le roman sentimental et le roman athénien en Grèce***

Avant de nous intéresser à la manière dont Politis s'inspire des canevas narratifs traditionnels, nous définirons brièvement le récit sentimental et nous en donnerons les caractéristiques telles qu'elles se sont manifestées dans la littérature française avant d'étudier son influence en Grèce.

Le roman sentimental est né à l'époque des Lumières, période durant laquelle la sensibilité est valorisée parce qu'elle permet de « faire société » en développant notamment la compassion et l'empathie. Même si par la suite un certain discrédit est jeté sur l'expression des sentiments, considérée comme mièvre ou relevant de la sensiblerie[112], le récit sentimental, se transformant, connaît un succès toujours actuel. Il se définit d'abord par opposition aux romans libertins, des romans du corps et du « plaisir », explique Fabienne Bercegol, citant Catherine Cusset[113].

> Cette définition permet de déduire ce qui est l'objet propre du roman dit sentimental, soit la mise en scène de la « vie affective », la représentation des douces effusions de la sensibilité (les « sentiments tendres ») et notamment de l'amour, mais un amour vécu comme élan du cœur et surtout comme force d'élévation morale, répondant à une éthique de la dignité et de la grandeur. Le fait que « sentimental » s'applique à une personne qui valorise la sensibilité, qui aime à se montrer douce, attachante, délicate et que l'adjectif soit donné comme antonyme de « sensuel » suggère que l'amour dont il sera question dans ce type de roman est fondé sur la sympathie des cœurs et des âmes, et qu'il ne saurait se laisser réduire au simple attrait physique.[114]

L'expérience amoureuse est également une transformation morale par l'épreuve des sentiments. En effet, les personnages ne sont pas les esclaves du corps et le jouet de désirs physiques. Ils peuvent exercer leur liberté de renoncement :

> S'il est vrai [que le roman sentimental] montre le plus souvent l'échec de la tentative de déprise de la passion, il n'en continue pas moins d'exalter la liberté intérieure de l'homme qui n'est pas esclave de ses pulsions, tandis qu'en mettant en scène un amour spiritualisé où n'entrent pas que les sens, il célèbre son élévation morale, sa capacité spirituelle et révèle la part d'infini qu'il y a en lui.[115]

[112] Voir à ce sujet (BERCEGOL 2015, 27).
[113] *Ibid*., p.19.
[114] *Ibid*., p.18.
[115] *Ibid*., p.15.

Le roman sentimental est alors le récit d'actions menées au nom de l'amour élevé en valeur morale. L'amour est le principe et l'aboutissement et sa réalisation connaît souvent une fin tragique qui sublime le sort des personnages.

En Grèce, le roman sentimental français a exercé une grande influence jusqu'en 1880 selon Panayotis Moullas. En effet, dans le chapitre 4 de son essai consacré aux littératures populaires en Grèce au XIXe siècle[116], il explique :

> Quant à la production grecque, le terme « original » (roman ou récit) cache, selon moi, en admettant que le matériel dont je dispose puisse conduire à des conclusions sûres, trois catégories fondamentales :
> a/ des écrits en prose qui, alors qu'ils se caractérisent eux-mêmes d'« originaux », constituent en réalité des copies exactes de romans étrangers […] de sorte qu'ils créent une impression ou la certitude de lire des traductions, souvent « du français ». […]
> b/ des écrits en prose de caractère mixte, où les éléments grecs (personnages, lieux, etc.) coexistent avec les étrangers. […]
> c/ des écrits en prose qui, en opposition avec le cosmopolitisme des précédents, présentent une couleur locale plus vive, après 1880. […][117]

Des écrivains comme Dumas, Chateaubriand et George Sand sont largement traduits et diffusés en Grèce. Le développement d'une littérature grecque, « originale », aura lieu à partir de 1880, concomitant en cela à celui d'Athènes et de la presse[118]. La littérature, répondant aux attentes du public, s'intéressera alors à la description de réalités proprement grecques. C'est à partir du début du XXe siècle que se constitueront des collections autonomes dédiées aux romans sentimentaux, plus largement englobés sous l'appellation « romans athéniens »[119]. Effie Amilitou en décrit la production : ceux-ci connaissent un grand succès dans les années 1920-1930. Ils sont d'abord publiés dans des magazines et leur « intrigue ne diffère pas de celle des romans sentimentaux qui paraissent à l'époque dans la presse féminine européenne et américaine […] »[120]. Lorsque l'on regarde les titres cités dans l'article d'Effie Amilitou, on constate que les jeunes filles y tiennent un rôle central. Nous retrouverons ce trait dans les récits de Politis. D'ailleurs, *Le Bois de citronniers*, premier roman de l'auteur, publié en 1930, peut à certains égards être considéré comme un roman sentimental, l'éducation d'un Pavlos Apostolou, partagé entre la pure Virgo et la séductrice Léda. Il s'inscrit dans une trame souvent employée dans ce type de récits comme l'indique Fabienne Bercegol :

---

[116] Celui-ci est entièrement consacré aux romans sentimentaux [« ερωτικά μυθιστορήματα »] et s'intitule : « "Par l'arrangement" ou "par la mort" » (MOULLAS 2007, 149).
[117] *Ibid.*, p.164.
[118] Voir à ce sujet (MOULLAS 2007, 165 et sq).
[119] (AMILITOU 2016, 7).
[120] *Ibid.*, p.8.

> C'est dire que l'on y peint souvent la rivalité de deux formes d'amour, l'un tout en sentiments exaltés et épurés pour une femme interdite, l'autre tout en convoitise charnelle pour une femme auprès de laquelle on cherche un dédommagement des rigueurs du premier.[121]

La dimension initiatique de la narration est en outre rendue sensible par la forme du journal intime. Les nouvelles « Eleonora », « Giulia » et « Marina », écrites par le romancier entre 1935 et 1943 et publiées cette même année sous le titre *Trois femmes,* dressent des portraits de femmes amoureuses dont les sentiments les placent hors de la société[122]. Cependant, le point de vue porté sur les amours dans ces brefs récits reste extérieur alors que dans les trois derniers romans de Politis, le lecteur assiste aux souffrances et aux joies des personnages en proie à un amour fascinant et brûlant.

### *Des éducations à l'amour*

Dans les trois récits, au centre, ou légèrement en retrait, des jeunes gens font leur première expérience de l'amour. Or, celui-ci est bien souvent inaccessible.

Dans *À Hatzifrango,* les pensées du jeune Pandelis sont comme aimantées par la figure de la signora Fiora, l'épouse de monsieur Zacharias, la famille juive du quartier. Celle-ci est d'abord décrite au chapitre 2 par le narrateur :

> Si cette histoire avec Ali Pacha était vraie, l'arrière-grand-mère de la signora Fiora aurait plutôt été de Tserkezi parce que sa descendante avait des yeux gris-vert qui étincelaient comme les gouttes de pluie sur les feuilles lorsque le soleil pointe sous les nuages. Elle vous offrait son regard comme une main secourable. Ses cheveux noirs aux reflets bleutés, elle les tirait en arrière et les tordait en un chignon bas, juste au-dessus de la nuque. Comme elle avait la quarantaine et deux enfants, son corps, légèrement rond, bien qu'encore fin, avait quelque chose de maternel. Vous ne saviez pas si vous la désiriez pour femme ou si vous ne préfériez pas qu'elle soit l'une de vos parentes, une tante par exemple ou votre mère pour le simple plaisir de vivre près d'elle, dans sa douceur. Sa peau : du pain de froment. Elle était au-delà de toute description. (AH 45)

La confusion des sentiments est immédiatement sensible. La signora Fiora inspire le respect familial tout autant que le désir physique. Cette ambiguïté place la femme aux côtés des héroïnes des romans sentimentaux. En effet, l'amour qu'elles éprouvent ou qu'elles suscitent est la plupart du temps réprouvé, voire interdit, souvent par conventions sociales ou familiales. Les femmes sont mariées, mères parfois[123]. Dans le cas de Pandelis, l'interdit est double : ne

[121] (BERCEGOL 2015, 16).
[122] Nous reviendrons plus loin sur cette particularité de l'amour vécu comme une ouverture à l'altérité chez Politis.
[123] Voir à ce propos (BERCEGOL 2015, 31).

pas convoiter la femme d'autrui, ne pas convoiter une femme juive, d'une autre religion que la sienne. Les mouvements du jeune homme le ramènent pourtant inconsciemment à la maison des Zacharias, devenue pour lui le centre du quartier. Pandelis cherche à voler un regard à la fenêtre, mais reste exclu de la maison. Lorsque, sur l'invitation de la signora Fiora, il pénètre à l'intérieur, il absorbe ce qu'il voit et la narration souligne l'acte de dévoilement.

> C'était la sixième fois – il se les rappelait toutes, et chacune en détail – qu'il était allé chez la signora Fiora. Dans une vieille installation on ne compte plus les réparations. Il avait été surpris de voir que la maison n'était en rien différente des foyers chrétiens à l'exception d'une odeur d'huile de sésame et d'un chandelier à sept branches sur la table. Sur un mur deux cadres étaient accrochés. L'un, il l'identifia très vite comme le sacrifice d'Abraham parce qu'il avait vu la même image dans le livre d'Histoire Sainte. L'autre, il ne cessa de le fixer, debout, en mangeant le gâteau au sésame que lui avait offert la signora Fiora. Une femme nue, belle et en chair se baignait dans un fleuve tandis que deux hommes agenouillés, salivant, semblait-il, la regardaient à la dérobée, cachés derrière un buisson.
> – Ah, ah… À ce que je vois, tu es comme eux toi aussi, mon petit cœur, dit la signora Fiora avec un sourire malicieux. Ton regard ne peut pas se détacher d'elle.
> Pandelis rougit.
> – C'est la chaste Suzanne, lui expliqua-t-elle, et eux, les vieillards, ils en étaient fous et ils l'ont calomniée. Tu ne la connais pas, cette histoire ? Elle est dans la Sainte Bible.
> – Non, on ne nous l'a pas apprise à l'école.
> Le giron de la signora Fiora, tout près de lui, exhalait un chaud parfum d'épices : cannelle, jujube, muscade mélangées. Et maintenant, tandis qu'il discutait avec Perla, le souvenir de cette odeur s'imposait à lui. Maintenant uniquement ? Jamais elle ne quittait son nez comme si elle était la pure réplique de la signora Fiora. (AH 68-69)

Le regard de Pandelis s'approprie les lieux, un intérieur, comme s'il mettait à nu l'intimité de son habitante. L'impudeur est d'ailleurs soulignée par Fiora qui compare Pandelis aux vieillards contemplant Suzanne aux bains. Le rapprochement entre le gâteau, Suzanne et le parfum de Fiora révèle toute l'attirance sensuelle exercée par cette dernière. Le jeune homme est tourmenté par cet amour qu'il est contraint de cacher. Cependant, les circonstances l'amèneront à dévoiler ses sentiments. Les deux personnages se leurrent parfois sur la nature des sentiments qui les rapprochent. Ainsi, leurs discours sont parsemés de références à des relations filiales, Pandelis venant se substituer au fils absent dans l'esprit de Fiora. Il sera donc celui qui la réconforte lorsque, le soir de la Saint-Jean, des feux sont tirés :

> Mais non, décidément, il se fichait de ce qui se passait à Alani. La discordance entre la tendresse qu'il éprouvait et son incapacité à l'extérioriser, voilà ce qui l'inquiétait.
> – Mon petit trésor… commença la signora Fiora.
> Mais au même moment un grand tumulte se fit entendre à Alani, des étincelles fusèrent derrière les maisons voisines, le quartier fut ébranlé de grondements en cascade qui se finirent en un coup de tonnerre et une sorte de feu tournoyant surgit dans les airs et retomba parmi les clameurs de la foule.
> – Ah ! fit la signora Fiora apeurée.

> – Ma petite mère ! Pandelis était sur le point de la prendre dans ses bras mais il lui prit seulement la main et murmura : Ma petite mère, n'aie pas peur, ce n'est rien, c'est le ballon, ils viennent de larguer le ballon, ce n'est rien, ma petite mère, ils ont voulu faire décoller le ballon avec des pétards, mais il a pris feu… – et sous ses doigts, il sentit son pouls à elle qui battait la chamade. (AH 110)

Le feu qui s'élève depuis Alani fait écho aux troubles intérieurs et au désir de Pandelis. L'extérieur et l'intérieur sont sur ce point en accord alors que, sous bien d'autres aspects, comme le remarque Pandelis, ce sont des plans disjoints : le jeune homme en proie à des sentiments intenses ne peut les exprimer, les liens intimes, inusuels, entre Fiora et Pandelis ne peuvent être compris par la société. On retrouve ce même jeu d'opposition, qui structure les récits sentimentaux, au chapitre 11 et celui-ci résout en quelque sorte le désir amoureux. Dans un environnement désormais ouvertement hostile puisque les Grecs s'en prennent aux Juifs qu'ils accusent d'avoir tué un enfant, réactivant les préjugés antisémites, Pandelis et Fiora sont tous les deux dans la maison des Zacharias.

> Pandelis sortit aussi, alla jusqu'au premier croisement, resta immobile un instant et scruta le ciel en direction du quartier juif. Un ciel limpide. Il revint sur ses pas, entra dans la maison et ferma la porte. La signora Fiora se tenait devant ce mystérieux meuble au petit miroir rond. Elle avait détaché ses cheveux et les arrangeait avec un peigne. Elle les tirait en arrière, les empoignait tous ensemble et les roulait en chignon, bas, au-dessus de la nuque, enfonçant, pour le consolider, les épingles qu'elle tenait entre ses lèvres. Ses yeux revinrent à Pandelis dans le miroir. Ils n'avaient pas leur douceur habituelle. Ils le fixèrent tandis qu'elle plantait les épingles, bleus comme l'acier, résolus. Pandelis, qui leur faisait face, baissa les siens. En eux éclataient ses sentiments. (AH 227-228)

La signora Fiora reproche tout d'abord à Pandelis de partager la haine de sa communauté, mais celui-ci lui avoue son amour et se met ainsi à l'écart des Grecs. La tension qui sépare les deux personnages se manifeste dans la scène du miroir, objet révélateur simultanément de l'ambiguïté de leurs relations. Le miroir dédouble et unit. L'image rappelle un *topos* du roman sentimental, « la séquence de la réception du portrait de la femme aimée et […] la déception engendrée »[124]. Remplacé par un reflet, il trompe les attentes de Pandelis par la discordance avec sa vision intime de la femme aimée. Mais son désarroi ne dure pas longtemps puisque à la contemplation succède la scène, traditionnelle elle aussi, de l'échange des baisers.

> Elle l'attira près d'elle de sorte que Pandelis fut à moitié penché sur sa poitrine.
> – Que j'entende ta voix. Jamais je ne le *[Iacovos, son fils]* reverrai…
> Il lui caressa le visage. Il sentit les os de sa mâchoire sous ses doigts.
> – Quelles mains fortes tu as…

[124] (BERCEGOL 2015, 32).

> Soudain, un coup de canon fit trembler les vitres.
> – Ah ! Qu'est-ce que c'était ? Qu'est-ce que c'était ?
> Deuxième coup de canon.
> – Nous sommes perdus ! J'ai peur ! Ne me laisse pas !
> – Non, ma petite maman…
> Il se jeta sur elle et se mit à l'embrasser comme un fou, sur les joues, sur les yeux, sur la gorge. Il n'y connaissait rien en baiser sur les lèvres, débutant, empoté. Mais ses mains, son corps, instinctivement, faisaient tous les gestes inconnus, tous les mouvements, ses pieds tendus, les plantes rigides jusqu'aux doigts, tellement qu'ils lui faisaient mal et qu'il fallait qu'il s'allège de sa douleur, sinon il en mourrait.
> – Mon garçon…
> Et soudain, deux cris étouffés s'élevèrent ensemble du fond de l'abîme, dans une extase d'au-delà, un éclat, un accomplissement. (AH 231)

La première expérience charnelle de Pandelis, dont tout au long du récit le narrateur a souligné la virginité, le plonge au cœur d'Eros et Thanatos, mêle souffrance et jouissance alors que la mort menace le couple. La narration devient urgente, relate un paroxysme, bouleversante comme dans les romans sentimentaux.

C'est l'initiation de Katia qui est relatée dans *Yiri*. Cependant, l'ironie de Filippos et son propre souci du regard que la société porte sur elle constituent des obstacles à un apprentissage complet. Néanmoins, les deux amants s'embrassent lors d'une sortie sur un bateau de pêche :

> Doucement, d'une voix modeste, il murmurait sans cesse : – Mienne, mienne, mienne, mienne…
> Il se pencha sur elle. Katia, fascinée par sa voix suggestive, gardait la bouche entr'ouverte. Leurs lèvres s'unirent. Un plaisir partagé fit trembler leurs paupières. (Y 203)

La scène stéréotypée du premier baiser, longtemps différé, est empreinte d'une sensualité sonore. Le lecteur assiste à un duo d'amour qui exerce son charme sur lui. Cependant, les développements de cette idylle ne seront connus du lecteur qu'à travers les pensées de Filippos et rétrospectivement au début du chapitre 9. Ainsi, la scène amoureuse est encadrée par deux évocations de Filippos qui caractérise les événements qu'il vient de vivre avec Katia comme étant des « amours de vierge » [« έρωτες παρθενικοί »] (Y 207 / Y 212).

> … « Des amours de vierge ? » – songea à nouveau Filippos. Il ouvrit à nouveau le livre à l'endroit où était resté son doigt, marquant la page. Aucune envie, rien, cependant. Pas même de continuer à lire. (Y 212)

C'est donc la lecture qui provoque le souvenir des scènes amoureuses comme si ce qu'il vivait avec Katia ressemblait à une romance déjà connue. De fait, les faux prétextes de la jeune fille

masquant sa peur de la découverte de l'amour physique sont très communs. Elle repousse Filippos autant qu'elle cherche à le voir se déclarer.

> – Non, je ne voulais pas dire cela, je ne veux pas que tu te mettes en colère. Les jeunes gens ? Je ne les regarde même pas ! J'ai toujours rêvé d'un homme sérieux, avec de l'éducation… Non, supplia-t-elle lorsqu'il s'approcha pour l'enlacer – Que vas-tu penser de moi ? Je sais tellement peu de la vie, tu n'imagines pas.
> – Je n'imagine rien. (Y 209)

L'initiation amoureuse est inaboutie pour Katia, autant en raison de ses réticences que du refus de Filippos de la rassurer. De nombreux personnages vivent leur premier amour dans *Yiri* et expriment leurs craintes comme Maria :

> Toi, tu n'es pas indécis, dit Maria, la fille du vendeur de pistaches, à Neoklis.
> – Je t'épouserai. Je fais des économies pour acheter un phonographe.
> – Je veux que tu m'aimes, c'est tout ce que je veux. (Y 136)

L'opposition entre l'argent, corrupteur, et l'amour, pur, revient comme un refrain dans le roman à travers différentes situations. Un garçon comme Aristos répète : « Pour aimer, il faut de l'argent. Comment faire autrement ? » (Y 139 / Y 170). En cela, nous retrouvons le motif de l'amour perverti dont Moullas souligne la récurrence dans les romans sentimentaux[125].

Nous reviendrons sur l'apprentissage de Sophie, l'une des figures centrales de *Terminus*. Mais il convient de noter que le lecteur assiste également à son initiation amoureuse. Elle repousse un prétendant écossais qui veut l'épouser et Alek, un jeune homme ironique, qui part étudier à Paris. Politis joue dans ce roman sur les codes du roman sentimental grec, dont les amours sont souvent « internationales », mais aussi tragiques[126]. Dans *Terminus*, l'amour tragique unira deux Grecs, Sophie et Argyris, élu parmi tous[127]. En outre, l'initiation de Sophie est également érotique. Le narrateur décrit aussi son éveil au corps après une baignade :

> Son corps s'enflammait. Le sel la piquait. Elle enleva son chemisier et demeura en bustier. Elle respirait, narines grandes ouvertes, le sel mêlé de sueur sur son corps. Elle inclina la tête et embrassa son bras nu, en haut, à côté de l'aisselle. Une saveur aigre-douce. Elle se lécha les lèvres. Elle s'attarda sur son corps. Une chaleur grandit en elle. Elle voulut un instant se dévêtir entièrement. Il lui vint le désir de s'allonger par terre, complètement nue, sur le plancher, de sentir quelque chose de dur, comme une souffrance… (Y 164)

---

[125] (MOULLAS 2007, 162-63).

[126] Voir à ce sujet (MOULLAS 2007, 153) : « Cosmopolite en grande majorité, la prose sentimentale bouge (et déménage) dans des pays européens, mais aussi dans d'autres lieux, avant tout dans des villes avec une forte présence grecque (Constantinople, Smyrne, Alexandrie, etc.). Si les liens amoureux imposés se raréfient, les internationaux, eux, se multiplient. […] Aucun doute donc : les amours internationales conduisent à l'échec ou à la mort. »

[127] Nous pourrions relever d'autres écarts par rapport au schéma traditionnel sentimental : l'attribution de caractéristiques dites « féminines » à Stéphanos alors que Sophie est plus brusque.

Si Sophie rêve ensuite à Argyris, la scène commence par une appropriation de son corps sur lequel elle « s'attarde », de son propre chef. La même suggestion d'un plaisir solitaire, dispensateur de savoir, apparaît dans une scène de *Yiri*. Bilio, se compare à Katia, sa sœur aînée, avant d'explorer son corps : « À l'âge de Katia elle aurait déjà tout élucidé, elle apprendrait ce que signifie l'amour – ce ne sont pas seulement des mots, des poèmes, des livres et des regards. » (Y 205) L'éducation des filles est également sensuelle, c'est une prise de conscience de l'existence de l'hédonisme. C'est pourquoi Sophie est une héroïne complète et accomplie.

Les récits de Politis relatent ainsi des formations sentimentales et érotiques, empruntant des motifs aux romans populaires du début du vingtième siècle : les sentiments du lecteur sont sollicités. Un autre canevas de roman sentimental sous-tend *Terminus*. Ce n'est plus une initiation qui est montrée, mais une passion tardive qui contribue à la formation du lecteur.

### *De la passion lue à la passion regardée : une initiation du lecteur*

De fait, l'autre personnage féminin central de *Terminus* est madame Eleni, la mère de Sophie. Comme dans les autres romans de Politis, le mariage est évoqué dans ses aspects matériels. Eleni a apporté une dot que son mari a dépensée en placements malheureux. Froid, lointain, « le sourire glacé » (T 101), Nikitas appartient au monde de la finance alors que madame Eleni et son frère viennent d'une famille où la musique est tenue en haute estime. À la fin du chapitre 1, Sophie demande à sa mère si elle aussi jouait d'un instrument comme l'oncle Kostis. Madame Eleni répond avec une certaine nostalgie : « Non, je chantais seulement. Et j'avais une bonne oreille. Et puis ma voix s'est brisée... je chantais le *kalamatianos*... Et une fois, un peintre a fait une esquisse de moi pendant que je dansais. Mais il ne me l'a pas donnée. Il l'a gardée. » (T 27) Madame Eleni a donc perdu « sa voix », celle qu'elle va retrouver avec Stephanos. Un jeu d'oppositions simple entre l'art et l'argent semble ainsi être mis en place dans la caractérisation des personnages, accentuant la dimension caricaturale du personnage d'Eleni, l'épouse insatisfaite qui a rêvé d'une vie d'artiste. Eleni correspond à la description du personnage paralittéraire donnée par Daniel Couégnas dans son *Introduction à la paralittérature* : « des personnages procédant d'une mimésis sommaire et réduits à des rôles allégoriques facilitant la lecture identificatoire et les effets du pathétique »[128]. De fait, le personnage d'Eleni n'est pas problématique et n'évolue pas. Elle se remémore ses rêves brisés de jeune fille, en les qualifiant de « roman de jeunesse » :

[128] (COUÉGNAS 1992, 182).

> Sûrement Isidore avait pris son mouchoir et ensuite lui a chanté le mouchoir perdu aux cent florins... et tout s'est effondré parce que son père à elle ne voulut pas d'Isidore aux yeux souriants et aux cheveux bouclés... (T 97)

Mais ses amours romanesques, anéantis par le mariage, peuvent renaître avec Stephanos, le jeune violoniste. Or, comme l'explique Jutta Fortin citant Ellen Constans,

> la figure de la jeune femme mariée sans amour abonde dans le roman sentimental. Selon une convention du genre, la jeune mariée découvre l'amour après son mariage lorsqu'elle tombe amoureuse d'un autre homme, c'est-à-dire d'un homme qui n'est pas son mari. [129]

Nous reviendrons sur le personnage de Stephanos et son appartenance à l'univers du mélodrame en deuxième partie. Les deux êtres, malheureux, sont des personnages solitaires et incompris, enfermés dans leur conscience, dans la pensée d'un passé brisé pour Eleni ou d'un futur interdit pour Stephanos. La forme « monodique » du récit sentimental aux XVIIIe et XIXe siècle l'emporte sur la dimension polyphonique, traduisant en cela le besoin de confidence ressenti par les personnages[130]. *Terminus* n'est pas une narration menée à la première personne, mais alterne les monologues intérieurs du point de vue de Stephanos et de celui d'Eleni. Le lecteur devient le spectateur de deux intimités qui ne peuvent se dire en société. Leur amour suit les mêmes étapes que celui qui unira Pandelis et la signora Fiora : confusion avec l'amour filial, aimantation des pensées, regards sur l'être aimé – le concert auquel assiste madame Eleni remplaçant le *topos* du bal –, souffrances et déclaration. Cependant, le lecteur ne connaîtra pas la fin de leur histoire, non en raison de l'inachèvement du roman *Terminus*, mais parce que Eleni, après avoir rejoint Stephanos en Suisse, n'est plus au centre de la narration : le couple passe au second plan et leur bonheur n'est pas décrit. C'est donc au point paroxystique de leurs sentiments que nous les laissons, sur la tension extrême entre le désir et les contraintes sociales, sur la culpabilité ressentie par madame Eleni :

> Tout ce qui se disait autour des femmes mariées résonnait aux oreilles de madame Eleni. Elle ressentait maintenant elle aussi quelque chose comme de la honte. Si seulement l'irréparable ne s'était pas produit… Pourtant, pas même une lettre. (Y 152)

Les motifs du roman sentimental constituent donc la trame du dernier roman de Politis qui avait prévu de clore son récit par deux citations de Shakespeare. La première est tirée de la

[129] (FORTIN 2015, 267).
[130] (BERCEGOL 2015, 27).

scène 2 de l'acte IV de la pièce *Cymbeline*. Politis en donne la traduction en grec. Il s'agit de la déploration d'Arviragus qui croit Imogen morte :

> Avec les plus belles fleurs, tant que durera l'été et tant que je vivrai ici, j'embaumerai ton malheureux tombeau. Je ne manquerai jamais de t'apporter la fleur qui est toute pareille à ton visage, et la pâle primevère, et la campanule, bleue comme tes veines, et la feuille de l'églantine, qui, sans dire du mal d'elle, est moins parfumée que ta propre haleine. Et si moi je disparais, le merle te les apportera toutes de son bec plaintif. Oui, et quand il n'y aura plus de fleurs, c'est une fourrure qui couvrira ton corps de mousse comme d'un vêtement hivernal. [131]

Politis envisageait donc de donner une conclusion lyrique à son récit, mettant en exergue la douleur de la perte : cette adresse directe au personnage semble constituer une autre voix narrative qui résonne plus directement dans l'esprit du lecteur. Il s'agit d'un autre trait caractéristique du récit sentimental comme l'explique Panayotis Moullas : « Les exclamations, les interrogations, les phrases en suspens et les apostrophes (pas seulement au lecteur) ont ici un rôle essentiel […] »[132]. En effet, le roman sentimental doit produire chez le lecteur une émotion intense :

> La lecture attendue est ainsi pensée à l'image de l'écoute attentive et compatissante que les personnages eux-mêmes cherchent à obtenir du destinataire auquel ils adressent leurs lettres ou leur récit. Elle procède d'une confiance totale en la sensibilité de chaque lecteur, qui ne manquera pas d'être ébranlé par le spectacle du malheur qui s'abat sur un couple vertueux, et qui prendra fait et cause pour lui.[133]

Or, dans ces derniers romans, Politis représente le lectorat des romans sentimentaux et le plaisir pris à voir des intrigues sentimentales comme nous l'avons montré précédemment. D'ailleurs, les amies de madame Victoria supposent que Filippos aime « la romance » (Y 25) pour être venu s'installer dans ce quartier. La société est en quête de sentiments, de belles histoires à contempler et à commenter. Elle a soif d'images qui la feraient rêver comme les femmes de Hatzifrango qui posent des questions au sujet des belles dames qui traversent le quartier, notamment d'un couple de cavaliers :

> Durant l'hiver, lorsque le temps était clément et que la boue durcissait ou lorsque le sec vent du nord ne mordait pas, ils passaient par Alani sur le coup des huit heures puis disparaissaient dans les chemins de terre entre les jardins. Les femmes du quartier étaient folles du cavalier blond. Déjà que c'était un bel homme, il était d'une de ces prévenances ! Il faisait en sorte de ne pas l'éclabousser, de ne pas la mouiller. Une fois, comme ils

[131] Nous traduisons la traduction de Politis (POLITIS 1975, 175). Pour une comparaison avec le texte original, voir *infra* p.168.
[132] (MOULLAS 2007, 160).
[133] (BERCEGOL 2015, 35).

> entraient dans Alani, la sangle de son cheval se desserra. Ils descendirent tous les deux, il lui dit quelque chose en riant, la femme tint par la bride les deux chevaux, lui, il resserra la sangle puis s'agenouilla, étendit un bras, elle prit un appui léger sur son poing, à peine le toucha-t-elle, et se remit en selle. (AH 102)

Les commentaires des femmes sont insérés aux descriptions. Leur émerveillement les pousse à interroger monsieur Mitsos, le portier du New Club :

> – C'est une des nôtres ? Elle est étrangère ? Anglaise ? Catholique ?
> – Je ne peux rien dire.
> Elles restèrent avec leur curiosité. Et leur curiosité s'accrut quand vint avril et que la terre se couvrit de fleurs, quand vint mai et qu'embaumèrent les citrons et que les deux cavaliers n'eurent toujours pas reparu. Elles coururent de nouveau voir monsieur Mitsos. Pas seulement par curiosité. Ce couple, elles l'aimaient.
> – Son mari… commença-t-il.
> – Ah, elle est mariée ?
> – Son mari s'est plaint au consul, l'affaire est remontée à l'ambassade à Constantinople et on a fait muter le vice-consul dans un autre pays.
> – Et elle, comment elle a pris ça ?
> Monsieur Mitsos avala sa salive avec peine.
> – Tu ne vas pas nous dire qu'elle s'est suicidée de chagrin ? s'inquiétèrent les femmes. (AH 103)

Le plaisir pris à connaître des histoires qui transgressent les normes sociales, les amours adultères, est ici manifeste, de même que le parti pris des femmes.

Cependant, ce goût du spectaculaire, sur lequel nous reviendrons, concerne également d'autres scènes. Ainsi Politis met en parallèle le désir d'évasion à travers les romans sentimentaux et l'aliénation féminine au début du siècle, faisant dès lors apparaître au grand jour l'hypocrisie sociale. Dans le chapitre 6 de *Yiri*, une femme adultère est jugée. La scène est décrite comme un spectacle rapporté par les enfants à Savvas :

> Bien sûr, [les enfants du quartier] ne purent pas se faufiler à l'intérieur de la salle, ni même dans la salle du tribunal ou monter sur les marches, si grande était la foule. La rue était noire de monde devant et jusque sur les trottoirs de la rue de Corinthe, celle qu'on appelait maintenant « rue du 4 août ». Les enfants, cependant, trouvèrent sur quoi grimper, sur les rambardes d'une porte, sur les branches du platane à l'extérieur du Bouyouk Déré ou sur les mûriers à côté du Jet d'eau. C'est avec peine que les gendarmes ouvraient la route dans ce flot pour faire passer la femme.
> C'étaient des huées en pagaille :
> – Tu n'as pas honte, toi !
> – Idiote qui fait rougir les…
> Le tumulte enfla, on lui crachait à la figure, on lui criait :
> – Prostituée ! Prostituée !...
> – Qu'est-ce que ça veut dire ? demanda Savvas.
> – Je ne sais pas, on a crié nous aussi avec eux : prostituée, prostituée !... (Y 147-148)

Le calvaire de la femme renvoie au texte biblique de la lapidation de la femme adultère relatée dans l'évangile de Jean (*Jean* 8.1-11). L'humiliation subie et la condamnation de la foule font du trajet vers le tribunal un véritable supplice infligé par toute la communauté, enfants compris. Un même plaisir semble être pris par la foule à voir la passion des amants et celle, d'une autre nature, de la femme adultère. La société conservatrice jette l'opprobre sur la femme, bouc-émissaire condamné par la loi, sans que l'homme soit inquiété. Pourtant, la prostitution paraît être le seul moyen d'initiation sexuelle lorsque la jeune fille ne peut se marier faute de dot. C'est le cas d'Anthippe, la sœur de Stavrakis dans *À Hatzifrango*. Ses cris résonnent d'abord dans le cercle familial au chapitre 3, puis à l'extérieur au chapitre 5 et finissent par hanter Stavrakis au chapitre 7.

> – Je veux que tu me maries ! Tu entends ? Je veux que tu me maries !
> – Que veux-tu que j'y fasse ? Ton père a mangé ma dot. Si encore tu étais une fille qu'on s'arrache !
> – Quelle dot ? Les deux cruches d'huile ? Le livreur venait se mêler à la conversation.
> – Avec deux cruches d'huile par an, j'aurais déjà rassemblé cent lires !
> – Je veux me marier, hurlait à nouveau Anthippe, presque hystérique. Si tu ne me maries pas, j'entrerai dans un bordel de Saint-Constantin.
> – Si tu fais ça, je te tue de mes propres mains !
> – Malheur ! gémissait la mère. Elle tombait à terre, bouleversée. (AH 63-64)

Les femmes ne peuvent donc choisir leur vie, dépendantes de la demande en mariage, elle-même conditionnée par l'argent. La société, prompte à s'enflammer pour des amants imaginaires, ne remet pas en cause l'injustice faite aux femmes.

Ainsi, la coexistence des trames de romans sentimentaux et de scènes plus réalistes relatant la souffrance des femmes adultères fait apparaître les contradictions du peuple aux yeux du lectorat. L'initiation concerne donc aussi bien le lecteur. Alors que le roman sentimental est souvent taxé de conservatisme, relayant une image stéréotypée et passive de la femme, selon Fabienne Bercegol, il peut constituer un moyen efficace de dévoilement :

> La persuasion par l'émotion sur laquelle joue le roman sentimental suscite la sympathie pour des amants qui sont systématiquement présentés comme les victimes d'une organisation sociale ou d'un interdit religieux que le lecteur apitoyé sera d'autant plus porté à questionner, voire à dénoncer. Sans jamais devenir un texte militant, le roman sentimental peut donc aisément servir une visée polémique et devenir un outil de contestation de l'ordre social.[134]

[134] (BERCEGOL 2015, 37).

Politis représente dans ses derniers romans le regard social porté sur l'amour pour mieux en souligner les incohérences. L'apprentissage amoureux de la jeunesse engendre l'éducation du lecteur aux problèmes sociaux. Dans les trois textes, d'autres initiations sont à l'œuvre : les personnages doivent faire des choix qui mettent en jeu leur place dans la société.

## 2.2. Des romans d'apprentissage : la mise à l'épreuve d'une fidélité à soi-même.

De fait, la jeunesse, son expérience de la vie, est au cœur des trois romans de Politis : Pandelis et Sophie ont un rapport problématique à leur place dans la société. C'est pourquoi une autre trame parcourt *À Hatzifrango* et *Terminus*, celle des romans d'apprentissage, les *Bildungsroman* dont il conviendra de rappeler quelques traits distinctifs.

Susan Rubin Suleiman, dans son essai *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, s'intéresse, entre autres, à la parenté de ce type de roman avec le *Bildungsroman*. Elle revient au début de son ouvrage sur les définitions proposées par Georg Lukács qui voit dans le roman d'apprentissage du XIXe siècle « la voie qui mène un homme à la connaissance de lui-même ». Le théoricien expose également le schéma du roman d'apprentissage : « L'histoire de cette âme qui va dans le monde pour se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles, et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence »[135]. Susan Suleiman distingue alors deux types de transformation du personnage central : « d'une part, la transformation *ignorance* (de soi) → *connaissance* (de soi) ; d'autre part, la transformation *passivité* → *action* »[136]. Par ailleurs, elle précise que « les "aventures" ne constituent qu'un prélude à l'action véritable : c'est au seuil de la "vie nouvelle" du héros que se termine l'histoire d'apprentissage »[137]. La connaissance de soi acquise par le personnage au terme du roman annonce une « action valable dans le monde », selon Lukács cité par Suleiman[138], même si celui-ci admet que seul l'ouvrage de Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, correspond à une telle exigence. La formation, dans les romans qui précèdent ou suivent le texte de Goethe, est soit empêchée par « un idéalisme abstrait », soit dégradée en une « désillusion romantique »[139]. *À Hatzifrango* s'achève bien au seuil d'une « nouvelle vie » pour deux personnages, Pandelis et le père Nikolas au terme d'épreuves dont nous nous

[135] Les deux citations de Lukács sont rapportées dans (SULEIMAN 1983, 81).
[136] (SULEIMAN 1983, 82).
[137] *Ibid.*, p.82.
[138] *Ibid.*, p.83.
[139] *Ibid.*, p.83.

demanderons si elles sont qualifiantes et éclairantes. Le roman *Terminus* comporte, lui, deux parties : la fin de la première voit Sophie s'apprêtant à connaître une « nouvelle vie ». Néanmoins, on ne peut à proprement parler d'apprentissage ou de formation pour ce personnage, qui n'évolue pas et affirme des choix de vie très tranchés dès le début du roman. On pourrait se demander si les différences de traitement ne dépendent pas des sexes des personnages[140].

Avant d'étudier le parcours de ces individualités, il est cependant nécessaire de considérer les remarques de Lucile Arnoux-Farnoux qui débute de manière paradoxale son article sur *Loukis Laras*, roman écrit par Dimitrios Vikelas en 1879 :

> Il n'y a pas à proprement parler de roman de formation dans la littérature grecque moderne. Si le mot, traduction du terme *Bildungsroman*, existe – « μυθιστόρημα μαθητείας », littéralement « roman d'apprentissage » –, la catégorie n'est jamais évoquée par la critique à propos de romans grecs. [141]

Elle explique en effet que cette absence est liée à l'inexistence ou au « peu de consistance » d'une société bourgeoise grecque à laquelle le héros pourrait s'intégrer même après 1830, date de publication de *Wilhelm Meister*. Néanmoins, elle reconnaît que certaines œuvres de la littérature néo-hellénique en présentent « certaines caractéristiques ». *Loukis Laras* décrirait ainsi le cheminement du personnage vers la conscience de l'appartenance à un hellénisme, ouvert, cosmopolite qui contraste avec l'identité nationale rurale proposée par les premiers romans de mœurs de la littérature néo-hellénique. De même, dans les derniers romans de Politis, c'est une communauté grecque, élément d'un ensemble ottoman plus vaste, qui est décrite. Comment s'articule le rapport entre individualité, communauté et société ottomane dans *À Hatzifrango* et *Terminus* ? Nous étudierons le parcours de trois personnages en examinant les étapes de leur transformation, le savoir qu'ils en ont tiré et l'action qu'ils entendent désormais exercer dans et sur le monde.

### *Pandelis : l'apprentissage d'une conscience nationale ?*

Nous soulignerons d'abord la présence de systèmes binaires dans les romans de Politis. Ainsi, Aristos est indissociable de Stavrakis, le père Nikolas du père Nestor, Pandelis et Sophie de groupes de jeunes gens du même âge qu'eux ; madame Eleni annonce l'autre figure

[140] Susan Suleiman précise dans une note que le modèle du *Bildungsroman* de Lukács « est en fait un modèle masculin ». Voir (SULEIMAN 1983, 82).
[141] (ARNOUX-FARNOUX 2007, 151).

maternelle, madame Charikleia… Ces doubles permettent de faire ressortir par contraste les singularités des personnages centraux.

Pandelis est un jeune homme dont l'auteur souligne le caractère insaisissable et l'abord malaisé. Il est le barreur du caïque grec et c'est à son ingéniosité que les Grecs doivent la victoire. Cependant, il est difficile aux habitants d'en goûter la liesse :

> Les habitants du quartier lui tapaient amicalement sur l'épaule. Ç'aurait été un autre, ils l'auraient serré dans leurs bras et embrassé, mais Pandelis avait continuellement l'air de se tenir à distance. Pas prétentieux, loin de là, mais voilà, assez fermé, pas bavard. Et cela leur paraissait curieux d'avoir devant eux Pandelis, le garçon le plus calme et le plus travailleur du quartier. Peut-être même se disaient-ils intérieurement : c'est grâce aux bras des bateliers… (AH 14)

Il ne partage pas non plus les préoccupations des jeunes gens de son âge qui, régulièrement, l'invitent à aller voir les « filles » avec eux, mais « le pren[nent] un peu pour un maniaque » (AH 11). Lui-même se sent différent et pense ainsi que « [s]'il avait été comme les autres gars, il parlerait plus librement aux jeunes filles, il irait même au-delà » (AH 71). Il est donc décrit comme isolé au sein de sa communauté. Ce qui n'est qu'affaire de sensations, voire de sentiments au début de l'œuvre et meut obscurément le personnage devient par la suite conscient et l'entraîne à prendre des décisions. Il portera ainsi secours à madame Fiora tandis que les Grecs, en proie à un antisémitisme profond, vont vouloir s'en prendre au quartier juif. Cependant, cet acte de bravoure ne représente pas le début d'une idylle intercommunautaire, interreligieuse, comme il l'aurait souhaité. En raison de l'hostilité dont les Grecs ont fait preuve ce jour-là, la famille Simonas déménage dans un quartier juif. La conversion de Pandelis est rapide. Inconsolable, il se demande d'abord : « Comment est-il possible qu'il existe des Juifs, qu'il existe des hommes dans le monde qui ne la connaissent pas, qui mènent une existence aussi vide ? » (AH 248). C'est bien le centre même de sa vie qui semble avoir disparu. Mais, sollicité à nouveau par les jeunes gens de son âge, il finit par accepter la visite à la maison close. À son retour, il a – presque – changé :

> Ce dimanche-ci, il s'allongea dans l'après-midi et le sommeil le prit. Lorsqu'il se réveilla, le soleil était encore assez haut, mais il se dit qu'il était un peu tard pour se mettre en route vers le quartier juif.
>
> Cependant, les deux dimanches suivants, il retourna au quartier juif comme s'il voulait se convaincre lui-même qu'il était fidèle à son amour et qu'il avait épuisé tous les recoins. Mais il ne faisait plus de tours ruelle Havra. Une promenade l'emmena vers Karatasi, il fit les yeux doux aux jeunes juives, puis il prit de là le vapeur pour Kokaryali afin de changer d'air. (AH 249)

Une sorte de passivité l'a envahi, l'amenant à se conformer aux habitudes de ses congénères. L'assimilation et l'intégration de Pandelis à la communauté grecque sont présentées comme des désapprentissages[142].

C'est pourquoi le moment qui aurait pu constituer chez lui un éveil à une conscience nationale est décrit comme une révélation manquée. Si Pandelis incarne l'espoir de la communauté grecque en prenant la direction des caïques lors de la régate, il ne s'est proposé pour cette tâche qu'afin de vérifier ses observations scientifiques. De plus, le narrateur se plaît à déjouer les attentes du lecteur dans son récit de la compétition. En effet, en apparence, l'épisode est raconté comme un moment de révélation, d'accomplissement intérieur. Sur la mer, Pandelis a le regard rivé sur les hauteurs :

> Mais ses yeux abandonnaient par moments la mire qu'ils avaient prise – un sommet de Manisa Dağ à l'aller, calciné par le soleil – et contemplaient les hauteurs – que regardaient-ils ? il n'y avait rien dans le ciel, pas même un brin de nuage, aucun poil comme sur un poing, ciel bleu, un peu délavé comme les calicots bleus qui délavent au soleil […]. (AH 12)

ou encore :

> Il regardait les cieux comme si les étoiles y avaient laissé leurs traces ou comme s'il voulait se faire remarquer du soleil […]. (AH 12)

À la recherche d'une lumière, Pandelis entend comme un signe céleste lorsqu'il approche de l'arrivée : « tout droit, les gars ! criait-on de quelque part, de la jetée, du ciel comme sonnent les cloches […] » (AH 13). La relation verticale à l'univers jalonne la description de l'espace horizontal, la mer. Alors que le ciel est pur et lisible, comme parcouru de « traces » à suivre, la mer est « sombre », les eaux se « troubl[ent] », leur couleur « mont[e] des hauts fonds » (AH 12). Parallèlement, une vérité émerge de Pandelis, au rythme des clameurs et de son balancement qui scandent les deux longues phrases de l'épisode. L'extrait se clôt en effet par une expression dont l'énonciateur n'est pas précisé : « Salut ô salut Liberté… », les premiers mots de l'hymne grec écrit par Dionysios Solomos. Une ellipse succède à l'éblouissement, conférant ainsi à la révélation un caractère énigmatique. Pandelis ne revient qu'ensuite, en raison des paroles de sa mère qui lui reproche de chercher les ennuis auprès des autorités turques, à l'idée qui est née en lui, à la parole qu'il a prononcée inconsciemment. Cette prise

[142] En cela, le parcours de Pandelis est peut-être emblématique de ceux de tous les héros des *Bildungsroman*. Comme l'explique Gérard Gengembre, « il n'est d'éducation que dans le renoncement à une part de soi, que par la mutilation où l'on meurt un peu à soi-même » (GENGEMBRE 2006, 101). Il rejoint ici l'idée de Lukács selon laquelle le roman est la forme bourgeoise de l'épopée qui, elle, privilégie la fidélité et la mort héroïque.

de conscience le conduit à analyser son passé d'écolier et d'enfant et à comprendre les raisons de ce que sa mère considère comme un scandale :

> C'est sûr, il se le récitait parfois intérieurement le « salut ô salut liberté ». Mais il le ressentait alors comme le soulagement d'une chose qui le torturait, qui le forçait à la faire advenir, à la réaliser, un poids qui devait partir – c'est ça, comme une femme grosse qui a mal au ventre et qui est délivrée de l'enfant. Et aujourd'hui, il se pouvait qu'il l'eût crié parce que la souffrance pour la victoire l'avait torturé. Il s'était chargé de l'affaire et il fallait qu'il réussisse. Turcs, pas Turcs, c'était un autre sujet. (AH 19)

La métaphore de l'accouchement suggère le besoin qu'a Pandelis de se délivrer de tourments intérieurs, mais aussi le fait qu'autre chose en lui doit voir le jour, un être différent de ce qu'il est. La révélation est donc une idée qui demande à être hypostasiée et à s'incarner dans un être nouveau. Pourtant le nouveau Pandelis ne se reconnaît pas dans l'image que lui renvoie sa mère, celle d'un homme revendiquant l'indépendance des Grecs. Par la révélation à laquelle il a assisté, le jeune ferblantier n'accède pas à une connaissance plus nette de lui-même. Elle le laisse inchangé.

Ainsi, les deux épreuves passées par le jeune homme ont été réussies. Il a triomphé sur mer d'une part, il a protégé madame Fiora d'autre part. Pourtant, aucune de ces aventures n'est qualifiante. Les Grecs s'obstinent à ne pas voir en lui le responsable de la victoire, et Fiora ne cherche pas à le revoir. En ce sens, par la reprise du schéma d'apprentissage qu'il déconstruit, Politis suggère que s'intégrer à la communauté grecque est une forme d'échec[143]. Qu'en est-il pour le Père Nicolas ?

### *Le père Nikolas : la remise en cause du sentiment de communauté.*

Le rapport du père Nikolas à la communauté grecque est en quelque sorte prédéterminé par sa fonction religieuse. Il écoute, guide, conforte ou sermonne les fidèles. Dans tous les cas, il ne peut rompre le lien qui l'unit aux Grecs orthodoxes. Sa place semble à première vue non problématique. Pourtant, son goût pour la musique juive et pour la théologie le placent en marge de sa propre communauté. Ses désaccords avec ses paroissiens sont de plus en plus grands, qu'ils portent sur l'efficacité de l'icône de madame Vasiani, l'iconostat de la paroisse que les habitants du quartier veulent changer pour en acheter un en marbre ou encore sur leur attitude antisémite après la disparition d'Aristos. Ce décalage ressenti par le pope vis-vis de

[143] Nous remarquerons ici que l'analyse de Lucile Arnoux-Farnoux sur Loukis Laras (ARNOUX-FARNOUX 2007, 167) mène à la même conclusion à partir d'un parcours contraire comme si, pour des auteurs d'Asie mineure, le vrai apprentissage consisterait à intégrer une société multi-ethnique.

ceux dont il doit conduire la vie spirituelle est souligné par la présence du père Nestor, véritable antithèse de Nikolas, être superstitieux et exacerbant les pratiques irrationnelles des paroissiens. De plus, alors que Nikolas devrait être un modèle de transparence, il déambule souvent la nuit pour écouter le luth :

> Au lieu de se rendre ouvertement chez le signor Zacharias, sous le soleil ou sous la lune, il choisissait les nuits d'hiver les plus sombres, voire les nuits de pluie, engoncé, inconnu, sans son chapeau de religieux. C'est donc clandestinement qu'il avait pris l'habitude de sortir deux ou trois fois par mois tout l'hiver dernier. (AH 75)

Il renie même son habit de religieux. Dès lors, le pope doit choisir entre l'intégration à sa communauté religieuse et son goût pour l'oud du signor Zacharias, autrement dit son ouverture aux autres croyances.

Son initiation, comme celle de Pandelis, prend la forme d'une révélation. Mais sa femme l'avait déjà guidé sur le chemin du retour à une vie laïque en l'avertissant, « souriante » : « Je te l'ai toujours dit. Tu n'es pas fait pour être pope » (AH 75). C'est en s'éloignant du centre de Smyrne, dans un espace périphérique, lors d'une excursion à Ephèse que le père Nikolas accède à une plus grande conscience du rôle social de l'Eglise. Le lieu est d'abord présenté comme un champ de ruines dans lequel mort et vie s'affrontent. Le père Nikolas ne voit rien que la mort lorsqu'il contemple les anciens monuments.

> Du célèbre temple du saint, construit par l'empereur Justinien, il ne restait rien. Seuls quelques gros blocs de briques rouges, peut-être tombés du dôme de l'église, gisaient en tas sur le sol, enfoncés dans la terre, avec le poids du matériau, comme digérés par elle. (AH 34)

Il perçoit presque la mort dans son déroulement, les verbes et les participes passés suivant une gradation. D'ailleurs, la récurrence des participes passés pour caractériser les éléments du site, ainsi que les termes employés tels que « όγκοι » [« blocs »] ou le mot « πτώματα » [« corps »] (AH 34) pour désigner les débris enfouis, traduisent la vision qu'en a le personnage : des traces d'un passé définitivement mort pour lequel il n'a aucune nostalgie. Ainsi, un haut lieu du christianisme, la « Porte des Persécutions », est simplement qualifiée d'« à moitié enfouie », le « tombeau de saint Luc » est un ensemble de « blocs de marbre » et le lieu plus généralement est « un endroit pelé, brûlé par la pleine chaleur » (AH 34). À ce lieu de mort s'oppose le paysage qui l'entoure :

> Et tout autour de ce gris en ruines, s'étendaient, verte, la plaine, des vignes, des figuiers et des oliviers, des cerisiers, des vergers, des petits villages sur les pentes, de riches kilims dorés de champs de blé, prêts pour la moisson, les bêtes, les hommes et la bénédiction. (AH 34-35)

La juxtaposition met en évidence la variété du lieu, son abondance et contraste avec les phrases nominales énumérant sèchement les monuments d'Éphèse.

Mais le combat entre la mort et la vie se manifeste aussi par une lutte entre les lumières. Et, c'est là l'obscurité qui triomphe après avoir fait basculer le soleil :

> Quelque part, au-delà, sur la mer, l'astre du jour, aplati, méconnaissable, tint un instant en équilibre sur le tranchant de l'horizon, puis il sombra en quelques minutes. (AH 36)

La description géographique et temporelle s'éloigne donc de tout pittoresque et ne correspond pas à la vision d'Éphèse que l'on aurait pu attendre d'un membre de l'Église. Elle révèle la distance que prend le personnage par rapport aux traditions et aux interprétations officielles. Elle dramatise aussi l'événement qui suit en lui conférant le caractère d'une révélation. Au chapitre 8, le père Nikolas se remémorant cet instant, l'appelle d'ailleurs lui-même, ironiquement toutefois, « sa Révélation, sa Vision de Patmos » (AH 167). En effet, comme lors de l'Apocalypse, la vérité n'apparaît que dans la confrontation entre la mort et la vie, au moment du dévoilement ultime de ce que fut la vie d'un homme, le Jugement dernier. Ainsi, c'est dans ce contexte de passage de la mort à la vie, de la lumière à l'ombre que la voix de saint Paul, tout comme celle de Jésus à saint Jean, résonne aux oreilles du père Nikolas.

> De là où était assis le père Nikolas, il distinguait encore, dans le crépuscule, les ruines de la muraille qui entourait le port et là, à l'extrémité du port en friche, la tour à moitié effondrée de la prison de saint Paul. Et comme il regardait de ce côté, il lui sembla entendre sa voix de l'Épître aux Éphésiens : « Esclaves, obéissez à vos maîtres selon la chair, avec crainte et tremblement, comme au Christ... » Il se boucha les oreilles avec les poings pour ne pas entendre l'horrible voix qui montait en lui. Puis il secoua la tête : s'il y a des patrons, c'est parce qu'il y a des hommes qui aiment être esclaves. (AH 36)

Cependant, à la différence de Jean, ce n'est pas une révélation, au sens de parole nouvelle dont il serait le messager, qui est faite à Nikolas puisqu'il s'agit d'une parole de l'*Epître aux Ephésiens* (6, 5-8). C'est néanmoins une révélation dans la mesure où elle se détache du contexte de l'épître, qu'elle prend une signification particulière pour le pope et engendre une lutte intérieure avant d'aboutir à l'émergence d'une vérité intime. D'ailleurs au chapitre 2, le père Nikolas semble être en proie à une contradiction, à une « controverse intérieure », à une « infraction » (AH 30-31). En effet, la voix intérieure de Nikolas semble dans un premier temps

avoir plus de force que celle de Paul, mais elle justifie elle aussi la hiérarchie, voire l'oppression sociale. La vraie révélation vient de la nature dans une circulation entre les éléments que traduit la syntaxe. Les phrases sont simples et les éléments coordonnés ou juxtaposés, détruisant toute hiérarchisation et permettant la communication entre les éléments.

> Sous les constellations géométriques et les étoiles éparses, le boisé Boulboul Dağ, la montagne des Rossignols, déployait jusqu'en bas ses pentes tiédies. Il ne voyait pas les arbres dans la nuit, mais il sentait au-dessus de lui, en hauteur, les feuillages des pins et leur haleine parfumée. Il enleva ses mains de ses oreilles. Le petit vent marin bruissait de branche en rameau. Soudain, un trille vint caresser l'air de la nuit. Un autre trille lui fit écho, puis une autre et bientôt, l'endroit s'emplit d'amour. (AH 36)

Tous les termes connotant la hauteur sont associés à un lexique du don ou de la beauté. La vérité est donc offerte et non imposée. Le père Nikolas semble s'ouvrir à « la révélation des Rossignols » :

> Amour pour l'homme, amour pour l'esclave. Dieu ne pouvait que se réjouir que l'esclave cherche ici-bas à se délivrer de son maître. L'amour de Dieu commence par l'amour de l'homme, pensa le père Nikolas. (AH 36-37)

Ainsi, la lumière réapparaît après le triomphe de cette nouvelle vérité. Cependant, la révélation ne suffit pas. Il faut également que la conscience humaine l'appréhende et la fasse sienne. C'est pourquoi une nouvelle analepse au chapitre 8 précise le contenu et l'implication religieuse de la révélation, c'est-à-dire « la révélation du Grand Doute sur tout ce qui ne contribue pas à la félicité, positive, et non à l'endormissement, négatif lui, de l'homme ici-bas » (AH 167). Éphèse est donc un lieu fondateur qui permet la révélation du prêtre à lui-même.

Cet amour de l'homme dont il se sait désormais porteur conduit le prêtre à s'opposer à sa hiérarchie. Il passe de la passivité à l'action selon le schéma exposé par Susan Suleiman. Mais l'archevêque prend la défense de Nestor qui, par les rituels qu'il propose aux paroissiens et l'endurance qu'il leur prône, leur permet, selon l'archevêque, de triompher du « matérialisme » (AH 245). Ainsi, le père Nikolas se décide et demande à sa femme : « – Lambrini, est-ce que je te semble avoir changé de corpulence depuis notre mariage ? Est-ce que j'aurais grossi, maigri ? » (AH 246). Le parcours initiatique de Nikolas consiste donc en un désapprentissage le conduisant à retrouver celui qu'il était en se séparant de la communauté à laquelle il était intégré. Le couple déménage. Nikolas Papanikolaou ouvre un lycée privé. Cependant, sa dernière apparition dans le roman est mentionnée sous la forme

d'une interrogation : « mais quels parents avisés pourraient bien confier leur enfant à un prêtre défroqué ? » (AH 247). Nikolas devient un paria au sein de la communauté grecque orthodoxe.

L'évolution des deux personnages, Pandelis et Nikolas, montre combien la communauté grecque du début du siècle est fermée malgré les scènes qui témoignent d'une entente entre les différentes communautés. La trame du *Bildungsroman*, mise en œuvre dans le récit, révèle que l'appartenance à la communauté grecque ne nécessite pas d'apprentissage spécifique : seul un esprit conformiste suffit. L'intégration sociale qui, dans le *Bildungsroman* du XIXe siècle, est présentée comme une réussite est décrite comme un échec dans le roman *À Hatzifrango*. À rebours, la grande victoire du père Nikolas est d'avoir su faire un pas de côté par rapport aux doxas de l'Église. Mais comme le souligne Pierre Barbéris, à propos du roman balzacien dans *Le Monde de Balzac,* la déception du personnage face à un réel en mutation est peut-être inhérente au roman de formation :

> Le roman d'éducation est le roman de l'individu emporté, happé par un réel en devenir, en même temps que le roman des avortements ou amortis successifs au travers desquels fait naufrage une idée du monde, et en même que peut-être, douloureusement, et au moins pour le lecteur, s'en forger une nouvelle. [144]

C'est le vacillement d'un Empire ottoman multiethnique et sa fragmentation en identités nationales que Politis fait émerger à la conscience du lecteur en reprenant les schémas du *Bildungsroman*. Dans ce nouveau monde, peu de place est laissée à la marge et à ceux qui y vivent.

### *Au rebours d'une formation sociale, l'héroïsation des figures marginales.*

Contrairement aux parcours initiatiques marqués par l'échec d'une intégration à la communauté grecque, les existences des personnages marginaux se caractérisent par leur grande intensité dans les récits que nous étudions.

Ainsi, deux figures de déclassés s'opposent : d'un côté, ceux qui subissent la déchéance sociale, d'un autre côté, ceux qui en font une force pour naviguer à travers les différentes classes sociales. Aux premiers la narration n'accorde aucune place. Ainsi, le père de Sophie dans *Terminus* n'est au centre d'aucune scène et ne fait l'objet d'aucune description. D'ailleurs, seuls les sentiments de sa femme à propos de leur ruine sont explicitement mentionnés : « À la

[144] Cité dans (GENGEMBRE 2006, 103).

différence de son mari, madame Eleni prit la situation avec fatalisme, tout est écrit en ce monde […] » (T 17). De même, les parents du jeune Stavrakis de *À Hatzifrango*, déplorant leur ancienne fortune et se reprochant mutuellement leur pauvreté, ne font aucune apparition directe dans le roman. Les autres déclassés, ceux qui font mystère de leur vie passée sans laisser percevoir leur nostalgie, occupent en revanche le centre des récits et les infléchissent en un cours poétique. Filippos, par exemple, l'esthète de *Yiri*, par l'incongruité de sa présence dans un quartier pauvre, noue avec les habitants du quartier des relations qui leur sont inusuelles, il les fascine et les séduit au sens étymologique.

> Les passants matinaux obliquent sur la route, jettent un regard soupçonneux sur la terrasse et vont là où ils vont, indétournables, contraints, définitifs. Non acclimaté, dépareillé encore à Yiri bien qu'un an soit déjà passé. (Y 29)

À la question de madame Victoria : « Qui atterrit ici maintenant, à Yiri ? », Eugenia répond : « M. Filippos aime la romance » (Y 25). Il est loué pour son esprit romanesque. C'est aussi le cas de monsieur Nikolakis, le vieil homme qui demande à louer une chambre chez madame Elisabeth et devient personnage de nombreuses fictions dans l'esprit des autres habitants. L'éloignement, même forcé, d'une classe sociale d'origine, thème récurrent chez Politis, décale le regard du personnage, offrant à sa vie un nouvel éclat poétique.

Dans les trois derniers romans de Politis, d'autres personnages, considérés comme simples d'esprit, vivent en retrait de la société. Que ce soient la vieille femme de *Yiri* ou Tzonis le grand échalas [« ο λελέκας »], tous deux sont liés à l'enfance. Le dernier possède une complicité troublante avec le monde animal. Ami d'une souris, Zizis ou Gigi[145], il vit lui-même dans une ruine qui a tout d'une grotte, constituée de « trois murs et un toit percé, qui tenaient debout dans [une] propriété envahie par les herbes » (AH 181). Il habite dans un environnement semi-sauvage. Il a « une vue généreuse sur les orties, la broussaille et les chardons » (AH 181). Il se situe donc à l'écart de la communauté qui tire par ailleurs profit de sa naïveté et se moque de lui. Pourtant, c'est lui qui est au centre du chapitre 9. Le contraste entre le regard social porté sur le personnage et le raffinement et l'humanité qu'il incarne en réalité font du personnage un cousin de Quasimodo ou d'autres monstres et êtres hors normes romantiques. Lors des travaux de la rue Sklavounou, alors qu'il est à terre pour avoir porté une charge trop lourde, « si comique, si exagérément comique, tellement au-delà du comique que personne ne rit » (AH 184), il voit apparaître la femme du maître d'œuvre. Bouleversé et inspiré par sa

[145] Le nom est en grec dans la narration, mais en caractères latins, devenant Gigi, lorsqu'il est prononcé par le personnage.

beauté, il joue un air sur son harmonica. Mais le sublime de la scène se mêle aux interventions grossières des femmes du quartier.

> Les voisines sortirent à leur fenêtre.
> – Tzonis, pour qui as-tu tant d'entrain ?
> – Tzonis, tu me fais des infidélités ?
> – Je t'attendrai ce soir, Tzonis.
> – Tzonis, tu veux que je sois ta chérie ?
> Son visage pâle devint rouge comme une pivoine. Il s'était laissé aller. Il avait oublié qu'il n'était pas seul avec lui-même. Il enfouit l'harmonica dans sa poche et prit ses jambes à son cou. Les rires et les voix le poursuivaient. (AH 186-187)

Le personnage de Tzonis, objet des quolibets, révèle par contraste la vulgarité et l'obscénité de la communauté. Son comportement chevaleresque est à la hauteur de la galanterie et de la politesse dont il fait preuve lorsqu'il adresse pour une unique fois la parole à cette apparition. « […] Un genou sur le marchepied, il l[ève] les yeux vers son visage » et lui dit en français : "*Vous permettez, madame ?*" » avant d'essuyer les chaussures de la femme salies par le chantier et de lui faire « dignement une révérence » (AH 189). Confronté à la disparition de l'absolu qu'il vient de contempler, Tzonis choisit de quitter le quartier en courant après le fiacre du maître d'œuvre. Après avoir vainement tenté de le rattraper, les enfants se résignent à son absence irrémédiable : ils savent « qu'on ne revient pas d'un monde comme celui dans lequel allait Tzonis » (AH 193), le monde des désirs réalisés, de l'imaginaire. Tzonis s'apparente à Don Quichotte, confondant les fictions qu'il se fabrique et la réalité. Prendre les illusions au sérieux est également un des traits de la vieille femme qui hante le quartier de Yiri. Elle est toujours accompagnée d'un jeune garçon. Comme Tzonis, elle doit subir le regard des habitantes du quartier. Dans son cas, cependant, le rejet est plus insidieux parce qu'il est fondé sur une apparente sollicitude et bienveillance. C'est donc pour son bien qu'elle est arrosée d'eau froide, pour son bien également qu'elle est envoyée à l'hôpital psychiatrique et séparée de l'enfant. Elle résiste : « elle s'agripp[e] aux barreaux, elle ém[e]t un thrène à fendre les pierres, elle se lament[e] et se traîn[e] à terre telle la Vierge devant le tombeau de son fils » (Y 143). Sa douleur, incommensurable, lui confère une grandeur tragique. Elle est enfermée dans un asile, près d'une « fabrique de papier » (Y 142). Cette précision, de la part du narrateur, rapproche le personnage du support matériel des fictions. En ce sens, elle fait écho à la tentative de la « folle » d'étrangler la marionnette de Karaghiozis. Par la suite « la gorge de [celui-ci est] plus étroite et […] sa tête pench[e] vers l'arrière. On dit que la folle l'a étouffé de jalousie » (Y 141). Comme Tzonis, la vieille femme mélange les degrés de réalité et elle disparaît, elle aussi, comme engloutie, fidèle au monde des chimères.

Enfin, d'autres figures de la marginalité traversent les derniers récits de Politis : les hors-la-loi. Dans *Yiri*, ils sont parfois emprisonnés. Les enfants, en excursion, au chapitre 2, passent « devant un grand bâtiment dont les fenêtres étaient quadrillées de fer » (Y 46). Ils sont effrayés par « quelques formes blafardes [qui] regard[ent] le temps divisé en carrés », surtout lorsque l'un des détenus leur adresse la parole. Mais Manos, l'un des enfants, substitue à celle des fantômes une autre image dans l'esprit de ses camarades : « Nous, on a une photographie de mon père, comme ça, tout pareil, derrière une fenêtre avec des barreaux, c'était quand on l'avait arrêté pour contrebande » (Y 46). Cette fière revendication d'une identité est également portée par Samouras, un homme qui a abandonné « la vente de tabac » (Y 138), c'est-à-dire le commerce illégal, et vient d'ouvrir un bar. Il s'épargne de longs discours pour raconter son histoire, préférant laisser parler les images :

> Sur le bar il dressa une petite vitrine et derrière la glace il colla cette photographie qui le montrait derrière la fenêtre à barreaux de la prison. Pour qu'on sache qui il est. (Y 138)

Qui sont-ils ? Cette question, les personnages hors-la-loi des récits de Politis ne se la posent pas. Ils imposent, perpétuent leur identité, mais ne la questionnent pas. Dans *Terminus*, Argyris incarne un idéal héroïque, peut-être celui du bandit dans les romans populaires du début du vingtième siècle tel qu'il est décrit par exemple par Dermentzopoulos[146]. Dans le portrait qui l'introduit en quelque sorte dans le roman, le narrateur insiste d'abord sur sa jeunesse, puis sur son absence totale d'attaches familiales. Il n'a pas de « fiancées » et est « seul au monde » [« πεντάρφανος »] (Y 74). Par ailleurs, il réunit, à un degré bien moindre, les contradictions qui caractérisent les héros des romans de bandits[147] : « la parole gentille et doux comme une fille », du moment qu'on « ne lui échauffe pas les oreilles » (Y 74). Sa profession de foi de rebelle [« ρεμπέλος »] au chapitre 7 l'assimile aux bandits individualistes et révolutionnaires. Le cabaretier du village reproche à Argyris de ne pas avoir raccompagné au bateau Sophie et son oncle Kostis, le « patron » d'Argyris. Ce dernier réplique qu'il est « son propre patron » et se défend ainsi :

> – Toi, tu es un boutiquier, un commerçant comme on dit, répondit-il. Tu vends des choses. Ça te va de faire les yeux doux au client.
> – Et alors ?

[146] Au sujet de la constitution du genre « roman de brigands » en Grèce et son histoire éditoriale, voir (DERMENTZOPOULOS 1997, 46-85).
[147] « […] On pourrait dire que le portrait d'un hors-la-loi montagnard comporte les traits suivants : valeureux et audacieux, intelligent et malin, généreux et sentimental, mais aussi monstre anthropomorphe et meurtrier sanguinaire, vengeur et inhumain, assoiffé de sang et semeur de discorde, etc… » (DERMENTZOPOULOS 1997, 143). Dermentzopoulos souligne le fait que ces contradictions ne gênent en rien le déroulement du récit car peu de place est laissée aux sentiments dans le roman de brigandage. Ainsi, le lecteur ne recherche pas de cohérence psychologique.

> – Moi, je dis, tu n'as pas la liberté de parler.
> – Je vends des choses, oui. Mais dis-moi, pour ta part, tu ne vends rien ? Je vais te dire, moi alors : tu vends ton travail, c'est toi-même que tu vends, si tu veux savoir, pour parler clairement.
> Argyris avala sa salive :
> – Tu avais des liens d'amitié avec mon regretté père. Mais ne redis jamais ces mots.
> Le cabaretier prit un quart d'oque de vin du tonneau derrière lui, il remplit à moitié deux verres et en lança un en direction d'Argyris.
> – Ecoute, Argyris...
> – Je dis, ne répète jamais ça, Dieu ait pitié de mon père qui était ton ami. Mais ne répète pas ça. Ce n'est pas la vérité. Même si c'était la vérité, ne le redis pas. (T 129)

Les valeurs sur lesquelles se fonde le discours d'Argyris, l'indépendance, le refus de l'aliénation correspondent à celles des romans de bandit très prisés au début du XX^e^ siècle. La description du personnage relève également du stéréotype physique des brigands. Sophie se remémore en effet le jeune homme :

> La large poitrine d'Argyris descendait presqu'en triangle jusqu'à son ventre inexistant et sa taille fine, et sa silhouette se poursuivait élancée, sans hanches, finissant sur des jambes solides. (T 147)

Non seulement sa perfection plastique s'accorde à celle des personnages de hors-la-loi[148], mais l'ordre selon lequel sont décrits les éléments corporels met également en valeur la stabilité d'Argyris qui, grand chêne, semble ne pas pouvoir plier, mais seulement rompre. Le personnage du jeune homme, proche du héros épique que ne pourra abattre qu'une mort glorieuse, s'oppose à celui de Pandelis par exemple s'intégrant à la communauté grecque urbaine après avoir abandonné ses idéaux amoureux. Plusieurs modes romanesques coexistent donc au sein des derniers récits de Politis : les narrations de la désillusion et de l'intégration se développent en parallèle d'autres récits de destins certes tragiques, mais féconds puisque, comme nous l'avons remarqué, les personnages marginaux sont tous associés à une forme d'art, littéraire ou musical.

Les marges, créatrices, constituent des espaces d'altérité et de formation où peut avoir lieu une autre initiation : celle des enfants. Ceux-ci se voient tendre d'autres récits édifiants, les contes.

[148] Dermentzopoulos cite l'exemple de la description de Lyngos faite par la servante d'un riche propriétaire : « […] Et malheur au patron ! Il était beau et valeureux. » (DERMENTZOPOULOS 1997, 140-41).

## 2.3. Le miroir des contes dans la narration

L'insertion de contes dans les narrations de Politis a fait l'objet de plusieurs études depuis ces quinze dernières années. Stavroula Tsouprou a consacré ses analyses au conte de *La Belle et le Prince* et à l' « Histoire de la gourmandise » dans *Le Bois de citronniers*[149]. Elle a également mis en valeur les liens qui unissent les différents niveaux de narration dans *À Hatzifrango* entre les contes de la mère Doudou et la narration principale. Étudiant l'œuvre de Politis comme « palimpseste », Paraskevi Kalliga-Rigou, dans une étude très riche, s'est intéressée aux jeux d'écho et de réécriture et notamment à la signification des légendes relatées par la mère Doudou et aux motifs de la noyée et du miroir qu'elles mettent en place[150]. L'essentiel de notre analyse portera donc sur les contes présents dans *Yiri*, leur nature, leur réalisation dans les romans, mais nous verrons également en quoi ces histoires orales interrogent la figure de l'auteur et le rapport entre l'écrit et l'oral chez Politis et participent d'une éducation à l'ailleurs.

Stavroula Tsouprou, dans son essai consacré aux contes de la mère Doudou[151], cite Politis : « Les contes restent vrais pour les siècles des siècles. Au début de la création était le conte » [152]. Le narrateur du *Bois de citronniers* cependant exprime ses craintes de le voir disparaître :

> Mais c'est à ce moment-là qu'eut lieu le grand changement. Le monde tressaillit. C'est le moment où les contes prirent fin, pour toujours, et que les elfes et les fées disparurent des yeux des hommes. La brume du conte se leva. Le monde se présenta nu et tremblant comme nous le connaissons aujourd'hui. […]
>
> Au début de la création était le conte. Si seulement il pouvait être aussi à sa fin…[153]

La fin du conte signifie la disparition du merveilleux, autrement dit l'avènement du réalisme. Comment se traduit cette contestation dans les romans de Politis considérés comme des romans sociaux ? Comment Politis prolonge-t-il la vie des contes dans ses récits ? À quels motifs populaires l'auteur a-t-il recours dans ses trois derniers romans ? S'agit-il vraiment de contes traditionnels rassurant des auditeurs laissés seuls dans la nudité de la réalité ?

[149] (TSOUPROU 2007).
[150] (KALLIGA-YERASIMOU 2005).
[151] (TSOUPROU 2007, 83).
[152] (POLITIS 1995, 33). Notre traduction.
[153] *Ibid.*, p.34.

***Différents contes en présence : tradition écrite ou tradition orale ?***

Deux contes interrompent le cours de la narration dans *Yiri* : le premier narre les aventures de Zosimaras, le second celles de Misolaki. Filippos, au chapitre 2, raconte à Savvas un conte pour rivaliser avec monsieur Nikolakis qui, aux yeux du jeune garçon, « sait tout » (Y 42) et lui a notamment enseigné que le château de Pano Chora a été construit il y a plus de cinq cents ans sous la domination franque. Filippos demande alors si le locataire de madame Elisabeth a raconté aux enfants l'histoire d'Astrofengui et de Zosimaras le brave d'Englykada[154]. Mais sa question est purement rhétorique puisqu'il a « tiré [le conte] de son cerveau » (Y 42). Le personnage principal de son récit a pour surnom le Noir car il lui reste en permanence une « ligne noire sur les joues et autour de ses lèvres ». Autre trait distinctif du héros : il ne se sépare pas de son « destrier » blanc, « blanc, tout blanc, sans aucune tache » (Y 42). Le conte inventé par Gortyne relève des « contes-nouvelles » dans la classification Aarne-Thompson. « Contes de l'intelligence, du courage et de l'astuce, ils sont le lieu de la littérature orale où des personnages émergent, prenant en main leur destin contrairement aux héros stéréotypés des contes merveilleux qui sont quasiment mus de l'extérieur », détaille Josiane Bru, qui explique également que « nombre d'entre eux ont fait l'objet, dès le XVIe siècle, d'un traitement littéraire »[155]. De fait, Zosimaras, repoussé par le roi qui estime que la pauvreté n'est pas seulement une « infamie », mais, bien « pire », « de l'imbécillité » (Y 43), « désespéré, fit de son cœur un rocher et partit à l'étranger »[156]. Il se tourne vers l'inconnu pour prouver sa bravoure, suivant en cela un schéma qualifiant traditionnel. Cependant, alors que le lecteur s'attend à découvrir les épreuves dans lesquelles il s'illustrerait, son séjour à l'étranger n'est raconté qu'en une phrase : « il pass[e] trois années en guerres et en pillages. » (Y 43) De plus, Zosimaras ne semble pas « prendre son destin en main » comme les héros de ces « contes-nouvelles »[157] : il « se m[et] à retourner vers Astrofengui » (Y 43). Le fait de rebrousser chemin ne correspond pas au déroulement d'une aventure par définition porteuse de futur. Il revient le jour du mariage d'Astrofengui avec un riche archonte. Celle-ci pleure dans sa chambre, « agenouillée devant les icônes » (Y 44), en compagnie de sa gouvernante. Elle entend « hennir » à l'extérieur et sa nourrice lui donne trois explications successives à ce bruit : « je vois la lune argenter l'aire de votre père », « je vois la lune argenter un nuage de poussière », « je vois la lune argenter quelque chose de blanc qui s'en vient approchant » (Y 44). Filippos,

[154] Quartier à l'ouest de Patras.
[155] (BRU 1999).
[156] Nous avons essayé de rendre dans notre traduction les homéotéleutes employés par le narrateur : « Ο Μαύρος, απ' την απελπισία, έκανε την καρδιά του πέτρα κ' έφυγε στην ξενιτειά » (Y 43).
[157] (BRU 1999).

en bon conteur, répète les formules et ménage la surprise de son auditoire qui découvre en même temps qu'Astrofengui le cheval de Zosimaras, Blanc, sous son balcon. Le destrier emmène la princesse jusqu'à la tour de Zosimaras à Englykada, mais le lecteur s'aperçoit que le jeune homme ignorait les plans de son cheval. Nouvelle entorse au conte initiatique : le récit ne s'achève pas par le mariage des deux personnages après la reconnaissance par le roi de la valeur du prétendant. Filippos conclut ainsi son conte : « Et voilà comment, grâce au cheval, Astrofengui épousa Zosimaras » (Y 45). Le récit donne un rôle central à l'animal, aux liens entre le cavalier et sa monture. La course nocturne du cheval est un motif récurrent dans les contes : « […] la nuit, quand le cavalier à son tour devient aveugle, le cheval peut se faire voyant et guide ; c'est lui alors qui commande, car lui seul peut franchir impunément les portes du mystère inaccessible à la raison »[158]. Mais le conteur ne s'attarde pas sur les qualités magiques du cheval : « Pour faire court, il saute par dessus la barrière et se dirige vers le château en hennissant de temps en temps » (Y 44). Ainsi Filippos joue sur un canevas narratif productif : « le brave d'Englykada » a simplement un destrier sensible. Mais cela ne gêne pas Savvas qui manifeste son intérêt par des interventions fréquentes portant sur le sens des mots employés par Filippos :

> – Un destrier ? C'est quoi un destrier ?
> – Un destrier ? Un cheval.
> – Pourquoi vous l'appelez destrier alors ? C'est quoi le mot juste ?
> – Je m'en moque ! Quand tu grandiras, tu apprendras que chacun écrit et parle comme ça lui chante. (Y 42)

De fait, quelles sont les particularités de la langue employée par Filippos ? Il respecte la poésie du conte, ses formules. Sa langue est simple, mais comporte des mots étrangers comme la phrase qui justifie le refus du roi, « λ'αρζάν φά τού »[159] (Y 43), qu'il traduit pour Savvas en grec ancien par la phrase de Démosthène : « δεῖ δή χρημάτων, ὦ ἄνδρες Αθηναῖοι ». Le conteur ne s'interdit pas d'employer le second degré, même s'il perd son auditeur. Nous sommes là en présence d'un conte d'auteur, réflexif. En effet, le récit s'achève sur l'image des deux amants qui « se cont[ent] leur histoire pendant des heures, parfois pleurant, parfois riant » (Y 45). C'est peut-être le plaisir de la mise en récit, de l'écoute qui constitue la leçon du conte. Les souffrances valent parce qu'elles peuvent ensuite être mises en mots et vectrices de sentiments. C'est bien la leçon que retient Savvas : « – Les hommes pleurent, monsieur Filippos ? – Seuls les braves pleurent parce qu'ils ont un cœur tendre. » (Y 45) Le conteur subvertit la morale

[158] (CHEVALIER et GHEERBRANT 2005, 223).
[159] Il s'agit d'une phrase française translittérée en caractères grecs, ce qui altère les mots : « L'arzent fa tout ».

traditionnelle, donnant à voir une autre éducation des garçons. D'ailleurs, au conte succède la narration, prise en charge par le narrateur du roman, d'une excursion des enfants au château de Pano Chora. Tous les bâtiments qu'ils voient leur inspirent de la peur : le château, l'église du Pantocrator, la prison où l'on voit des « formes pâles » (Y 46) errer.

L'autre conte de *Yiri* est racontée par madame Elisabeth au chapitre 4 après la mort de Stelios, le jeune frère de Savvas. Elle rassemble autour d'elle ses propres enfants et Savvas, resté dormir chez elle et elle leur narre « l'histoire de Misolaki qui s'était attardé la nuit dans la forêt à chercher des champignons et fut trompé par les farfadets » (Y 79). Si les protagonistes du récit sont empruntés à des contes populaires de tradition orale comme les farfadets [« καλικάντζαροι »], la morale, elle, est la phrase placée en exergue du roman : « La terre où l'on aime, où l'on souffre, où l'on lutte ». Écrite par Anatole France dans son conte « Abeille », elle joue le rôle de seuil, mais offre une piste trompeuse. Si l'on reprend les fonctions attribuées à l'épigraphe par Gérard Genette[160], nous pouvons dans un premier temps mettre en rapport la citation avec le titre de l'œuvre. En effet, Yiri étant un quartier réel, le premier mot de l'exergue, « la terre » paraît être un point d'appui où les habitants s'ancrent profondément, ce que suggère la répétition du pronom relatif « où »[161]. Le lecteur s'attend donc à la description fidèle de faits et actes se déroulant dans ce coin de terre. Cependant, la phrase est tronquée et en l'absence de verbe principal, il ne reste qu'un noyau nominal sans prédicat. Que signifie donc la mention de la « terre » ? Elle est là comme un constat évident. Dès lors, il semble difficile aussi d'éclairer le sens de l'œuvre, deuxième fonction de cette indication liminaire, par l'épigraphe même si l'on pressent que le mot « terre » prendrait alors une portée plus générale et la terre s'opposerait au ciel selon une vision plus religieuse ou philosophique. Enfin, les seules initiales ne suffisent pas pour que le lecteur puisse identifier l'auteur, placer ainsi le roman sous son patronage et considérer ses influences sur le récit qu'il s'apprête à lire. Roman réaliste donc, cela semble entendu. Pourtant c'est au conte de Misolaki que l'épigraphe sert de morale. Rapportée en grec désormais, elle est assortie d'une conclusion : « À partir de là commence la terre, là où les hommes aiment, luttent et souffrent. Sans cela, la vie n'est rien… » (Y 81). Ainsi, nous pouvons l'interpréter comme une invitation à une résignation heureuse. L'épigraphe permet l'articulation de deux genres différents, le roman naturaliste et le conte. Ce n'est qu'à la lecture du conte que le lecteur peut concevoir une lecture allégorique

[160] Gérard Genette distingue quatre fonctions de l'épigraphe. Elle peut constituer un commentaire du titre de l'œuvre ou de son contenu. Ce sont ses deux rôles directs. Les deux dernières sont « obliques ». L'épigraphe permet de se réclamer de l'auteur de la citation ou de bénéficier de son prestige. Enfin, la citation choisie, par « l'effet-épigraphe » inscrit l'œuvre dans un genre, une esthétique ou un mouvement littéraire (GENETTE 1987, 213- 20).

[161] L'exergue est en français dans le texte grec.

de l'œuvre. Le jeu de Politis avec son lecteur le rapproche encore davantage d'Anatole France puisque celui-ci avertit au premier chapitre de son conte[162] :

> Mais, avant d'aller plus avant, je supplie les personnes graves de ne point me lire. Ceci n'est pas écrit pour elles. Ceci n'est point écrit pour les âmes raisonnables qui méprisent les bagatelles et veulent qu'on les instruise toujours. Je n'ose offrir cette histoire qu'aux gens qui veulent bien qu'on les amuse et dont l'esprit est jeune et joue parfois.[163]

La jeunesse d'esprit revendiquée par Anatole France fait écho à celle de Politis qui se présentait souvent comme un écrivain-amateur et qui refusait toutes sortes de pose intellectuelle[164]. C'est donc un autre conte littéraire, écrit, qui est repris par Politis. Il convient maintenant d'étudier comment Politis s'approprie le conte de France et comment il l'intègre dans son récit.

« Abeille » est un récit publié en 1883. Il paraîtra ensuite en 1889 dans le recueil *Balthasar*. Le conte relate l'histoire des deux enfants de la Duchesse des Clarides, Georges, l'enfant qu'elle a pris sous sa protection lorsque la mère de celui-ci est morte, et Abeille, sa propre fille, qui découvrent au cours d'une promenade un lac en apparence magnifique, mais royaume d'êtres dangereux :

> Les bords de ce lac, qui vous apparaissent si nets et comme taillés dans le métal, sont en réalité couverts de roseaux aux aigrettes légères et d'iris dont la fleur est comme un regard humain entre des glaives. Chaque matin, une blanche vapeur revêt le lac, qui, sous le soleil de midi, étincelle comme une armure. Mais il n'en faut point approcher ; car il est habité par les Ondines, qui entraînent les passants dans leur manoir de cristal.[165]

Après cette découverte, ils rencontrent une vieille dame qui leur raconte avoir été punie par les nains pour avoir refusé de leur prêter sa salle à manger pour le réveillon de décembre : « […] voilà le châtiment des riches qui ne veulent point accorder de part dans leurs trésors au peuple laborieux et doux des Nains, qui travaillent l'or et font jaillir les sources »[166], conclut-elle. Mais ces récits ont allumé dans le cœur des deux enfants le désir d'aller voir le lac merveilleux. Ils partent donc par un après-midi brûlant. Sur le chemin, Abeille cède parfois au découragement et perd son « soulier de satin », mais les deux jeunes gens chantonnent pour se donner du

---

[162] Notons que ce premier chapitre est sous-titré : « Qui traite de la figure de la terre et sert d'introduction » (FRANCE 1883, 5).
[163] (FRANCE 1883, 6).
[164] Ainsi, dans un entretien accordé au journal *Μεσημβρινή* à l'occasion de la parution de *À Hatzifrango*, Politis compare le « créateur » à un « prestidigitateur de l'esprit », à un illusionniste, se rapprochant ainsi des grands amuseurs populaires du cirque (KOTSAMANI 1964). Nous pourrions relever d'autres ressemblances entre les deux hommes. Dans son essai consacré à l'écriture d'Anatole France, Duran Bresky relève son goût pour les « bizarreries » et il étudie les formes qu'il prend dans ses livres (BERSKY 1969, 195-208). Notons également qu'Anatole France fut dreyfusard.
[165] (FRANCE 1883, 14-15).
[166] *Ibid.*, p.16.

courage. Arrivés près du lac, ils sont éblouis par la vision féérique. Pourtant épuisés, ils s'endorment. Georges est alors enlevé par des Ondines, « à travers les eaux, dans des galeries de cristal et de porphyre »[167], et Abeille par des Nains ainsi décrits :

> C'étaient de très petits hommes. Une barbe blanche leur pendait jusqu'aux genoux. Ils avaient l'aspect de vieillards avec une taille d'enfant. À leurs tabliers de cuir et aux marteaux qu'ils portaient suspendus à leur ceinture on les reconnaissait pour des ouvriers travaillant les métaux. Leur démarche était étrange ; sautant à de grandes hauteurs et faisant d'étonnantes culbutes, ils montraient une inconcevable agilité, et en cela ils étaient moins semblables à des hommes qu'à des esprits.[168]

Le lecteur suit dès lors les aventures d'Abeille, son accueil par le roi Loc, d'une grande douceur et prévenance, qui s'éprend d'elle. Il veut qu'elle apprenne « de beaux secrets qu'on n'a point devinés sur la terre » car « les Nains sont supérieurs aux hommes, et c'est pour votre bonheur que vous avez été recueillie par eux »[169], lui dit-il. Durant sept ans, elle s'instruit auprès de ces êtres, mais ne peut cacher sa tristesse et son désir de revoir la terre et surtout celui qu'elle aime, Georges de Blanchelande. Elle épouse le roi des Nains. Mais ce dernier, ayant appris l'amour de sa femme pour un humain, part à la recherche de celui-ci. Le lecteur apprend que Georges a vécu tout aussi malheureusement aux côtés des créatures féériques. Il découvre la lecture de contes de chevalerie qui l'enhardissent et un jour, il s'adresse à la reine des Ondines :

> – Romps le charme qui m'enveloppe. Ouvre-moi le chemin de la terre. Je veux combattre au soleil comme un chevalier. Je veux retourner où l'on aime, où l'on souffre, où l'on lutte. Rends-moi la vraie vie et la vraie lumière. Rends-moi la vertu ; sinon, je te tue, méchante femme ![170]

Mais Georges est jeté dans un cachot vitré, à la vue des requins. C'est là que le découvre Loc qui le délivre et le fait savoir à Abeille. Georges, retourné aux Clarides, se met en quête du chemin qui mène au monde des Nains. Accompagné de Francœur, son écuyer, il prend la route et, pénétrant dans le royaume souterrain, découvre son « bienfaiteur », celui qui l'a délivré du cachot. Loc bénit alors l'amour des deux jeunes gens leur demandant de répandre sur la terre le savoir qu'ils ont acquis durant sept ans :

> Petits hommes, mes enfants, vous êtes témoins que les deux qui sont là s'engagent l'un l'autre à s'épouser sur la terre. Qu'ils y retournent ensemble et y fassent ensemble fleurir

[167] *Ibid.*, p.26.
[168] *Ibid.*, p.26-27.
[169] *Ibid.*, p.33.
[170] *Ibid.*, p.53.

> le courage, la modestie et la fidélité, comme les bons jardiniers font éclore les roses, les œillets et les pivoines.[171]

Il leur demande également d'enseigner à leurs enfants « à ne point mépriser les petits hommes innocents et laborieux qui vivent sous la terre »[172]. Le récit d'Anatole France est, comme *Yiri*, un texte hybride. Récit merveilleux avant tout, il comporte également des considérations sur les rapports entre classes sociales. Ainsi, Maurille, la nourrice de Georges, donnant à manger aux poussins, commente la scène en ces termes : « […] c'est l'image du monde, monseigneur. Tout le bien va aux riches. Les maigres maigrissent, tandis que les gras engraissent. Car la justice n'est point de la terre »[173].

Le conte de madame Elisabeth est plus bref et met en scène un petit garçon, Misolaki, dont on ne sait rien à part l'âge : il a sept ans. Ce n'est pas la curiosité qui le pousse à flâner près des zones dangereuses. Son enlèvement ne vient pas punir une transgression. Pourtant, lui non plus n'a pas le droit de retourner sur terre. Il est éduqué par des nains, les farfadets des croyances populaires, les « καλικάντζαροι », tous très différents les uns des autres, l'un est « aveugle », un autre « boiteux », un autre encore « édenté » (Y 79). Comme dans le récit d'Anatole France, ils ne comprennent pas la tristesse de Misolaki qui est comblé de biens et de richesses. Lorsqu'ils lui demandent pour la deuxième fois la raison de son affliction, celui-ci répond : « Il ne me manque rien, nous souffrons là où nous luttons » (Y 80). Les farfadets le jugent fou : « Préférer à nos richesses les tourments du monde ! », s'exclament-ils (Y 80). Le roi est sage comme dans la version d'Anatole France et éprouve des remords. Cependant, alors que chez l'écrivain français le roi libère Abeille en respectant les règles de son royaume – après sept ans de présence, les prisonniers peuvent rejoindre leur lieu d'origine –, chez Politis le roi enfreint les lois. Il endort les autres farfadets avec l'odeur d'une chaussure brûlée. Le motif du « soulier de satin », « motif aveugle » chez Anatole France[174], devient un élément narratif important. Il est ainsi mis en valeur dans la narration et permet à Politis, derrière l'apparente simplicité de la narration de madame Elisabeth, d'établir un lien de complicité avec le lecteur : « […] les farfadets, comme nous le savons tous, détestent l'odeur qui sort d'une vieille chaussure brûlée » (Y 80). En effet, il fait peut-être allusion à la suite de contes des frères Grimm, « Les Nains magiques », dans lesquels des nains aident un pauvre cordonnier, mais

[171] *Ibid*., p.69-70.
[172] *Ibid*., p.71.
[173] *Ibid*., p.62.
[174] Nicole Belmont, se fondant sur les analyses de Carl von Sydow, définit ainsi le « motif aveugle » : « Le motif aveugle (*blindes Motiv*) est un élément narratif introduit dans le conte et totalement dépourvu de fonction narrative. » (BELMONT 2017, 28)

retiennent également une servante hors de chez elle. La référence à la tradition écrite est donc double : France d'une part, les frères Grimm de l'autre. Le roi des farfadets conduit ensuite secrètement Misolaki à l'entrée d'un tunnel et lui adresse un au revoir :

> Va et bonne route, Misolaki. J'ai compris tes paroles. A partir d'ici commence la terre, là où les hommes aiment, luttent et souffrent. Sans cela, la vie n'est rien… (Y81)

Comme dans le récit de France, c'est le roi des nains qui exprime la morale, mais, alors que Loc considère que les deux amants doivent diffuser sur la terre la sagesse des nains, le roi des farfadets semble exprimer des regrets de ne pouvoir suivre Misolaki chez Politis. La terre y paraît donc plus désirable. D'ailleurs Misolaki n'aura plus de moyens de revenir chez les farfadets alors qu'Abeille dispose d'une pierre rendant le chemin réversible. Madame Elisabeth adapte également le conte à son public : il est destiné à consoler Savvas et à lui faire comprendre que la souffrance est inhérente à la condition humaine et plus souhaitable qu'une aspiration à un autre monde, insatisfaisant. Le héros est donc un jeune garçon. L'éducation n'est en aucun cas amoureuse comme elle peut l'être pour Abeille et Georges.

Au centre du conte d'Anatole France, des espaces cloisonnés : la terre lieu des hommes, l'eau monde des Ondines, l'espace souterrain royaume des Nains. D'une part, un espace social, d'autre part des endroits magiques, hors du temps, régis par des règles autres, un Autre Monde. On retrouve dans *À Hatzifrango* deux autres contes représentant une telle fragmentation de l'espace. Racontés par la mère Doudou au chapitre 3, ils sont tous les deux en relation avec le lac de Halkabounar : le premier vise à mettre en garde les enfants du quartier contre le Soleil, Apollon Phébus, qui surveille jalousement sa sœur Artémis descendue du Ciel par la Sainte Ceinture pour se baigner dans le lac ; le second relate l'histoire de Marianthi, fiancée du serpent d'eau, régnant au fond du lac, transformée en oiseau avec ses enfants pour chanter éternellement le meurtre commis par sa mère et sa désolation d'avoir perdu son mari. Les deux récits s'enchaînent et entourent l'un et l'autre le lac réel de Halkabounar d'une aura mystérieuse et merveilleuse[175]. Comme dans le texte d'Anatole France, c'est la parole qui transforme la réalité. Abeille et Georges sont mis en garde contre les illusions : « La surface des eaux, qui vous semble de loin unie comme un miroir, est agitée d'innombrables lames ».

Ainsi, dans *À Hatzifrango*, Halkabounar devient le royaume de l'implacable Soleil, d'Artémis, déesse qui règne dans les marges et préside à l'initiation des jeunes gens dans un

[175] Voir à ce propos (TSOUPROU 2007, 81).

espace intermédiaire et sauvage[176], mais aussi le lac de la mort tragique de l'homme-serpent et de la transformation de Marianthi. Tout un système d'échos et de correspondances, étudié de manière exhaustive dans la thèse de Paraskevi Kalliga-Yerasimou, se tisse entre les deux récits, telles les figures des tueurs de dragons[177]. À la différence des contes de *Yiri*, les récits sont puisés dans des matériaux oraux. Paraskevi Kalliga-Yerasimou explique[178] :

> L'écrivain dans (AH) parvient à ne pas éloigner, du moins jusqu'à un certain point, l'explication mythique et populaire insérée au chapitre 3 ainsi que le conte de leur cadre traditionnel, de leurs racines populaires et orales et de la mémoire collective, grâce au fait d'avoir trouvé à les faire raconter par une vieille femme illettrée à un public d'enfants. Une note de bas de page cependant apporte des explications au texte, caractérisant le conte de *Marianthi* comme étant une *adaptation d'un conte célèbre […] Dans cette note il est ainsi précisé que cette section n'est pas une création de l'auteur, mais qu'elle appartient à un plus large réseau d'intertextes parmi lesquels l'écrivain l'a choisie, puis après des modifications, l'a transcrite.

En effet, la note de Politis (AH 50), l'une des rares du roman, met en évidence l'origine collective et orale du conte. Mythe et conte sont deux histoires sans auteur attribué. Les deux récits sont cependant différents. Selon Nicole Belmont,

> on croit aux mythes puisqu'ils racontent les origines de l'humanité, des animaux, du monde terrestre et céleste. Ils sont donc vrais. On a vu combien les conteurs insistaient en revanche sur le « mensonge », la fiction, le caractère purement imaginaire de leurs récits – insistance si souvent réitérée qu'elle en devient suspecte. Œuvre de pur divertissement, le conte n'entraîne aucun effet de croyance, ni religieuse, ni véridique.[179]

Autre trait distinctif également : la fin. Nicole Belmont compare le conte, récit initiatique et philosophique, mais de manière optimiste, au mythe :

> Sous l'apparence de récits divertissants, les contes véhiculaient des pensées implicites concernant la condition humaine : la vie et la mort, l'initiation sexuelle, la vieillesse. Les récits qui racontent ces traversées entre l'au-delà et l'ici-bas dénient le sens unique du passage entre la vie et la mort, en racontant sous forme déguisée des retours nostalgiques et périlleux de l'autre monde.[180]

---

[176] Voir (KALLIGA-YERASIMOU 2005, 151).
[177] *Ibid.*, p.159.
[178] Ο συγγραφέας στο (ΣΧ) πετυχαίνει να μην απομακρύνει, τουλάχιστον ως ένα σημείο, την παρεμβαλλομένη στο τρίτο κεφαλαίο λαϊκή μυθική εξήγηση και το παραμύθι από το παραδοσιακό τους πλαίσιο, τις λαϊκές και προφορικές τους ρίζες και τη συλλογική μνήμη, χάρη στο εύρημα της εκφώνησής τους από μια αγράμματη γυναίκα σε παιδικό ακροατήριο. Μια υποσελίδια σημείωση ωστόσο δίνει εξηγήσεις στο κείμενο, χαρακτηρίζοντας ειδικά το παραμύθι της Μαριάνθης ως *Διασκευή από γνωστό παραμύθι. [...] Στη σημείωση διευκρινίζεται δηλαδή ότι η συγκεκριμένη ενότητα δεν είναι δημιούργημα του συγγραφέα, αλλά ανήκει σε ένα ευρύτερο δίκτυο διακειμένων, απ' όπου ο συγγραφέας το επέλεξε και έπειτα από τροποποιήσεις, το μετέγραψε. (KALLIGA-YERASIMOU 2005, 149)
[179] (BELMONT 1999, 195).
[180] *Ibid.*, p.211.

Même si certains mythes s'appuient sur la réversibilité du voyage de la vie, pour la chercheuse, « […] le conte déguise le mythe, le banalise, réduit son enjeu, substitue une fin heureuse à une fin dramatique, efface le tragique dont il ne reste plus que des traces »[181]. La mère Doudou conclut donc ses récits par la beauté du chant des oiseaux autour du lac : la mort est euphémisée, l'image du lac ensanglanté temporairement effacée. Cependant, comme le précise Pierre Péju,

> […] si l'on "coupe" cette fin apaisée en interrompant brutalement l'histoire, il nous reste une série assez discontinue d'éléments qui du coup paraissent plus étranges, plus inquiétants, parfois plus noirs, et surtout moins liés entre eux tant c'est le dénouement qui a le rôle paradoxal de bien "nouer" le récit. Il y a d'ailleurs beaucoup plus de contes qu'on ne croit qui se terminent mal, ou en "queue de poisson" et qui n'en sont parfois que plus marquants.[182]

Dans *Yiri* et *À Hatzifrango*, les récits déploient donc des allers et retours entre des mondes radicalement différents : entre le monde de la guerre et celui de l'amour, entre le réel et le merveilleux, le monde des hommes et des créatures féériques. De plus, dans deux des trois contes, les personnages sont enlevés, ravis au monde social et familial[183]. Ces deux caractéristiques des contes insérés dans la trame romanesque détermineront les narrations à suivre.

### *Des contes devenant réalité*

Il convient d'abord de remarquer que les contes sont racontés relativement tôt dans les deux romans, aux chapitres 2 et 4 dans *Yiri*, et au chapitre 3 dans *À Hatzifrango*. Celui de madame Elisabeth a une fonction consolatrice et incite Savvas à reprendre courage et goût à la vie malgré la mort de son frère. Celui de la mère Doudou est à la fois une mise en garde et une invitation à aller voir la beauté du lac Halkabounar. Les deux « conteuses » donnent à leurs récits une dimension efficiente.

De fait, les actions rapportées se produiront : les enfants des deux romans, comme Misolaki ou encore Marianthi pénétreront dans un autre monde. Cependant, soit par transgression, soit par oubli de la leçon exprimée dans le conte, ils effectueront un voyage

---

[181] *Ibid*., p.212.
[182] (PÉJU 1997, 22).
[183] Même si l'on ne trouve pas, à proprement parler, de conte dans *Terminus*, on peut tout de même remarquer que Sophie au chapitre 6 fait allusion à une chanson populaire dans laquelle il est question d'enlèvement. Voir la description du vase dans lequel Sophie arrange un bouquet. Il porte l'inscription suivante : « Souffle, vent, souffle vent,/ pour nous emporter vers de lointaines contrées ». Le narrateur commente ainsi : « De telles paroles font impression sur l'esprit des enfants et nourrissent l'imagination. » (POLITIS 1975, 43)
L'enlèvement par bateau est un thème de conte populaire également. Voir par exemple le conte « Florentinos ». (XANTHAKOU 2007, 206 et sq)

irréversible. Stavroula Tsouprou analyse la dimension programmatique des contes de la mère Doudou dans *À Hatzifrango* :

> Genette intègre « aux récits métadiégétiques dans lesquelles s'exerce la persuasion » ces récits en général qui peuvent influencer principalement la narration principale, à condition, toujours, que le récepteur soit conscient de l'exemple qui lui est proposé. Dans le cas, bien sûr, des deux garçons, il ne peut y avoir de prise de conscience d'une analogie entre leur propre situation et celle de Marianthi ou du serpent d'eau puisque rien ne s'est produit avant la narration de la mère Doudou ; tout a commencé par le conseil de cette dernière d'aller au lac de Halkabounar. Mais c'est précisément là que réside son rôle décisif dès lors que, sans ses contes, le futur des enfants aurait été très probablement différent. Le même moment de l'intrigue a quelque lien avec la narration principale, lien dont j'oserais dire qu'il s'approche des limites de la causalité, mais d'une causalité de « prétexte », comme elle pourrait être caractérisée.[184]

Elle explique que l'*hybris* des enfants consiste à ne pas avoir reconnu « une série d'avertissements que la "Divinité" leur a envoyés » lors de la deuxième excursion au lac[185], signes déjà présents lors de la première aventure. Il s'agit certes de présages, mais plus profondément les êtres et situations rencontrés par les enfants sont autant de guides et de balises vers le chemin de l'autre monde, de même que dans le conte d'Anatole France, la vieille paysanne qui vend ses cerises et la gardienne d'oies appartiennent à un univers merveilleux. Leur promenade est racontée au chapitre 7, juste avant le chapitre « Parodos ». Le contraste entre le chemin qu'ils suivent, qualifié de « route de faubourg » (AH 124), et les rues de la ville est souligné dès le début de l'épisode. À l'urbanisation dense de Smyrne s'opposent les vastes espaces faiblement peuplés, les constructions rares et souvent détruites. Les lieux en marge de la ville sont donc une nouvelle fois associés à la ruine et à la destruction. La mort imprègne toute la promenade des enfants et les fait changer. En effet, les épreuves, sous la forme de rencontres ou de spectacles auxquels ils assistent, se succèdent et entraînent une méditation. Le cheminement extérieur va de pair avec le cheminement intérieur. En premier lieu, les enfants se trouvent face à des personnes mystérieuses, tout comme le « moustachu qui pass[e], pieds nus, une rose rouge fanée sur l'oreille, un homme entre deux âges avec une chemise blanche et un gilet vert, ne portant pas de veste » (AH 129). L'homme, qui a entendu la dispute entre les enfants, félicite Stavrakis d'avoir blasphémé et lui propose une récompense, une « sucette » (AH 129). Aristos ne comprend pas le caractère sexuel et ambigu de la scène à la différence de Stavrakis. Ainsi, l'initiation sera de nature différente pour les deux enfants, initiation érotique pour Aristos, initiation à la mort pour Stavrakis. L'autre personne rencontrée, ou du moins

[184] (TSOUPROU 2007, 89).
[185] *Ibid.*, p.89.

entendue, par les enfants est un Tsigane qui fait danser son ourse, Zacharoula, et chante : « Comment faisaient les fillettes de jadis, Zacharoula, comment font celles de maintenant » (AH 131) ? L'animal, comme le précisent Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, est associé à l'Artémis courotrophe[186] :

> sous [la] protection […] [de la] divinité des marges et des transitions, les enfants grecs font l'apprentissage de l'identité sociale, fillettes mimant le lent trajet qui les mène de la foncière sauvagerie de leur sexe à la civilité de la bonne épouse, garçons s'initiant à repérer tous les excès afin de reconnaître et de rejoindre, sans risque de retour ni rechute, la norme de la citoyenneté.[187]

Artémis s'occupe des « fillettes de jadis ». Frontisi-Ducroux et Vernant détaillent les modalités de cette initiation en évoquant le rituel de Brauron en Attique :

> Les petites filles d'Athènes ne pouvaient se marier – cohabiter avec un homme – si elles n'avaient, entre 5 et 10 ans, mimé l'ourse. […] Dans le cas des jeunes Athéniennes, il s'agit de refaire le parcours d'une ourse jadis apprivoisée, qui était venue, familière, cohabiter avec les humains, au sanctuaire d'Artémis. Une petite fille, insolente ou impudente, imprudente certainement avait trop joué avec l'animal : elle fut griffée au visage, et son frère, en colère, tua l'ourse. Depuis, en réparation, les filles des citoyens d'Athènes imitent l'ourse, comme elle s'apprivoisant lentement, détruisant en elles la sauvagerie latente, afin de pouvoir, sans danger pour les deux partenaires, venir cohabiter avec un époux.[188]

Artémis est donc présente, par son animal, dans les nouveaux lieux que découvrent les jeunes garçons. Eux aussi font l'expérience de la sauvagerie puisque la dernière rencontre est celle de la jeune femme noyée, en marge de la vie. Ce face-à-face avec la mort a été préparé tout au long du chapitre au point que l'on pourrait dire que la périphérie est le monde des morts. C'est tout d'abord là que se trouve le cimetière, dont le nom revient comme un refrain dans la bouche de Stavrakis qui cherche à effrayer Aristos, puis dans celle d'Aristos qui cherche à prendre sa revanche sur son ami qui n'est jamais allé dans un cimetière. À peine les enfants ont-ils terminé cette conversation qu'ils assistent à un accident qui blesse un cheval : « il n'[a] qu'une écorchure rouge, grande comme un poing et qui saignait sur la cuisse droite. Il lui resterait une sale cicatrice » (AH 126). Cependant le mot employé en grec pour désigner la plaie est « άσκημο σημάδι », terme qui désigne aussi bien la marque corporelle que le mauvais présage,

[186] Voir l'analyse de Paraskevi Kalliga-Yerasimou se fondant sur *Le Regard de la mort* de Jean-Pierre Vernant et le rôle d'Artémis courotrophe (KALLIGA-YERASIMOU 2005, 151).
[187] (FRONTISI-DUCROUX et VERNANT 1985, 24).
[188] *Ibid.*, p.22.

le signe du destin. En effet, la mort s'incarne progressivement dans les bêtes qu'on mène à l'abattoir, scène commentée par le narrateur qui se demande si « c'est la même chose pour les hommes » (AH 127), si on peut les mener aussi facilement se faire tuer, et enfin dans le cadavre de la jeune femme. La gradation confère au lieu un caractère de plus en plus inquiétant, mais explique l'entrée progressive des enfants dans le monde des morts. Cette initiation est étroitement liée au monde d'Eros. La simultanéité de la découverte de l'amour et de celle de la mort est un thème récurrent dans les œuvres de Kosmas Politis. Ainsi, dans *Eroica*, Alekos, après avoir mis le feu à la maison du médecin, à moitié asphyxié, se cache dans le jardin. Monica vient le trouver et c'est alors qu'ils accomplissent leur amour :

> Dans un dernier spasme il se libéra de son amour, en Monica.
> Il plongeait dans l'immensité. Ici ce n'était plus le monde. Plus un seul bruit… Leurs yeux étaient pleins d'extase et de terreur.
> … Son cœur à elle recommença à battre le premier.[189]

L'amour et la mort sont donc les deux faces d'un même instant, une même contemplation d'un monde infini et inqualifiable. Alekos, frappé par une cravache, meurt trois jours après. Le spectacle auquel assistent Aristos et Stavrakis est de même nature : ils voient le corps d'une femme nue. Mais cette femme semble naître de l'eau. Elle n'appartient ni aux mondes des vivants, ni à celui des morts : les verbes dont son corps ou certaines parties sont sujets donnent l'impression qu'elle est en mouvement. Elle constitue donc la figure la plus radicale de la marginalité dans cette non appartenance : « Le corps avait maintenant atteint les rochers, bras et jambes emmêlés. La mer le poussait toujours. Mais la rive en retour le chassait comme si ni l'une ni l'autre ne le voulait » (AH 137). Elle semble être la messagère d'un monde intermédiaire, entre la vie et la mort, d'une zone dont elle annonce l'existence aux enfants en faisant signe à Aristos avant de disparaître :

> La mer telle un miroir. Pas le moindre souffle durant quelques instants. Puis Aristos sentit le vent de terre lui caresser le dos. La jeune fille remua sous la transparence, à droite et à gauche. Une, deux, trois fois. Elle se détacha du sable, fit demi-tour, frappa les gravillons de ses talons rigides comme pour s'écarter du bord, ondula sur l'écume puis gagna le large avec la même lenteur qui l'avait amenée. Il restait là à la suivre lorsqu'à côté de lui, la voix de Stavrakis le surprit. (AH 138)

[189] (POLITIS 1982, 301).

Le chemin de la périphérie a donc graduellement amené les enfants dans un monde inclassable, ni celui des vivants, ni tout à fait celui des morts, car celui-ci serait le cimetière où les morts règnent à part. C'est une apparition qui leur révèle la présence de la mort au cœur de la vie, l'amour. Cette révélation ne vient que confirmer le cheminement intérieur de leurs pensées comme l'indiquent les monologues intérieurs d'Aristos qui médite sur la vie et la mort[190]. Le narrateur rapporte d'abord au style indirect ses réflexions :

> Aristos marchait perdu dans ses pensées. Il avait vu tant de fois la chair des animaux dans les boucheries, mais jamais son esprit ne s'était imaginé qu'ils avaient pu autrefois être vivants. Ce n'était pas qu'il les voyait tous dans cet état, égorgés, simplement il les prenait comme ils étaient sur le moment sans penser au-delà. Tiens, c'est comme quand il mangeait une prune, il ne l'imaginait pas sur l'arbre ou bien qu'elle venait d'une fleur. À rebours, quand il voyait un abricotier en fleurs, un prunier en fleurs, cela réjouissait ses yeux sans qu'il imaginât que ces fleurs deviendraient un jour des abricots ou des prunes. Sa pensée s'en alla vers d'autres changements de cette sorte si bien qu'elle en vint à le prendre pour objet. Elle l'imagina loin, très loin, des années plus tard, beaucoup d'années plus tard, mais soudain, il s'arrêta, il frémit, il n'osa pas aller plus loin et il revint au moment présent. (AH 127-128)

L'interdiction de voir Artémis n'a pas été respectée. Aussi leur deuxième voyage les conduit-il à la mort dans cet ailleurs qu'ils ont découvert : l'initiation a échoué. Ils ne reviennent pas s'intégrer à l'espace de la cité. D'autres personnages dans le roman font l'épreuve de cette vision interdite : Pandelis contemplant le tableau de Suzanne au bain, Tzonis[191], le simple du quartier, s'agenouillant devant la femme du patron au chapitre 8. Leur châtiment sera tout de même moins terrible. Le premier sera condamné à ne plus revoir la signora Fiora, le second disparaîtra du quartier.

L'espace des marges dans *Yiri* est fréquenté par Savvas. Si le petit garçon apparaît au sein d'un groupe au début du roman – qui s'ouvre sur le monde de l'enfance – il s'isole peu à peu et se coupe d'une société, explorant les alentours du quartier et cherchant les limites de la terre. Ainsi, lorsqu'il décrit son ascension dans la paroisse du Pantocrator, il explique à Filippos qu'il s'est rendu « en haut, là où la terre se termine et commence le ciel » (Y 45). Elisabeth, se désolant sur la mort de ses enfants, se résigne : tous les hommes vivent « sur le seuil de la mort » (Y 48), dit-elle. L'existence d'un autre monde obsède le petit garçon qui ne rêve que de ciel. Lors d'une partie de pêche avec Pitsikas, il est en proie à des visions :

> Mais Savvas ne faisait pas attention. C'était une telle mer, laiteuse et tranquille, une mer sainte, qui était dessinée toute pareille à sainte Barbara, une grande peinture qui prenait

[190] Pour une étude plus détaillée des « rêveries » d'Aristos, voir (KALLIGA-YERASIMOU 2005, 171- 85).
[191] Pour la métamorphose et l'initiation de Tzonis, voir (KALLIGA-YERASIMOU 2005, 162).

> tout un mur derrière la chaire. Sur les eaux marchait le Christ, une main tendue, de l'autre bénissant. D'une barque le regardaient les pêcheurs, le vieillard à la barbe blanche agenouillé sur le pont. Mais les pêcheurs de l'icône étaient les saints apôtres, comme lui expliqua madame Elisabeth, et leurs yeux pouvaient voir le Christ, parce qu'il leur a dit : Suivez-moi – et une autre fois il leur dit que l'aveugle voyait à nouveau et que Lazare était ressuscité. Sa présence est partout… Il se peut qu'à cette heure il marche sur les eaux et tienne Stelios par la main – là, dans le lointain, entre la terre ferme et le sillon en face, la mer épisse le ciel, un chemin bleu qui monte, où peut conduire ce chemin que là… en haut… là où se trouve Koula et c'est comme si Dieu se penche pour nous embrasser. (Y 84)

Le chapitre 9 relate son dernier voyage. Il découvre un monde inconnu après avoir franchi « un petit pont qui lui coup[e] la route » (Y 224) : « jamais [il] n'était arrivé jusqu'ici, ni tout seul, ni avec Pitsikas » (Y 224). Tout comme les deux garçons de Hatzifrango qui pensent être les premiers à voir le lac de Halkabounar, Savvas pénètre dans un monde qui ne s'ouvre que pour lui. Tout comme eux également, il y rencontre des personnages liés à l'au-delà, à un univers merveilleux : un homme qui l'observe de son « regard examinateur, avec insistance et mélancolie » (Y 225) et sur lequel nous reviendrons, Alexandra et sa chèvre, trois Tziganes qui déconseillent à Alexandra « d'aller avec lui » (Y 227). Savvas parvient à la voie ferrée, mais il s'endort avec de sombres pensées, désirant voir le ciel s'ouvrir et faire descendre « la sainte ceinture » (Y 229). Il est parvenu aux limites de la terre qu'il souhaite quitter. Comme un signe divin, « la route qui épisse le ciel s'illumine… la sainte ceinture… les feuillages qui brillent » (Y 229). Il fuit la terre, l'endroit qui était le plus désirable pour Misolaki. Il n'y a pas de retour possible pour les protagonistes des deux romans. Le lac n'est pas un lieu « qualifiant » dans la réalité comme il peut l'être dans certains contes[192]. Le contact avec l'altérité ne débouche pas sur une intégration sociale de même que l'expérience de l'exil est désormais perpétuelle pour les réfugiés de Smyrne. Comme l'affirme Stavroula Tsouprou,

> Kosmas Politis, dans *À Hatzifrango*, fait (encore une fois) que les contes deviennent vrais. […] Le lac de Halkabounar a accueilli le corps du serpent d'eau, la mer de Mersinli les corps des deux garçons et de la belle jeune fille et dans le port de Smyrne se sont noyés d'innombrables corps dans leurs tentatives de se sauver de la Catastrophe.[193]

Par ailleurs, d'autres liens unissent les contes transmis au début des romans et la narration principale. Les personnages des fables populaires, par exemple, envahissent le cadre réaliste. Dans le roman *Yiri*, un lieu reste mystérieux et impénétrable : l'Orphelinat. Entouré d'un jardin, il est séparé du reste du quartier.

[192] On pourra lire par exemple « Le voyage dans l'autre monde » (ANGELOPOULOS 2013, 132), conte pontique, dans lequel un jeune homme plonge au fond d'un lac à l'aide d'un poisson pour trouver l'entrée du monde des Morts. Il en revient victorieux.
[193] (TSOUPROU 2007, 92).

> Jusqu'au coucher du soleil, les coups de bêche résonnaient dans le terrain de l'Orphelinat, mornes, insistants, comme s'ils mettaient un point d'honneur à ce que le jour ne finisse pas. Au fond, on distinguait le bâtiment, une construction haute, toute en longueur. Les fenêtres béaient, en trois rangées, sur une solitude intérieure glacée. Quelques enfants, la tête rasée, tournaient, désœuvrés, dans le jardin. Un homme gesticulait comme s'il donnait des ordres. D'autres têtes semblables se penchaient au-dessus de tranchées, cherchant quelque trésor. Les rayons brillaient rougeâtres dans le couchant, de même qu'ils se levaient pesamment et retombaient allégés.
> Mais l'ombre s'allongeait peu à peu. Toutes ces choses qui ressemblaient là, au fond du jardin, à une dernière projection lumineuse, s'assombrirent et disparurent. Avec elles cessèrent également les bruits. Ne demeura qu'une voix d'enfant qui, de temps à autre, appelait de l'intérieur :
> – Kalantzooopoulos ! Kalantzooopoulos ! – et s'éloignait – Ka-lan-tzooo-pou-los… Ka-lan-tzooo-pou-los… (Y 21)

Cette première description de l'Orphelinat au chapitre 1 transforme l'endroit en une forteresse irréelle par des jeux de lumière semblant s'accorder spécifiquement à lui. Le rythme du jour naît des activités qu'on y pratique. Un orphelin parmi les autres se distingue par son absence : Kalantzopoulos dont le nom résonne tout au long du roman. Ce personnage, sans attaches familiales, ressemble aux personnages-types des contes d'autant plus que son identité est problématique. En effet, lorsqu'il rencontre Savvas, il ne peut pas lui dire son prénom :

> Il va s'en souvenir, lui dit-il. Cela fait tant d'années qu'il n'a pas entendu son prénom, cela lui a paru étrange quand Savvas lui a demandé. D'habitude, on les appelle tous par leur nom de famille pour les distinguer. Sinon, ils les confondraient, parce qu'apparemment beaucoup d'enfants ont le même nom.
> – Je m'en souviens ! Konstantzos. (Y 124)

Le jeune homme de seize ans avoue ses rêves à Savvas. Il s'ennuie à l'Orphelinat et « il ira bien sûr quelque part, ils l'enverront quelque part » (Y 125). La répétition de l'adverbe indéfini « κάπου » ouvre dans l'intrigue un espace de fuite. Mais il est également intéressant parce qu'il commence par la lettre K, fatidique pour le personnage[194]. Celui-ci imagine sa future existence et souhaite être « charbonnier » (Y 125), en grec « καρβουνιάρης ». Mais le lecteur ne suit pas sa quête, ni ses épreuves pour le devenir car le jeune homme disparaît. Or, cette brusque absence semble être le fait de créatures merveilleuses. La scène nocturne avec Savvas, au chapitre 5, est encadrée par le même événement : « Cinq ou six maçons, leurs outils sur le dos, passèrent en file, l'un derrière l'autre, et saluèrent Asimo. À voix basse un par un : – 'soir… 'soir… 'soir… » (Y 123). Ils passent une nouvelle fois et l'appel de madame Asimo, qui cherche son fils disparu, retentit encore : « Antooonis !... Antoooonis ! » (Y 127). Les hommes,

[194] Une anecdote rapportée par Io Marmarinou montre l'importance accordée à cette lettre par la femme de Politis : Klara Krespi. « […] Klara était superstitieuse et croyait aux signes du zodiaque. Elle croyait que la lettre K avait joué un grand rôle dans sa vie. Klara Krespi, son nom, Karl, son père, lui, Kosmas, Knouli, leur fille, Kostis le nom de son mari, rue du général Kallari, leur maison à Psychiko. Pâris plaisantait encore de tout cela. Moi, je cherche les étoiles et Klara les constellations. » (MARMARINOU 1989, 21)

en file indienne, tous semblables, sont associés par le lecteur à l'absence de l'enfant, d'autant plus que cette double mention de leur passage attire l'attention du lecteur. Savvas ne revoit plus Kalantzopoulos dont la fuite est relatée brièvement au chapitre 6 sans que ses motivations soient expliquées. Seul un de ses rêves est raconté :

> Un bossu tout petit vient s'asseoir sur la racine du cyprès voisin. Lui, il tourna la tête pour écouter la psalmodie sur ses lèvres. L'homme au dos tordu accorda son baglamas et commença à jouer une chanson et la truie dansait tout autour avec ses petits dans les calebasses. Sur les murs de la grande salle s'inscrivent en noir les lettres qui descendent une à une, elles forment le début du nom avec une lettre, une à une elles se détachent avec le crépi et la poussière tombe sur le ciment, au pied du mur. Il ne resta en tout et pour tout qu'un K et l'homme au cou tordu le détacha et l'adossa sur sa bosse en regardant aux alentours d'un air soupçonneux. (Y 153)

Nous commenterons plus loin l'importance des rêves dans les récits de Politis. Les images saisissantes et surréelles qu'ils proposent s'apparentent à celles des contes[195]. Comme l'affirme Pierre Péju, « grands moments où les forces du conte, comme celles du rêve et du cinéma, tiennent moins à une efficacité de structure qu'à la perfection de certaines images, à leur intensité »[196]. Ainsi, l'histoire de Kalantzopoulos qui nous est présentée par fragments s'impose à l'esprit par les images qui la constituent : le nom de Kalantzopoulos qui retentit dans la nuit, son échange nocturne avec Savvas et leur discussion, étrange, autour de la naissance des cochons monstrueux et enfin sa hantise d'une lettre K s'effritant sous le regard d'un bossu. Qui est d'ailleurs ce personnage ? Un farfadet, un « καλικάντζαρος », venu emporter l'orphelin sous la terre comme Misolaki ? Kalantzopoulos peut en outre s'apparenter à Zosimaras, le personnage du conte de Filippos. Il est partagé entre le blanc et le noir et porte des idéaux chevaleresques. Alors qu'il rêvait d'être « charbonnier », il reparaît « chauleur » à la fin du roman et c'est sur l'image d'un homme blanchi et mélancolique que *Yiri* s'achève :

> Sans répondre, il [Kalantzopoulos] passa sa main, pensif, sur sa joue, et comme il la descendait, la moitié de son visage apparut blanc de chaux. Il nous regardait avec mélancolie, tantôt monsieur Phédon, tantôt moi. (Y 232)

Kalantzopoulos vient d'apprendre que Maria, la jeune fille qu'il observait et qu'il souhaitait en secret épouser, s'est mariée avec Neoklis, le charbonnier. Sa quête échoue et il doit désormais s'intégrer à l'univers réaliste du roman.

---

[195] Pour une étude détaillée des parentés entre le conte et le rêve, voir (BELMONT 1999).
[196] (PÉJU 1997, 25).

Deux personnages féminins de *Yiri* semblent également provenir de contes : « la folle du quartier » (Y 52) et la petite Alexandra. La première vit avec un jeune enfant qu'elle a pris sous sa protection. Elle erre dans le quartier. Ses mots résonnent étrangement, ses chansons également. Pourtant sa parole traduit « un excès de vérité ou un excès d'imagination – peut-être un excès de bon sens » (Y 53). Les voisines cherchent à la faire revenir à la raison en l'aspergeant d'eau. Mais alors elle leur apparaît « tout comme une fée » (Y 56). Nous étudierons dans notre seconde partie ce personnage lié en bien des façons à la narration. La deuxième figure de conte est plus jeune et surgit, auprès de Savvas notamment, à différents moments de l'intrigue sans que l'on s'y attende. Alexandra est la cousine de Pitsikas, orpheline et élevée par madame Elisabeth. Elle échappe à l'état-civil : « son acte de baptême était perdu et personne ne savait dire son âge » (Y71). Par ailleurs, solitaire, elle ne semble pas astreinte à des occupations sociales. Elle acquiert des savoirs autres que ceux qui lui permettraient de prendre place dans la société.

> Elle connaissait toutes les plantes, différents sorts, mais aussi comment si on marche par accident sur un calanthrope – d'autres l'appellent mandragore – sans conjurer le sort, alors on erre pendant sept jours, on perd la raison et on tourne dans tous les sens. (Y 54)

La syntaxe traduit la logique différente qui règle la conduite de la petite fille. En cela, elle représente le personnage de la petite fille tel qu'il est décrit et analysé par Pierre Péju. Celui-ci explique en effet que, dans les sociétés anciennes, les filles sont le plus souvent destinées à passer d'une autorité à une autre. Ainsi, dans les contes, elles sont plus souvent amenées que les garçons à s'échapper, à errer dans des endroits déserts ou sauvages comme la forêt. Mais loin de constituer une expérience négative, la vie dans la forêt la dote de savoirs inconnus :

> La petite fille dispose en effet de capacités d'alliances plus radicales avec l'animal ou le végétal […], ou avec des êtres mal humanisés ; elle a une certaine facilité à nouer des pactes avec les sorcières (relations non filiales), et à se livrer à des enfantements extra-maternels (naissance de mandragores).[197]

Alexandra a une chèvre Blira et elle se tient, elle aussi, fermement sur les rochers grâce à ses pieds « tout semblables à des sabots de chevreaux » (Y 54)[198]. Elle prend des leçons de botanique auprès de la vieille Marouka et elle participe aux fêtes des Tziganes (Y 136-137), ce

[197] (PÉJU 1997, 92).
[198] Le recours à la peau d'animal par les jeunes filles est fréquent, peau d'âne bien sûr, mais aussi peau de chèvre dans un conte grec. Voir (ANGELOPOULOS 2013, 59).

qui la met doublement en dehors de la société en raison des préjugés sur cette communauté. Comme le fait remarquer Pierre Péju à propos des sentiments des enfants dans les contes :

> Ainsi l'attention de l'enfant aux vagabonds, aux êtres sans racines, tziganes et forains, aux voyageurs et hôtes de passage n'est-elle pas simplement teintée de frayeur : elle révèle aussi la possibilité très enfouie d'un lien d'amour, des possibilités d'attachements qui ne seraient ni filiaux, ni conjugaux, ni fraternels.[199]

Alexandra est également sujette à des visions et fait partie de ces personnages rêveurs, vivant dans leur imagination, souvent présents dans les romans de Politis[200]. Elle se représente elle-même comme un personnage de conte.

> Là, tandis que Blira paissait, elle s'allongeait sur le trèfle et elle découvrait en haut dans le ciel une foule de petits anges aux ailes de toute sorte, d'un violet vif, rose, bleu, et tous lui souriaient et c'était comme s'ils lui disaient :
> – Comme elle est belle Alexandra avec ses boucles !...
> Un nuage blanc venait au-dessus d'elle, quelque esprit qui ressemblait à un cavalier, son cœur se serrait d'attente et de peur mêlées d'espoir – maintenant il descendrait l'enlever, où l'emmènerait-il donc, que lui ferait-il ?… Mais le chevalier blanc la dépassait escaladant la montagne.
> – Je suis encore bien petite – pensait Alexandra – un jour pourtant… (Y 55)

Alexandra, être de liberté pure, n'est au centre d'aucune intrigue dans le récit : c'est une apparition dont la narration ne semble pas parvenir à mettre en relation les actions. Par ailleurs, elle échouera à sauver Savvas.

Les contes font donc irruption dans la réalité, qu'ils soient inconsciemment rejetés comme dans *Yiri* ou programmatiques comme dans *À Hatzifrango*. L'auteur est dépossédé d'une autorité sur son récit par de larges emprunts à un imaginaire collectif. Il fait appel à la puissance des images des contes pour dire la perte, l'injustice ou les peurs des sociétés qu'il évoque et pour donner également à la description des lieux et des personnages une dimension allégorique. Il les investit d'un sens avant de les décrire. Ce faisant, il révèle toute la force de la création orale.

***Les figures des conteurs : éloge de la transmission orale.***

Le conte est donc premier dans *Yiri* et *À Hatzifrangou*, source des narrations à suivre. Mais la mise en abyme opérée par Politis ne concerne pas seulement les énoncés – nous avons étudié les jeux d'échos entre contes et narration principale précédemment –, pour reprendre les

[199] (PÉJU 1997, 40).
[200] Alexandra en cela peut être rapprochée d'Aristos, de Pandelis et, d'une certaine façon, de Filippos.

termes de Lucien Dällenbach[201] : elle met en jeu également l'énonciation. En effet, de nombreuses figures de conteurs, au sens étendu de « personne qui conte quelque chose » (*Robert*), prennent le relai des narrateurs qui s'avèrent être des personnages souvent extérieurs au récit et s'adressant à un destinataire fictif. Les romans mettent ainsi en abyme les conditions de production d'un récit oral. À quelle réflexion sur l'oralité nous engagent-ils ?

Nous étudierons tout d'abord la manière dont est mise en abyme la transmission orale du narrateur dans le récit *Terminus*. En effet, à la fin du chapitre 4, le narrateur relate le retour de l'oncle Kostis de Petronisi jusqu'à la grande ville. Lors de la traversée, un homme « au col de veste relevé » (T 77) prend la parole pour « raconter une histoire » aux passagers, auditoire improvisé. Or, le narrateur de *Terminus*, extradiégétique, s'implique dans la narration, la commente souvent et s'adresse à son public. C'est le cas dans l'extrait qui introduit l'histoire du bateau.

> Enfin, la sirène du petit vapeur retentit à l'entrée du golfe – ah, cette sirène des vapeurs dans le petit soir, il n'y a rien de plus mélancolique, rien, à part le caquètement du coq à la même heure, lorsque le jour rend l'âme… Bref, « changez de discours, allez, les amis » comme le veut la chanson[202] – c'est un voyage d'agrément pour la plupart – et pour le lecteur aussi. (T 77)

En véritable conteur, le narrateur s'adapte aux souhaits du lecteur, à ses attentes et place sur le même plan les personnages du roman qui font « un voyage d'agrément » et le lecteur. La traversée devient donc le symbole de la lecture. Par conséquent, le voyageur peut être considéré comme un double du narrateur. Tentons alors de caractériser son récit. L'homme proclame deux fois : « je vais vous raconter une histoire » (T 78). Il s'agit du récit d'une traversée – deuxième effet de mise en abyme de l'énoncé cette fois – qu'il a effectuée il y a trois ou quatre ans depuis la France jusqu'à Zante. Une tempête s'est levée, vidant le pont de ce qui pouvait l'occuper « bancs et barques ». Mais de la lampe suspendue devant l'icône de saint Nicolas, « pas une goutte d'huile » (T 78) n'est sortie. Tous les passagers crient au « miracle », sauf le conteur qui avance des explications physiques. Selon lui, la lampe était placée dans l'axe du bateau, au point d'immobilité. L'auditoire cependant ne réagit pas : « un mépris et une réprobation générale » (T 79). Si l'ironie de Politis vise l'apathie, la paresse, voire la superstition des auditeurs, il convient de voir ce qui enlève au « conte » du passager tout agrément. L'homme souligne avec lourdeur les éléments de son récit, mentionnant deux fois

[201] (DÄLLENBACH 1977, 61).
[202] Allusion à la chanson traditionnelle « Ο Χαραλάμπης ».

le mois de « février » (T 78). Il cherche en outre vainement à choquer les deux popes présents qu'il regarde « ironiquement » (T 78). Enfin, il force l'interprétation de ses paroles en prenant à parti son auditoire : « Tenez, c'est comme cette lampe à pétrole qui ne bouge pas d'un pouce. C'est un miracle, là aussi, hein ? même s'il n'y pas d'icône ? » (T 79). Cet exemple négatif permet de mettre en évidence ce qui fait la qualité d'un récit transmis oralement : la place qu'il laisse aux auditeurs. Que sait-on de l'homme qui raconte par ailleurs ? L'un des passagers pose la question, deux fois, à un marin qui l'esquive.

> – Au sujet de celui dont nous parlions, dit-il, il est un peu givré. Voilà tout. Vous savez combien de fois j'ai entendu l'histoire de la chandelle ? Mais il a toute liberté avec le capitaine.
> – Comment s'appelle-t-il ? demanda quelqu'un.
> Le mécanicien fit une grimace pour dire qu'il ne savait pas et se dépêcha de descendre aux machines parce qu'on entendit une sonnerie – un ordre du capitaine depuis le pont. (T 80)

Le seul élément qu'il consent à donner est le lien privilégié entre le conteur et le capitaine. Pourrait-on aller jusqu'à dire entre l'homme et l'autorité puisque la scène s'achève sur un ordre que le marin s'empresse d'exécuter ? Ainsi, le narrateur de *Terminus* met en valeur son habileté par contraste et peut qualifier le passager de « grossier personnage » (T 79) qui ne respecte pas la liberté du lecteur.

Dans *À Hatzifrango*, il n'y a pas à proprement parler de mise en abyme de l'énonciation. Mais on peut déceler l'écho entre les modes de narration du chapitre central et ceux de la narration principale. Le jeu entre auteur et narrateurs secondaires est plus complexe. Le narrateur des événements de 1902 semble d'abord être externe, malgré la présence d'un « nous » au chapitre 1, mais le dernier chapitre révèle son identité : il s'agit d'un « vieux docteur » (AH 238) dont on peut supposer, mais rien ne l'indique, qu'il s'exprime en 1962. Son destinataire est cependant inconnu. Dans le chapitre central, « Parodos », qui relate l'incendie de Smyrne, la parole est laissée à Yacoumis en 1962 qui congédie poliment l'auteur :

> Écoute mon gars, pour qu'on s'apprécie, il vaudrait mieux qu'on mette de côté les niaiseries : moi, mon estime pour les livres et toi, tes bobards sur ma bicoque. Alors ? Ah, tu écris un livre sur la ville perdue et tu me demandes de te guider. (AH 139)

L'autorité de l'écrivain est mise à mal : Yacoumis refuse de figer les réminiscences de la ville dans des mensonges. Par ailleurs, un lien unit les deux récits des réfugiés : les cerfs-volants. Yacoumis débute son récit par cette image :

> Quoi ? Ah, je ne t'ai pas parlé de la ville, tu ne pourras pas écrire ton livre ? Et tu es venu exprès me voir moi, pas quelqu'un d'autre, parce que tu as entendu parler de Yacoumis le jardinier ? Admettons, même si c'est des mensonges. Tu as piqué mon amour-propre. Alors assieds-toi. Je vais te parler des cerfs-volants.
>
> Tu as déjà vu de ta vie une ville s'élever ? S'élever dans les airs attachée par mille cordes ? (AH 140)

Or, c'est la dernière image du récit du docteur, ultime tableau du roman : « Et le ciel s'emplit de cerfs-volants qui s'élevaient très haut, se consumant dans le bleu » (AH 256). Les deux récits sont tissés par la corde comme par le fil rouge des conteuses[203], créant un flux de paroles à transmettre. Respectivement jardinier et docteur, les deux conteurs cherchent à préserver leurs souvenirs et à les transmettre comme par une chaîne de vie. L'écrit, méprisé par Yacoumis, ne possèderait pas un tel don.

D'autres figures de conteurs sont manifestement plus énigmatiques dans *Yiri* : les diseurs sont muets. Filippos les croise ou les imagine. Rien ne fait à première vue de l'homme nomade qui apparaît au chapitre 7 dans le quartier un conteur.

> Peut-être même le vagabond qui rôde ces derniers temps par ici, peut-être bien que lui aussi est une prémonition symbolique du destin. Il s'est pointé avec l'automne. Il ne demande pas l'aumône. Il se tient là, accroupi sur la terre et son regard bleu suit les passants avec une surprise qu'adoucit cependant, on dirait, un éclat de pitié. De temps en temps, il passe la main sur sa barbe blonde. Puis il rassemble sa besace et son bâton, et s'en va ailleurs. (Y 172)

Sa présence mystérieuse semble être une évidence pour Filippos, peut-être lui être destinée. Savvas même s'interroge : « Pourquoi ne lui parlez-vous pas, monsieur Filippos ? […] Il a l'air d'attendre quelque chose de vous » (Y 172). Gortyne n'ose pas l'approcher. Cependant, il éprouve « une telle attirance qu'il [a] besoin de toute sa force pour diriger ailleurs sa pensée » (Y 172). L'homme pousse Filippos à s'interroger : il envisage mentalement de vagabonder lui aussi et de se tenir près des puits ou des oliveraies pour s'adresser aux villageoises. Celles-ci diraient alors : « Venez, j'ai rencontré quelqu'un qui tient des propos farfelus… » (Y 173) L'homme immobilise, fascine. Dans la pensée de Filippos, il est associé à un autre être errant, toujours en mouvement : un conteur ambulant dont il imagine la présence depuis le bateau où il se trouve avec Liana au chapitre 8 :

[203] Voir les formules initiales des contes (XANTHAKOU 2007, 12).

> Comme le soir approche, on a allumé des feux de branches sèches ; les femmes ont préparé le repas. Et voici que du sentier arrive un vieil homme. Il est aveugle. Un chien le conduit. On a installé le vieil homme au milieu, on lui a donné à manger et à boire – et lui, en échange de l'hospitalité, leur chante des contes et des histoires, tout ce qui lui vient à l'esprit : la mer, le ciel, la terre, les égarements des femmes, l'amertume, la joie de l'amour et les combats des braves, les contrées exotiques qui rendent les hommes fous... Il fait nuit, le ciel se remplit d'étoiles, la mer au fond berce le rivage... Demain l'aveugle partira, son chien aveugle le conduit ailleurs, dans une autre bergerie, vers d'autres rivages. (Y 187)

La scène est selon lui inchangée depuis « des milliers d'années » (Y 187). L'inconnu qui se présente dans une communauté établie peut susciter l'effroi, l'étonnement ou le plaisir par ses mots. Ainsi, le premier homme, silencieux, peut être assimilé au « vieillard aveugle » : il disposerait lui aussi du pouvoir d'interrompre le cours quotidien des événements. C'est pourquoi il s'agit du premier homme rencontré par Savvas lorsqu'il passe dans l'autre monde, l'homme « à la barbiche blonde » (Y 225). Ce dernier, empli de « pitié » (Y 172) ou de « mélancolie » (Y 225), semble connaître l'issue de sa promenade, comme s'il pouvait la raconter lui-même. Peut-être même comme s'il l'avait déclenchée ? Les étrangers des contes, nous dit Pierre Péju, comme le Joueur de flûte de Hamelin dans le conte éponyme, ont les « caractéristiques des grands conteurs » :

> Tout conteur ou raconteur d'histoires est un peu joueur de flûte et capable d'emporter l'attention et l'attente vers des zones mal déterminées. […] Si les contes ont indéniablement et presque caricaturalement la structure œdipienne qu'y voit Bettelheim, une très large partie de leurs éléments évoquent au contraire la fuite et la marge. Nécessairement hors des murs de la ville, vers les montagnes et les gouffres.[…] Le conte vient ainsi satisfaire un désir tout aussi légitime que celui d'épouser la mère ou de tuer le père : celui d'échapper à toute cette problématique.[204]

La présence des conteurs, muets ou non, ouvre un ailleurs dans le récit, un espace inconnu et fatal parfois. Le « ravissement » que proposent ceux qui récitent[205] est une échappatoire à un ordre social et familial. En associant les conteurs à l'errance, aux voyages et aux pérégrinations, Politis nous suggère d'être attentifs aux énigmes émancipatrices qu'ils proposent.

Les contes dans les romans de Politis sont la formulation d'interdictions ou de conseils que les enfants transgressent. Mais, en faussant l'étymologie du mot, on pourrait dire que Politis donne toute sa place à l'interdiction déployée par les conteurs : une parole d'échange, qui relie et unit, plus qu'elle n'exclut, qui initie à l'altérité.

[204] (PÉJU 1997, 43).
[205] *Ibid.*, p.43.

## 3. *Des romans décentrés : l'ailleurs et l'étranger comme points de fuite*

> *Je cherche mon pays là où on apprécie l'être-additionné, sans discuter ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence et la douceur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors, partout où je pose mes valises, je suis chez moi.*
>
> *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou DIOME, Le Livre de Poche, 2005, p. 254-255.

Nous empruntons à Jean-Luc Chiappone le sous-titre qu'il a donné à son étude, « quelque chose de déplacé »[206]. Cette expression, « κάτι το άτοπο », extraite de la nouvelle *Eléonora* écrite par Kosmas Politis en 1935, est riche de sens. Elle caractérise dans le court récit la tonalité de l'intrigue, « une comédie qui ressemble à un drame ». L'adjectif grec désigne en effet métaphoriquement un fait qui est hors de sa place, hors des convenances. Mais il est intéressant de noter la dimension spatiale de la notion. Le déplacé est d'abord ce qui n'a pas de localisation, qu'on ne peut situer, ce qui a perdu un lieu d'origine. En français, le substantif « s'applique à une personne qui a dû quitter son pays lors d'une guerre, d'un changement de régime politique »[207]. Il diffère en cela du mot « réfugié » qui place, lui, l'accent sur le pays d'arrivée, d'accueil.

De fait, dans les trois romans d'après-guerre de Politis, les narrations s'ancrent dans des lieux où les personnages se promènent, se perdent parfois, des endroits que chacun tente d'appréhender, de saisir. Les récits se font cartes. Cependant, les figures des exilés, nombreuses, soulignent la fragilité des frontières, la vanité de croire à la stabilité des patries. Ainsi, les personnages se meuvent selon plusieurs trajectoires qui révèlent des rapports différents aux lieux.

La langue même de Politis dans les romans « se déplace ». Comme dans ses récits des années 1930, elle se charge de mots étrangers, mais elle dialogue également avec son passé. Bien plus, Politis traduisant de nombreux ouvrages après la Seconde Guerre mondiale, elle se

[206] (CHIAPPONE 2001).
[207] *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert.

nourrit des textes d'autres auteurs comme si la figure de l'auteur elle-même était mouvante. Quels sont alors les liens unissant écriture de création et écriture de traduction chez Politis ?

## 3.1. Déambuler, arpenter, fuir.

Les personnages des romans de Politis sont souvent en mouvement. Pavlos, dans *Le Bois de citronniers*, voyage entre Athènes et Poros. Dans la nouvelle « Tzoulia », deux jeunes hommes marchent de nuit sur les traces d'un joueur de cartes, monsieur Latake. Lors de cette filature nocturne, ils imaginent leur futur. L'un d'eux, Vassilis, exprime ses rêves avec enthousiasme :

> Imagine un peu qu'on voyage ensemble, nous deux ! eh, alors, on leur dirait au retour, les mers et les saisons et quelque étoile qui nous déchaînait ont forgé de leurs envoûtements ce que nous sommes maintenant…
>
> Qu'on voyage nous deux… Un voyage lointain comme s'aventurer dans la nature – c'est ça qu'il veut dire ? Ah, mais je n'envisagerai jamais de faire un tel voyage accompagné. Tout comme je n'ai jamais fait mes prières avec d'autres. Et puis, pourquoi un retour ? Partout exilés ici bas.[208]

De fait, les deux adolescents assistent ensuite au meurtre de monsieur Latake et font la rencontre à cette occasion de la belle Tzoulia, la femme qu'il aimait, deux événements qui font du quartier qu'ils découvrent un lieu totalement extraordinaire. Ils pressentent à la fin du récit qu'ils éprouveront plus tard de la nostalgie pour ce moment et se demandent s'ils pourront y revenir. L'irréversibilité des voyages ou au contraire leur répétition, telle est la problématique centrale de la nouvelle qui annonce en cela les personnages en mouvement des romans d'après-guerre de Politis.

### *Lignes et cartes : saisir la terre.*

En effet, les figures principales des récits de Politis restent peu immobiles. Peter Mackridge a étudié en détail la dimension topographique du roman de 1963 :

> Dans *À Hatzifrango*, roman de l'espace par excellence, le texte lui-même imite le lieu auquel il se réfère avec ses larges axes centraux et son labyrinthe de petites ruelles. Dans ce lieu, le narrateur est un guide, nous sommes les voyageurs et la lecture devient une flânerie.[209]

---

[208] (POLITIS 2005, 84- 85). Notre traduction.
[209] (MACKRIDGE 1993, 59).

Ainsi, le commentateur explique qu'« il est […] probable que Politis ait utilisé des cartes et des descriptions de Smyrne au moment où il écrivait »[210]. L'importance des noms de quartiers, de rues dans le roman illustre cette volonté topographique et Mackridge en donne des exemples en relatant les parcours et flâneries du père Nikolas, d'Aristos et de Pandelis dans les premiers chapitres de l'œuvre[211]. Par ailleurs, il remarque également la prédominance des espaces publics, lieux de circulation, sur les espaces privés, endroits marqués par la fixité[212]. Politis se livre donc bien à un ressaisissement des lieux, à une volonté de les contenir, de les archiver presque pour les conserver dans la mesure où la Smyrne cosmopolite du début du XXe siècle n'existe plus en 1962. Nommer contribue à faire exister. Mais l'attention aux lieux de l'auteur ne s'exprime pas seulement dans le roman qu'il consacre à la ville d'Asie mineure. Une même logique spatiale guide l'écriture de *Yiri*, une vingtaine d'années auparavant.

Les lieux structurent les récits imaginés par Politis après la Seconde Guerre mondiale. Filippos, après avoir quitté Athènes, s'installe à Yiri, quartier de Patras qu'il voit « pour la première fois » (Y 14). C'est la rue centrale qui retient d'abord son attention, la « rue Ierotheou Archiepiskopou », axe qui relie la « place Voudi » au chemin qui longe la plage et va vers « Ities » (Y 14). Selon le narrateur, « si quelqu'un souhaitait trouver cet endroit, il fallait qu'il demande le quartier de l'Orphelinat. Mais alors on l'aurait interrogé à son tour : – Quel orphelinat, l'agricole ? » (Y 14). La rue principale, « invisible, large et poussiéreuse, comme une rue de province » (Y 14), sert de point de repère tout au long de la narration. Lorsque les enfants partent en expédition au château, ils se mettent en route « depuis la place Voudi » et tentent de « voir où les mènera le chemin qui file vers Pano Chora » (Y 41). De même, lorsque le narrateur présente l'habitation de la « folle du quartier » au début du chapitre 3, il la situe par rapport à cet axe : elle se trouve « à côté d'un grand jardin qui s'étend jusqu'à la rue Ierotheou » (Y 52). Le récit se spatialise dans l'imaginaire du lecteur à partir de ce point central. Comme dans *À Hatzifrango*, de nombreux autres noms de rues de Patras, tous réels, sont cités et le lecteur peut les repérer facilement sur une carte[213]. Ainsi, la famille du petit Savvas habitait « rue Aratou » avant d'être contrainte « de déménager ici dans cet étage aux deux petites pièces » (Y 50). Monsieur Nionios, le père de Katia et de Bilio, réside « non loin de là », « rue Panachaïkou, près de Psilalonia, au coin » (Y 117). Dans les deux cas, les noms

[210] *Ibid.*, p.33.
[211] *Ibid.*, p.52-55.
[212] *Ibid.*, p.52.
[213] Il est d'ailleurs possible de trouver sur Internet un blog « Τα εν οίκω και εν δήμω » qui consacre une page au roman de Politis en l'illustrant de photographies anciennes personnelles du rédacteur, accueilli lorsqu'il était enfant à l'Orphelinat de la ville.
Page disponible à l'adresse suivante : https://taenoikwkaiendimw.blogspot.com/2016/06/blog-post_26.html [en ligne], consultée le 11 juillet 2018.

propres renvoient à un ailleurs localisé grâce à l'ici de la rue Ierotheou. De même, lorsque madame Thaleia se rend rue Rigas Feraios (Y 144), c'est pour retrouver monsieur Dinos et échapper à la surveillance de son mari, lequel épie sa femme en arpentant les rues Koumaniotis et Mesolongiou (Y 221). Ces artères offrent alors un dehors, un deuxième lieu pour abriter des pans de vie que l'on souhaite dissimuler. Alors que dans *À Hatzifrango* le narrateur fait appel à des techniques cinématographiques pour détailler la ville et la donner à voir, dans *Yiri*, la propension à la cartographie ne reflète pas tant la volonté de représenter Patras de manière réaliste et exhaustive qu'un besoin de définir un point d'ancrage, un ici. L'onomastique place par ailleurs symboliquement cet endroit sous la surveillance divine par l'intermédiaire de l'archevêque Iérothée. Les autres rues sont des espaces hors scène, des lieux invisibles, exception faite de la rue du tribunal, nouvellement nommée « rue du 4 août » (Y 147). Dans le roman *Terminus*, la logique spatiale est tout autre mais conditionne également la construction des intrigues. Les chapitres se déroulant dans la grande ville de province alternent avec les excursions de l'oncle Kostis au « beau, souriant, généreux, heureux village » (Y 71). Les nombreux cercles et clubs de la ville ne donnent lieu au mieux qu'à une socialisation superficielle et excluent les parents de Sophie. Il est ainsi difficile pour les personnages de vivre dans l'ici que constitue la ville. Celle-ci n'invite pas à la promenade : elle abrite simplement des cercles fermés et n'apparaît plus aussi riche de rencontres qu'elle pouvait l'être dans les deux romans précédents. La question du lieu à habiter conditionne ainsi l'histoire des personnages de Politis.

En effet, que ce soit Filippos ou Savvas dans *Yiri*, le père Nikolas, Pandelis ou les enfants de *Hatzifrango* ou encore Sophie de *Terminus*, tous manifestent un besoin d'arpenter, de mesurer leur territoire, de se l'approprier et de le ressaisir par leur subjectivité. Cette recherche de territorialisation, d'inscription spatiale est d'ailleurs manifeste dès l'épigraphe de *Yiri* empruntée, comme nous l'avons vu ci-dessus[214], à Anatole France : « la terre où l'on aime, où l'on souffre, où l'on lutte ». Mackridge, dans l'introduction à son édition de *À Hatzifrango*, distingue deux manières d'appréhender les lieux par les personnages : la déambulation et le panorama[215]. Il est à remarquer que, dans *Yiri* comme dans *À Hatzifrango*, ce sont les enfants qui au cours de leurs promenades, libres dans le premier récit ou imposées par l'école dans le second, cherchent à embrasser le paysage qui les entoure depuis des hauteurs. Les scènes sont éminemment symboliques : au terme d'une marche éprouvante dans la ville, Aristos et ses amis, de même que Savvas et son groupe, veulent voir plus loin en un regard qui interroge leur

[214] *Supra*, p.100.
[215] (MACKRIDGE 1993, 55).

avenir, mais aussi le passé grec. En effet, à leur vue s'offrent des monuments qui suscitent chez eux un questionnement communautaire plus qu'individuel. Devant l'église du Pantocrator de Patras, les enfants se racontent d'abord le passage de la domination turque à sa libération par les armatoles, puis ils comparent la puissance de sainte Barbara « qui fait des miracles » (Y 46) à celle du Christ en gloire « qui compte pour du beurre face à elle » (Y 46). Alors que les autres enfants valorisent les pouvoirs de la sainte du quartier, la vision de Savvas, tout aussi naïve, diffère par sa dimension métaphysique : « Je le vois de notre balcon, dit Savvas. On dirait qu'il s'agenouille entre les maisons, et quelquefois qu'il tremble comme de l'eau, qu'il va s'incliner… » (Y 46) Le Christ perçu par le petit garçon est proche des hommes, dans une attitude consolante. C'est par sa vision de la ville que l'enfant construit son regard sur l'existence, loin des images traditionnelles de la communauté orthodoxe. De même les enfants de Hatzifrango à Smyrne, accompagnant leurs maîtres pour « honorer la gloire de la Grèce antique » (AH 52) face aux ruines du théâtre, révèlent leurs rapports au territoire ottoman. Ils parcourent le quartier turc de la Ville haute sans lever les yeux, car on le leur a formellement interdit, en butte au mépris des habitants. La menace semble être omniprésente et les maisons deviennent frontières entre les passants et les habitants, frontières qui peuvent séparer ou être franchies, mais sont en ce cas dangereuses comme « les moucharabiehs, derrière lesquels, sûrement, des Turques les regardaient à la dérobée » (AH 51), le « flot de petits Turcs [qui] sor[t] d'une maison » (AH 59) ou encore « une vieille Turque [qui] sor[t], un bâton à la main, et se m[et] à crier » (AH 59). La ville est perçue par les enfants comme un lieu de dangers lorsqu'ils la traversent, un lieu d'affrontement, défendu par des espaces privés. Dans un article consacré au cadre juridique des villes ottomanes de la fin du XIXe siècle, Stéphane Yerasimos définit la « ville islamique » comme un espace urbain « régi par le droit musulman » et en donne trois caractéristiques. D'abord, la notion d'« espace public » n'existe pas. Ensuite, les voies sont partagées en deux catégories, « la voie ouverte des deux côtés » et l'impasse, et elles appartiennent soit à la communauté tout entière, soit aux seuls riverains. Enfin, la notion de limite n'existe pas, mais est remplacée par celle de *finâ'*. Yerasimos explique ainsi que :

> La *finâ'* est une aire d'utilisation commune de l'espace par des ayant droit riverains où les droits de chaque partie augmentent au détriment de l'autre au fur et à mesure qu'on s'approche du cœur de sa propriété.[216]

Ces éléments permettent de comprendre pourquoi le passage des enfants grecs est ressenti comme une atteinte à leur territoire par les membres de la communauté turque. Parvenus au

[216] (YERASIMOS 1992, 25- 26).

château, ils contemplent le golfe depuis ce point de vue. Chacun commente le spectacle et, ce faisant, dévoile ses rêves et ses projets. Yacoumis et son interlocuteur évoquent l'arrivée de l'armée grecque :

> – C'est de Çeşme que viendra l'armée grecque quand elle viendra, dit Yacoumis.
> – Nous prendrons d'abord Chios et de là, il y a seulement une heure en bateau-vapeur jusqu'à Çeşme. (AH 56)

D'autres ont des aspirations plus individuelles comme Periclis qui « veut connaître toutes [les] villes et toutes [les] nations » du monde ou Aristos qui envie ceux de Gioz Tepez ou de Karantini qui habitent « au-dessus de la mer ». Comme cela, dit-il, « tu tombes tout droit de ta maison et tu nages » (AH 57). Par la contemplation, les enfants se modèlent un avenir. Les autres personnages des récits se promènent souvent et leur déplacement témoigne également d'une construction personnelle. Nous n'étudierons pas en détail ici les déplacements du père Nikolas au chapitre 2 de *À Hatzifrango*[217]. Nous noterons seulement qu'ils sont en accord avec les pensées du personnage. En effet, ce sont les odeurs, les goûts et les plaisirs qui semblent occuper l'attention du pope plus que les impératifs de sa hiérarchie. Ainsi,

> Il aimait regarder la vie, le mouvement, les magasins de légumes, les boucheries, les épiceries et les étals de poissons, le monde qui entrait et sortait, allait et venait, les chariots et les chevaux à l'extérieur du grand caravansérail de Fasoula. (AH 31)

L'amplification ne traduit pas seulement, de manière réaliste, l'animation de ce quartier de Smyrne : elle manifeste aussi le plaisir que prend le pope à regarder le monde dans son mouvement et sa diversité. Sa vision rejoint donc celle du narrateur lorsqu'il décrit le marché central.

> Ici se trouvait aussi le marché central avec ses fameuses épiceries, poissonneries et boucheries. Les viandes, toutes égorgées, bœufs et veaux – les agneaux n'avaient pas tellement cours – étaient suspendues aux crochets, vidées de leurs tripes ; des gigots, de la poitrine, des foies couleur aubergine, des foies verts, du sang épais par terre, des pieds rouges, des moustaches, des couteaux et des hachoirs – clac, clac, on cassait les os et on ouvrait les crânes pour en sortir les cervelles. Plus loin, sur des plaques de marbre ou dans des paniers, les tranches de dentés, les rougets, les dorades, les blades, les raies, les mérous, les goujons regardaient avec des yeux qui avaient perdu leur méchanceté – et en vérité, il n'y a pas œil plus malveillant que celui du poisson. (AH 37)

[217] Nous renverrons pour cela à l'étude de Peter Mackridge (MACKRIDGE 1993, 52-53).

La juxtaposition dessine par à-plats un monde abondant et varié où l'on ne distingue plus les produits vendus des hommes. Les détails se succédant créent presque par collage une nature morte inédite, violente et paradoxalement vivante par les couleurs, les consistances et les sons. La confusion entre la vision du personnage et celle du narrateur est permanente au chapitre 2. La promenade est ainsi révélatrice des contradictions du personnage, bon vivant, attiré par le spectacle du monde et soucieux de la vie des paroissiens plus que des considérations théologiques. De même, les verbes qui désignent ses mouvements ne sont pas les mêmes à l'aller et au retour. Alors que les expressions « il descendait l'avenue », [« κατέβαινε το Φαρδύ »], et « il alla tout droit », [« τράβηξε ίσια »] (AH 31), renvoient à un déplacement en ligne droite, le pope rompt ce déplacement linéaire en revenant et « tourne » vers les « Grandes Tavernes »[218]. Le père Nikolas n'a donc pas un rapport purement fonctionnel à la ville : il cherche à en extraire des expériences humaines telles que le plaisir, les rencontres fortuites, l'altérité, les joies qu'elle offre ainsi que les tensions qu'elle génère. Les trajets de madame Elisabeth, qui « fai[t] de grandes enjambées, simples, comme si elle mesurait la terre » (Y 70), dans *Yiri*, témoignent d'une même philanthropie puisqu'elle parcourt la ville à la recherche de monsieur Nikolakis transféré dans un asile. Les personnages de Politis délimitent donc leur territoire, s'y construisent, y façonnent leur regard sur le monde, individuel ou communautaire, large ou étroit, confiant ou hostile.

Sur ces cartes objectives et subjectives tracées dans les romans par le narrateur ou les êtres fictifs se superposent les lignes de chemin de fer. En effet, les trains sont des motifs récurrents dans les trois récits. Les personnages sont amenés à franchir les rails comme Savvas dans *Yiri* (Y 82 ou Y 228), à les longer comme Stavrakis et Aristos lors de leur découverte du lac (AH 132) ou à croiser des trains comme Stavrakis (AH 198). Les sifflements retentissent également, manifestations sensibles d'une humanité en voyage (Y 39), remplacés parfois par la sonnerie du tramway (T 93). Les villes chez Politis sont ainsi quadrillées par des trajectoires définies, elles sont contenues par ces nouvelles cartes. Cependant, les lignes ferroviaires mettent en relation deux espaces, le lieu dont on approche, mais aussi celui dont on est parti. Elles convoquent donc dans les récits la représentation d'espaces imaginaires, hors intrigue. Elles ouvrent des perspectives de fuite.

Si les narrateurs et les personnages délimitent des territoires, des lieux d'habitation, en les cartographiant, en les parcourant, ceux-ci sont toujours mis en relation avec un ailleurs qui empêche les personnages d'évoluer dans un ici et un maintenant.

[218] « Αντί να τραβήξει ίσια στο Φραγκομαχαλά, έστριψε δεξιά στις Μεγάλες Ταβέρνες » (AH 37).

### *Des lieux inconsistants et instables*

Politis semble mettre en tension la volonté d'appropriation du lieu qu'ont les personnages et l'impossibilité de cerner, d'embrasser ces endroits ou de leur appartenir complètement.

Dans *Terminus*, le décor s'estompe. Nous comparerons l'évocation de la ville dans ce récit avec celle de Patras et de Smyrne dans les deux romans qui le précèdent. Aucun nom de ville n'est donné dans les trois textes[219]. Pourtant les indications géographiques nombreuses dans les premiers récits permettent d'identifier les lieux avec certitude. Ce n'est plus le cas dans *Terminus* qui pourrait se passer tant à Patras qu'à Smyrne, dans une grande ville « de province ». Le lecteur ne peut se représenter l'espace dont un schéma est donné au détour d'une rêverie de la servante.

> Venaient de passer les écolières qui, à l'heure de la sortie, mettaient la rue sens dessus dessous deux fois par jour. Et cette pagaille se produisait dans presque toute la cité avec ses deux collèges, ses quatre écoles primaires et autant d'écoles privées. À l'exception des Ursulines, l'école de jeunes filles catholique. (T 11)

La ville, réduite à ses institutions scolaires, est le théâtre d'un désordre très encadré et très prévisible. Nulle description ne vient en outre donner corps à l'espace urbain et seul un nom de rue est mentionné lorsque Stephanos se rend chez Sophie pour la répétition :

> Le plus court chemin était de passer par la rue de l'Europe, la rue avec les magasins, mais elle serait si mélancolique, cette rue, le dimanche, ennuyeuse aussi avec ses magasins fermés et son silence glacial. Pour l'éviter, il fallait faire un grand tour par les rues boueuses. (T 62)

Lorsque l'on compare la traversée du quartier levantin par le père Nikolas à cette évocation d'une rue marquée par l'influence occidentale, le contraste est saisissant. La voie est fantomatique, sans âme et d'ailleurs n'est pas empruntée. De manière plus générale, nous remarquerons que les personnages de *Terminus* ne se promènent pas dans la ville, ne l'habitent

[219] Michel Volkovitch, dans son texte « Eden perdu » commentant sa traduction de *À Hatzifrango*, avance une explication : « […] tout au long du roman, le nom de la Ville n'est jamais prononcé – alors que lieux et personnages sont minutieusement nommés. Comme si ce nom était trop présent pour qu'il soit besoin de le dire ; comme s'il était trop douloureux ou trop sacré. Qu'on la remarque ou non, cette absence du nom installe peu à peu un vide étrange sous les mots, contribuant à l'envoûtement lent que le livre peu à peu suscite » (POLITIS 2016, 380). C'est peut-être ce silence qui a conduit le traducteur à modifier le titre toponymique de l'œuvre par l'expression à la simplicité tragique : « Avant que la ville brûle ».

pas. Leurs corps semblent s'être dissociés du lieu dans lequel ils évoluent. Ainsi, le cadre urbain perd de sa consistance tant pour les personnages que pour le lecteur alors que le village, lui, est doté d'une existence dense et perceptible.

Par ailleurs, si, dans les autres romans, la recherche d'un point d'ancrage est à l'œuvre, elle est contestée par une comparaison constante avec un autre espace qui, quoiqu'absent, possède plus de présence. Dans *Yiri*, le narrateur ou parfois les personnages ne cessent de déplorer le passage du temps sur la ville et les changements apportés. Le vieux Gerolymos regrette par exemple auprès de Filippos la décrépitude du quartier.

> Cet endroit qu'on appelait Yiri, qui maintenant s'est empli d'usines et que peuplent les réfugiés à Yeranéïka et au-dessus, était auparavant un lieu de promenade de l'aristocratie, la plus belle des campagnes. Tout cela sans constructions, d'ici à Psilalonia. Seulement cinq à six *archontika* dans les jardins. (Y 23)

La splendeur passée de Yiri fait surgir d'autres souvenirs d'une terre perdue chez le cabaretier, « les magnolias de Céphalonie » (Y 23) aussi beaux que les constructions luxueuses qui se dressaient dans le quartier et ne sont maintenant que des traces.

> Donc, parmi les anciens, certains ont perdu leur argent, d'autres l'ont dilapidé, d'autres encore sont partis. Ah, eux, ils savaient faire la fête avec les *prima donna*, combien de vignes ont été vendues ! Toutes ces propriétés, là autour, ont changé de mains. Mais ceux d'aujourd'hui ne sont pas des gourmets, des hommes du passé, ils les ont laissé dépérir. Tiens, dans les jardins on aperçoit encore quelques maisons bourgeoises en ruines, à découvert, à moitié enfouis, l'un surtout est au niveau du sol, de lui seules les colonnes de marbre subsistent. (Y 23)

Gerolymos ne peut habiter pleinement le lieu présent tout comme Filippos se souvient de manière récurrente de la ville qu'il a quittée. C'est aussi le cas de Savvas qui, malgré son jeune âge, éprouve l'impression d'avoir vécu, dans une autre existence, des moments de bonheur familial. Alors qu'il vivait déjà à Patras, le malheur de la famille semble également avoir brisé l'unité du lieu. Le petit garçon rassemble difficilement images anciennes et réalités présentes. Il se rappelle « un café au milieu de la mer, une estrade arrondie encerclant une tour » et pense l'identifier désormais dans un bâtiment qu'il « voit maintenant de loin », « s'il ne se trompe pas » (Y 68). Ainsi, à travers le regard des personnages ou des narrateurs, les lieux sont soumis à des variations temporelles. Dans *Terminus*, Sophie a également l'impression de vivre une seconde existence. À la différence de Savvas, celle-ci souligne par contraste l'artificialité de la première que la jeune fille cherche « à faire sortir de son esprit pour toujours » (T 167). Le

narrateur, par une même projection dans l'avenir, mentionne l'évolution du village de l'oncle Kostis.

> Après, bien après cette histoire, quelques familles de notre ville découvrirent ce paradis si proche et si accessible, et ils construisirent des villas pour l'été. Peut-être que cela a dénaturé le lieu, mais c'est toujours une région charmante, pleine de beauté qu'on aime, dont on parle et dont on fait l'éloge. (Y 72)

Cette instabilité des villes dans les récits est renforcée par la présence de l'eau. En effet, le quadrillage des villes, les incessantes références à des lignes qui séparent des espaces, sont en quelque sorte brouillés par la mer, lieu en hors-champ presque permanent et point d'arrivée des promenades. Commençons par nous intéresser à celle de Filippos dans *Yiri*. Après avoir fait la connaissance de Katia, Gortyne rêve devant la photographie de Tea avant de sortir. À Savvas qui lui demande où il va Filippos ne répond rien, il se contente de sourire. Mais il « poursuit le chemin vers la plage » (Y 119). Les repères de lieux disparaissent, la voie empruntée n'est qu'« une partie avec des boutiques » et Filippos « respir[e] lorsqu'il débouch[e] sur l'horizon ouvert » (Y 119). Il observe les pêcheurs attardés et le spectacle lui rappelle un autre endroit. Il s'interroge : « Où avait-il déjà vu une telle scène ? ». Ainsi, la plage est dépossédée de toute unicité, de tout nom propre. La description de la grève détache la mer de la ville et contribue à la désorientation du lecteur. D'ailleurs, lorsque Savvas part en fin de roman pour la promenade qui lui sera fatale, il considère que les bâtiments construits récemment près de l'eau en subissent l'attraction : ils « tourn[ent] le dos à la campagne » et « regard[ent] vers la mer » (Y 224). Les personnages semblent perdre leurs repères en approchant l'eau. C'est le cas d'Aristos qui longe les quais pour apporter le repas à son père. L'enfant se laisse aller à ses pensées, libre d'aller tout seul, libre également près de cet espace illimité qu'est l'eau. Il s'imagine vivre ici.

> Après le brusque virage que faisait l'avenue Kiai, le monde changeait. Aristos tirait fierté des riches maisons comme si elles étaient siennes, il choisissait tantôt l'une, tantôt l'autre comme modèle de celle qu'il construirait un jour quand il serait grand. Mais peu à peu ses plans se troublaient dans une douceur[220] marine, ils tremblotaient parmi le varech et les algues, Aristos savait que sa maison ressemblerait à ça, il rejetait les pierres et le marbre, il aurait voulu s'agenouiller au bout de la jetée et prendre dans ses mains, dans ses deux paumes rassemblées, un peu d'eau de mer et un poisson qu'il aurait posés comme fondations. (AH 113)

La mer déborde dans l'imagination du jeune garçon, elle liquéfie les matériaux durs et

[220] Nous avons traduit par « douceur » le mot « γλαράδα ». Michel Volkovitch lui a donné le sens plus précis de « doux paysage » (POLITIS 2016, 164). Mais l'abstraction du mot rend mieux compte selon nous de la transformation de la mer en espace merveilleux.

inaltérables parce qu'elle-même est décrite comme un espace autre, offrant de nouvelles possibilités de construction. Labile, elle épouse toutes les rêveries possibles. Ainsi, l'eau vient modifier la représentation réaliste de Smyrne en lui adjoignant un territoire fantasmé, entièrement imaginaire. La description perd alors tout agencement dans une longue phrase qui juxtapose impressions visuelles et sonores[221]. Ce n'est que lorsqu'Aristos quitte la proximité de la mer que les indications topologiques réapparaissent et que le lecteur renoue avec une cartographie de la ville. Aristos passe « par la rue qui longe Borsa, par Arapian Tsarsi, par Stochatzi Bezesteni avec ses ateliers de couture ou par Skotino Bezesteni avec ses quincailleries et ses changeurs, à côté de Vezir Hani ». Il « sor[t] devant la mosquée Isar, pass[e] à côté des entrepôts de bois et arriv[e] à Tsangri Tsarsi » (AH 115). L'eau est également dotée d'une vie propre au chapitre 4 de *Terminus*, elle menace la terre. Tout comme dans *À Hatzifrango*, elle fait exploser le cadre syntaxique :

> Et la mer montait toujours depuis le matin. La houle. Sans vent, une mer grise, sa surface bougeait à peine, sans vague, d'un bloc, elle venait du large, insidieuse, étalée, sans écume, elle montait toujours, sournoisement, et les bateliers avaient mis au sec les bateaux et les barques, dehors, sur la jetée, seule une goélette qui n'était pas entrée dans le port par pingrerie, était attachée ici, en face du grand café, et de temps en temps, elle cognait contre le quai, et un remorqueur – cela lui coûtera les yeux de la tête, disait-on – lui jeta deux amarres pour qu'elle s'attache, mais une amarre tomba dans la mer, on la dégagea et finalement on l'attacha elle aussi, et la mer montait, montait toujours, la goélette avec le remorqueur se dirigeaient vers le large – pourquoi n'entraient-ils pas au port, disait-on –, et la mer montait sans cesse, muette, maussade, seules les mouettes glapissaient sans descendre, jusqu'à ce que la mer se déverse et s'étende sur la jetée, pas très loin, de quatre ou cinq doigts, elle recouvrit le trottoir, on avait arrêté aussi les trams, et les conducteurs regardaient par les fenêtres, et il bruinait toujours, une poignée d'hommes du port circulaient avec ciré et bottes en caoutchouc jusqu'au dessus des genoux, en pataugeant, la mer n'était pas une bête sauvage, mais quelque chose de pire, insidieuse, sournoise, de verre, alors qu'elle s'arrêtait là, à quatre ou cinq doigts et plus tard, l'après-midi, elle se retira peu à peu, pareillement étalée, dense, et elle laissa seulement une couche de boue, pas partout, ci et là, et comme le soleil arrivait au zénith, elle était redescendue à sa position normale, puis ce fut le soir, il fit sombre, et il bruinait toujours... (T 60-61)

L'eau, lourde, implacable, incarne une fatalité aux desseins incompréhensibles. Elle perturbe les plans des hommes, s'en prend aux mouvements linéaires de la ville en arrêtant le tramway. Même si le roman de 1963 s'ouvre sur la victoire grecque dans une compétition maritime, la mer, dans les derniers romans de Politis, se charge de menaces. Certes, elle favorise l'onirisme, mais elle peut inopinément engloutir les villes et déjouer les plans des hommes, leur faire perdre tout repère.

[221] (POLITIS 1993, 114-15).

Ainsi, les villes sont fragiles et les lieux dans lesquels hommes et femmes construisent leur vie et leurs maisons soumis aux changements. L'ici est toujours associé à un ailleurs. De fait, nombreux sont les personnages déplacés ou exilés dans *Yiri* ou *À Hatzifrango*.

### Yiri *et* À Hatzifrango *: les romans des déplacés*

Qu'entend-on par romans de l'exil ? Quelles en sont les particularités ? Renée-Paul Debaisieux, dans un article consacré à la « *xénitia* grecque », rappelle que « le Grec est un éternel exilé » et qu'un terme spécifique a été forgé pour décrire la condition des Grecs quittant leur pays : la *xénitia* [222]. L'émigration grecque, explique-t-elle, résulte de difficultés économiques ou politiques. Elle naît du désir d'une vie meilleure. Pourtant elle a donné lieu, tant dans la littérature orale qu'écrite, à des récits de souffrance [223]. Si les thèmes de l'« envoûtement », de la « privation d'existence » tissent une continuité entre les chansons du XIXe et les romans du XXe siècle, le point de vue adopté pour la narration néanmoins diffère :

> Toutefois, les romans contemporains se démarquent radicalement des romans antérieurs. Les romans « classiques » sont fondés sur l'attente et le retour de l'émigré, adoptant ainsi la position de ceux qui restent. Les romans contemporains, quant à eux, adoptent la position de l'émigré et font la part belle au récit centré sur le personnage principal : journal, récit autobiographique, récit homodiégétique… La raison en est simple. Les écrivains, des intellectuels, aux XIXe et début du XXe siècles, n'ont guère connu eux-mêmes l'exil ou l'émigration « économique ». Ils ont quasiment tous vécu à l'étranger, mais c'était pour y faire leurs études, comme tous les fils de la bourgeoisie. En revanche, les écrivains du XXe siècle ont éprouvé les difficultés de l'exil politique, principalement après 1950, et leurs romans se font l'écho d'une expérience vécue.[224]

Ce changement de perspective est intéressant. Avec le XXe siècle, les guerres mondiales et les déplacements qui s'en sont ensuivis, il semble que les romanciers ne puissent plus évoquer la condition des exilés depuis une terre ferme, mais doivent se résoudre à épouser les errances de personnages sans ancrage. C'est pourquoi, selon Renée-Paule Debaisieux, les romans de l'exil reflètent des inquiétudes communes en mettant en scène « une figure de l'homme moderne qui, existentiellement parlant, n'a de place nulle part, qui crie cette souffrance de n'avoir pas de place en ce monde, souffrance partagée par un grand nombre de nos semblables à notre époque

[222] (DEBAISIEUX 2009, 207).
[223] « La littérature […] est là pour nous parler, de manière réitérée, des souffrances de l'exil, d'un Ulysse en quête d'une patrie qu'il ne retrouvera jamais. La production romanesque grecque de la seconde moitié du XXe siècle est particulièrement florissante sur ce thème : on peut ainsi recenser plus de 120 romans traitant de ce thème au cours des 40 dernières années. », *ibid*., p.208-209.
[224] *Ibid*., p.211.

vécue comme une période de déstabilisation »[225]. Dans l'article cependant, il n'est pas fait mention des romans de la Catastrophe et de cet exil bien particulier qu'ont connu les Grecs d'Asie mineure après 1922. Peter Mackridge, tout en exposant la spécificité de cette littérature par rapport à d'autres romans de l'exil du XXe siècle[226], affirme que les textes grecs relatant le départ d'Asie mineure partagent des points communs avec une littérature de l'émigration[227]. Ils peuvent être douloureux, formulant l'expérience d'une discontinuité spatiale et temporelle, la hantise du passé, la difficulté à construire un futur. Le déracinement, par sa radicalité, amène également l'exilé à vivre dans son imagination et s'avère source de création en constituant parfois une condition préalable à l'écriture[228]. L'article de Mackridge montre que le roman *À Hatzifrango* s'inscrit dans une telle évocation nostalgique et inventive. Il reconstitue par le souvenir une patrie perdue. Le chercheur britannique souligne combien il a été difficile pour Politis d'écrire sur Smyrne[229], précisant qu'il avait soixante-quatorze ans lors de la rédaction. Cependant, c'est dès *Yiri* que Politis s'intéresse aux hommes et femmes qui n'ont plus de foyer, aux Grecs chassés de l'Empire ottoman. Comment les représente-t-il ?

Politis choisit de situer l'action de son roman à Yiri, quartier légèrement excentré de Patras et, à l'époque où se déroule l'intrigue, récemment peuplé par les réfugiés d'Asie mineure[230]. Gerolymos présente ainsi le quartier à Filippos :

> Cette partie, ici, qu'on appelait Yiri, qui maintenant s'est remplie d'ouvriers et voit arriver le flux de réfugiés à Yeraneïka, et au-dessus, était autrefois le lieu de promenade de l'aristocratie, le plus beau quartier. (Y 23)

Pourtant, malgré le nombre de réfugiés s'installant à Patras[231], leur présence n'est pas manifeste dans le quartier, ou du moins, elle prend un caractère fantomatique. Une famille habite une

---

[225] *Ibid*., p.219.

[226] Mackridge explique que les études consacrées aux littératures de l'exil ne prennent en compte que les écrivains chassés de leur pays par des membres de leur communauté ethnique et arrivant en pays étranger. Or, les romanciers grecs d'Asie Mineure n'appartiennent pas à cette catégorie : « There seems to be no room in such a typology for writers such as the Greeks from Asia Minor and Constantinople who were expelled from their homelands as a result of vast political upheavals and settled in a country whose inhabitants belonged to the same ethnic group and spoke the same language — people, in other words, who were refugees in a country that was theoretically their own but with which they may have had little or no previous contact. » (MACKRIDGE 1992, 231)

[227] « I therefore end this theoretical and comparative section with the proposal that the typology of "exile literature" should include a category that would cover cases such as that of the Greek writers from Asia Minor and Constantinople, where an ethnic minority living in one country is expelled (in accordance with a policy of "ethnic cleansing", as we have become accustomed to hearing it called in the former Yugoslav republics) to another country in which that ethnic group forms the majority of the population. » (*ibid*., p.234).

[228] *Ibid*., p.234.

[229] « One can imagine how deep and painful the wound of 1922 was for Politis when one considers that it took him forty years to be able to face the challenge of dealing with it openly in a work of literature. » (*Ibid*., p.239).

[230] On peut noter que de nos jours les quartiers qui jouxtent Yiri, Yeraneïka et Aghia Katerini, sont encore des quartiers pauvres, lieux d'accueil de réfugiés.

[231] Joëlle Dalègre avance le chiffre de 1 250 000 accueillis en Grèce (DALÈGRE 2002, 255). La majorité le furent à Athènes.
Il est difficile de trouver le nombre de Grecs d'Asie mineure accueillis à Patras. Sur le site de « Diktyo Mikrasiatis », recensant les informations liées aux Grecs d'Asie mineure, dans l'article « Πάτρα: Όταν το λιμάνι γέμιζε πρόσφυγες της Μικράς Ασίας » qui se fonde sur les chiffres d'une exposition municipale, on trouve le nombre de 12000 réfugiés accueillis à Patras. Cet article date du 1er novembre 2016.
Page disponible à l'adresse suivante : http://mikrasiatis.gr/patra-otan-to-limani-gemize-prosfyges-tis-mikras-asias/ (consulté le 12 juin 2018).

baraque en bois dans le jardin attenant à celui de Filippos. Le fils, Antonis, est « chétif, la tête aplatie des deux côtés, le front étroit et buté. Plus ou moins comme son père » (Y 29). Cette description hâtive est la seule du récit. En effet, le narrateur donne surtout à entendre les voix de Charitos, le père, et d'Asimo, la mère. Les sons qu'ils produisent ne sont que cris répétitifs. Il y a « des disputes à tout bout de champ » (Y 29) et les reproches sont incessants :
« – Tu bêcheras le jardin ?... Silence d'Antonis. – Tu bêcheras le jardin ? ». Les appels inquiétants d'Asimo résonnent également régulièrement dans le récit :
« – Il n'est pas là, Antonis ? Vous ne l'avez pas vu ?... Antoooonis ! Antoooonis !... » (Y 29 et 123). Les paroles sont répétitives, l'expression des sentiments lancinante. Certaines nuits, en effet, des hommes se réunissent dans la cabane construite par le père dans le jardin et ils chantent un *amanès* (Y 101). Puis, « on enten[d] dans la nuit une plainte à tirer les larmes, suivie de la voix maussade de Charitos : « Tais-toi, mon gars, ou tu nous auras sur la conscience. Le hasch tourne ! » (Y 101). Entre cris et silence, l'échange entre les exilés diffère radicalement des échanges sociaux. Le narrateur rend sensible l'étrangeté avec laquelle ils apparaissent aux yeux des habitants de Patras. Ainsi, puisque leur présence est avant tout sonore, on ne les perçoit que la nuit. C'est le moment où Asimo cherche son fils, « à moitié en larmes » (Y 29) ; c'est aussi le moment où celui-ci, « à l'heure où il fai[t] nuit pour de bon, […] se gliss[e] sans bruit dans le jardin, se faufilant à travers les barrières comme si c'était un chat » (Y 29). Ainsi, existent-ils vraiment puisque nul ne les aperçoit le jour ? Ils semblent en effet errer entre la vie et la mort. Charitos et ses compagnons nocturnes restent dans la baraque et y « demeur[ent] jusqu'aux aurores, parfois à faire la fête en s'éméchant, parfois tout [est] mort là dedans » (Y 101). Antonis disparaît et revient d'un endroit ignoré de tous, jusqu'à son absence définitive. Le dernier appel de sa mère n'est suivi d'aucun effet (Y 123). Le fils paraît être un spectre.

Dans *À Hatzifrango*, le sort qui attend la communauté grecque de Smyrne sur le continent européen est évoqué par un effet de miroir. En effet, comme l'explique Peter Mackridge dans son introduction pour l'édition Estia[232], Politis fait évoluer dans l'intrigue se déroulant en 1902 des personnages qui lui permettent de réfléchir aux liens unissant les individus et leur patrie. Les Simonas, famille juive ayant quitté Corfou, en sont un exemple. « L'écrivain ne perd pas l'occasion de suggérer les similitudes entre les Juifs, éternellement en errance et sans patrie, et Grecs d'Asie mineure déracinés »[233]. Dès lors, la manière dont le

[232] (MACKRIDGE 1993, 50-51).
[233] *Ibid.*, p.50.

quartier les regarde reflète la façon dont les habitants seront eux-mêmes perçus lorsqu'ils arriveront en Grèce en 1922. Or, la famille Simonas attise la curiosité des habitants.

> Le jour sacré de la fête des Cabanes, la signora Fiora distribuait des gâteaux et des fruits au voisinage et les chrétiennes lui envoyaient à Pâques des *tsourekia* et des œufs rouges. Une voisine, dont les fenêtres de derrière, dominant le mur d'enclos, donnaient sur le jardin des Simonas, affirmait que, d'après ce qu'elle avait pu voir, il lui semblait qu'ils avaient dressé une sorte de tente et que, tant que durait la fête, elle entendait des chansons douces, peut-être même qu'ils dansaient et le signor Zacharias jouait de l'oud en sourdine. (AH 43)

Les regards à la dérobée de la voisine témoignent de son désir de voir quelque chose d'inhabituel. Les enfants connaissent ce même désir.

> L'attitude des enfants du quartier avait évidemment son importance. Ils cessaient leurs discussions dès qu'ils croisaient l'un des Simonas comme s'ils se repliaient sur eux-mêmes. On aurait dit que planait un mystère qui, comme toute chose inconnue, les effrayait et les attirait à la fois. (AH 43)

Certes, *À Hatzifrango* est un grand roman sur la perte irrémédiable de la terre natale. En ce sens, nous pouvons affirmer comme Peter Mackridge et Renée-Paule Debaisieux que ce roman de l'exil analyse la « figure de l'homme moderne […] qui crie [la] souffrance de n'avoir pas de place en ce monde »[234]. Mais Politis rend surtout sensibles dans *Yiri* et *À Hatzifrango* les sentiments nourris à l'égard de ceux qui possèdent une culture différente, mélange d'attirance et d'appréhension. Il explore la notion d'étrangeté et rend compte de la manière dont l'exilé, le réfugié peut prendre un aspect irréel, fantastique aux yeux des habitants du pays d'arrivée par des ellipses narratives comme lors des apparitions sporadiques et mystérieuses d'Antonis ou des changements de tonalités qui rendent alternativement proches ou distants les étrangers[235]. Cette expérience de l'altérité est aussi donnée au lecteur par la diversité des langues présente dans les deux récits de Politis.

## 3.2. Des romans polyglottes

[234] (DEBAISIEUX 2009, 219).
[235] Nous remarquerons sans le développer ici que la signora Fiora est décrite tout à la fois comme un personnage comique, pathétique, tragique, Politis multipliant les sentiments qu'elle peut inspirer au lecteur.

L'écriture de Politis déplace en effet les frontières. Son grec fait se côtoyer des termes de toute nation. Politis connaissait plusieurs langues, le français qui le fascinait[236], mais aussi l'anglais qu'il a étudié d'abord à l'école évangélique de Smyrne, puis au Collège américain. Il comprenait également l'espagnol, mais ne le parlait pas[237]. Il est difficile de savoir quelle langue employaient les Politis dans l'intimité. Klara Krespi s'exprimait « bien en grec, avec cependant un accent étranger qu'elle n'avait pas réussi à perdre après tant d'années passées en Grèce »[238]. Elevé dans l'atmosphère cosmopolite de Smyrne et marié à une femme issue de la bourgeoise austro-hongroise, Politis est imprégné de différentes cultures. Ce tropisme personnel rencontre dans les années 1930 l'engouement plus général des écrivains grecs pour l'Europe. Nous verrons que le polyglottisme de l'auteur marque encore ses œuvres d'après-guerre. Mais, au-delà d'une simple insertion de termes étrangers rendant ses textes hétérogènes, Politis souligne l'apport qu'ils constituent à la langue grecque, en la rendant en quelque sorte étrange.

### *Le français et l'anglais dans les premiers romans de Politis*

Les avant-gardes européennes, poétiques ou romanesques, des années 1910 et 1920 sont coutumières de l'internationalisme des langues[239]. Les romanciers de la « génération des années 1930 » en Grèce revendiquent également cette ouverture de la littérature grecque à l'Europe[240].

« Rien de plus commun […] que les mots français dans le roman grec d'après 1922 »[241], affirme Jean-Luc Chiappone. Cependant, à travers l'analyse de plusieurs romans des années 1930, il montre que les modernistes, Kosmas Politis compris, prennent leur distance vis-à-vis du français dans l'entre-deux-guerres. Le français, permettant la diffusion du savoir, est devenu dans *Hécate*, par exemple, la langue d'une connaissance vaine. *Eroica* est un roman « polyglotte » dont l'action se déroule à Smyrne, ville de l'enfance de l'auteur qui met, en apparence seulement, « le français […] à l'honneur ». En effet, cette langue, explique

[236] Io Marmarinou a évoqué l'importance de la France et de la langue française pour le couple Politis : selon elle, le « français était comme une langue maternelle » pour Politis (MARMARINOU 1989, 15). On se référera aussi aux anecdotes rapportées dans (MARMARINOU 1989, 31).
[237] (MARMARINOU 2016).
[238] (MARMARINOU 1989, 20).
[239] Nous renvoyons pour une étude précise à (BRUERA et MEAZZI 2011) ou à (WEISGERBER 2000).
[240] Mario Vitti rapporte ainsi à propos de la rédaction du manifeste « Esprit libre » : « Theotokas voit les choses d'un point de vue européen. Le lieu de conception et de rédaction de l'essai, Paris, l'été 1929, vient comme condition supplémentaire et extérieure à cette perspective. » (VITTI 1995, 28)
[241] Les citations qui suivront sont extraites d'une communication de Jean-Luc Chiappone à l'Institut français de Grèce. Une captation vidéo de cette intervention est disponible en ligne à l'adresse suivante : https://vimeo.com/36540153 (consulté le 10 juin 2018).
Voir (*Paris-Athènes, 1919-1939. Le double voyage. Παρίσι-Αθήνα,* 1919-1939. *Το Δίπλο ταξίδι*. 2012).

Chiappone, n'est utilisée par Monica que pour fredonner des chansons enfantines à ses prétendants, « Trois jeunes tambours » au chapitre 1 et « Nous n'irons plus au bois » à la fin du chapitre 7. Langue des enfantillages, le français ne possède pas la profondeur pathétique de l'anglais utilisé en grande partie par Loïzos. Chiappone cite le critique Vasos Varikas qui explique que la littérature grecque se tourne vers les sources anglaises au cours des années 1930[242]. Ainsi, alors que l'on a comparé *Eroica* au *Grand Meaulnes* à sa sortie, Chiappone y voit davantage l'influence de *The Waves* de Virginia Woolf. C'est en effet la mort d'Andreas qui ouvre le roman et précède la découverte de l'amour. Pour tous les garçons de la bande, l'expérience érotique sera irrémédiablement hantée par Thanatos et la figure du mort. Chiappone conclut : « le domaine anglo-saxon présent[e] à un auteur grec une perspective de fuite vers un ailleurs imaginaire »[243]. L'ailleurs s'ouvre donc de plus en plus vers le monde anglophone dans les romans d'avant-guerre de Kosmas Politis.

Si *Eroica* est marqué par un plurilinguisme qui cherche à rendre compte de la diversité culturelle de la vie smyrniote, le récit *À Hatzifrangou*, retraçant les aventures qui se produisent dans le quartier grec de la ville, l'est-il aussi ?

De manière plus générale, les derniers romans de Politis sont-ils « polyglottes » ? Quel rapport à la langue des autres s'y manifeste ? Comment s'y donnent-elles à entendre ?

### *L'étrangeté de la langue grecque dans* À Hatzifrango *: une langue recevant l'altérité.*

Dans *Eroica*, les citations en français, en latin, en anglais ou en italien sont rapportées dans la langue originale, ce qui constitue un effet de rupture dans la continuité textuelle pour le lecteur. Ce n'est pas le cas dans *À Hatzifrango*. En effet, que ce soient les paroles des Levantins, « […] ουλό μουσιού και μαντάμ, μερσί και μπαρδόν »[244] (AH 33) que l'on croise dans le Quartier franc, ou la fausse prière des clowns au cirque « […] φράγκικα, ντόμινους μπαμπίσκουμ » [« en français, dominus babiscum »] (AH 104), tous les propos tenus en langue européenne sont translittérés, comme incorporés à la langue grecque[245]. Leur altérité en est

[242] Cette tendance est également relevée par Dimitris Tziovas : « Generally speaking French culture and literature had been dominant in Greece since the eighteenth century, but what occured during the 1930s was a slight transition from French to English culture within the Greek literary imagination as some authors move physically from Paris to London. » (TZIOVAS 1997, 3)

[243] Il est à remarquer que Politis confirme lui-même cette préférence pour la littérature anglo-saxonne. Il répond ainsi à Kostas Thrakiotis en 1938 : « De façon globale je trouve que la littérature anglaise est plus poétique et onirique alors que la littérature française est froide et logique » (THRAKIOTIS 1938, 12). L'article est retranscrit dans l'édition de *Eroica* dirigée par Peter Mackridge pour les éditions Estia (POLITIS 2009).

[244] « Tout monsieur et madame, merci et pardon ». Dans cette partie consacrée au multilinguisme, nous citerons le texte grec original afin de montrer comment les langues étrangères sont insérées dans le texte grec. Nous indiquerons entre crochets dans le texte ou en note lorsque la citation est plus longue la traduction en français.

[245] On ne relève qu'une exception à ce constat dans le roman. Lorsque Tzonis, le simplet du quartier, s'adresse à sa souris, Gigi, ou à la femme du contremaître pour lui déclarer son admiration, ses propos sont retranscrits en caractères latins. Le narrateur précise : « Tzonis prononçait Gigi. Dans son enfance il avait appris le français, on racontait que c'était un garçon de bonne famille » (AH 183). Cette particularité dans le traitement des propos du personnage l'isole encore plus de sa communauté, d'autant que le français pour lui n'est pas une langue de

réduite. Simos Grammenidis, dans un article consacré aux transferts des emprunts dans la traduction du français vers le grec, définit ainsi la translittération :

> Par translittération, on entend l'opération qui consiste à substituer à chaque graphème d'un système d'écriture un graphème ou un groupe de graphèmes d'un autre système, indépendamment de la prononciation. Elle est considérée par certains comme une technique traductionnelle qui "jette des ponts entre deux cultures"[246].[247]

Par ce geste de passage dans l'alphabet d'accueil, les langues européennes deviennent plus familières alors que la langue grecque prend un caractère étrange. La volonté de faire dialoguer les langages est également perceptible au chapitre 7. Le narrateur y mentionne le chef de gare de Kazamir, par ailleurs poète, qui publie des traductions dans les journaux. Donnant un exemple, le narrateur retranscrit le poème dans sa traduction grecque, mais seul le début du texte original est donné en note au bas de la page 124. L'auteur indique en effet « Στο πρωτότυπο : It rains and the wind is never weary… »[248]. Dans le texte, il y a donc peu de rupture introduite par des changements de langue. Mais la langue grecque, accueillant des sonorités qui ne sont pas les siennes, sonne parfois étrangère aux oreilles du lecteur.

La manière dont le narrateur rapporte les propos exprimés en turc est plus complexe car les dispositifs qu'il emploie sont variés. Comme pour les autres langues, les mots turcs sont translittérés. Mais Politis n'en donne pas toujours de traduction. En effet, à la fin de la première édition de *À Hatzifrango,* Politis a ajouté un lexique. Mais celui-ci a été complété et enrichi par Peter Mackrige avec la collaboration de Eleftheria Baxter. Le chercheur précise que « la plupart des mots ont été pris intégralement au glossaire de Kosmas Politis » et que ses ajouts sont « signalés par un astérisque »[249]. La proportion de mots ajoutés par Mackridge est très importante. Politis a finalement laissé peu d'indications au lecteur pour comprendre le turc ou le dialecte grec de Smyrne. Par exemple, au début du chapitre 2, un commissaire turc s'adresse au cafetier venu remplir de charbon la fournaise de son narghilé. Il lui « fait signe de la main » : « Tamam ! » [« Ça va »] (AH 28). Ce terme n'apparaît pas dans le glossaire établi par Politis, peut-être parce sa fréquence et son usage quotidien le faisaient comprendre tant des Grecs de Smyrne que du lecteur grec de l'époque. Mais l'auteur place ainsi le lecteur en situation

---

communication. En effet, selon le narrateur, « […] à désormais trente ans révolus, il se souvenait de son français, il déballait de temps à autre une phrase en français et il riait tout seul » (POLITIS 1993, 183). D'ailleurs, la belle femme à laquelle il a avoué son amour « ne comprend pas le français » (AH 189).

[246] MESSICK, Brinkley, « Notes on Transliteration », p.180, in Rubel, Paula et Rosman, Abraham, *Perspectives on Translation and Anthropology* (2003) Oxford/New York, Berg, p. 177-196.

[247] (GRAMMENIDIS 2012).

[248] Nous analyserons plus bas la traduction que fait Politis de ce poème. Voir *infra*, p.166.

[249] (POLITIS 1993, 257).

d'entendre le turc comme une langue étrangère et familière à la fois. Parfois, le narrateur mêle du turc au grec sans que Politis ait explicité le sens de ses propos : « Ils firent deux pas dans la ruelle, eux aussi dirent orda bourda, puis le deuxième sortit de sa poche une cordelette d'architecte, et ils commencèrent à mesurer la rue dans sa longueur et sa largeur »[250] (AH 178)[251]. La langue grecque se mêle au turc de manière naturelle comme si les deux idiolectes pouvaient fusionner en une nouvelle langue. Il arrive tout de même parfois que les personnages *rumi* eux-mêmes ne comprennent pas le turc. Stavrakis et Aristos précédant leurs parents après une soirée au théâtre rencontrent une patrouille de police qui leur demande : « Tsoutzouklar, ne ariorsounouz, bou saata ? »[252]. Stavrakis s'interroge : « Que dit-il ? » avant de « jeter au hasard un mot turc qu'il connaissait : – Yok » [« Rien »] (AH 119). En ce cas, l'auteur rend sensibles les difficultés que les deux communautés pouvaient avoir à communiquer. D'ailleurs, indiquant la nécessité d'un déchiffrement, il insère une note de bas de page pour traduire les échanges. La langue turque est à la fois proche et lointaine pour les Grecs de Smyrne comme pour les lecteurs de Politis en 1963, même si, dans ce dernier cas, elle apparaît davantage comme exotique. Politis revendique au début de son roman le choix de ne pas toujours avoir cherché à traduire les dialectes et les langues étrangères employées en affirmant :

> En relisant mes manuscrits, je me suis rendu compte que j'avais été emporté dans beaucoup d'endroits par le vocabulaire et l'idiomatisme syntaxique de cette ville perdue. J'ai pensé corriger cela, mais finalement j'ai préféré tout laisser comme on me l'a raconté et comme c'est venu à la pointe des six crayons bleus que j'ai épuisés à l'écrire. (AH 5)

Cette spécificité du grec de Politis est nouvelle dans sa production littéraire comme l'explique Peter Mackridge :

> One of the other means by which this distance is connoted is the use of the so-called "λαϊκό ύφος" with its abundant regionalisms in vocabulary and grammar. Whereas there is no trace of such usages in Politis's previous books, in *Στου Χατζηφράγκου* he follows writers such as Kondoglou, Myrivilis and Prevelakis in attempting to create a style which combines standard written demotic with linguistic features appropriate to the oral usage of the local working-class characters. Politis introduced so many local Smyrniot words into both the narrative and the dialogues of his novel that he felt obliged to append a

[250] *Orda bourda* : « ici et là ».

[251] Les emplois du turc posent de nombreux problèmes au traducteur. Faut-il les traduire ? Ils soulèvent la question du destinataire de la traduction. Faut-il rendre le sentiment d'étrangeté que peut éprouver un Grec face au texte de Politis ? Volkovitch évoque ainsi ses choix à la fin du roman : « L'excellente édition grecque actuelle du roman (aux éditions Hestia) est munie d'un glossaire de plus de 300 mots, ce qui n'empêche pas les Grecs de peiner un peu en le lisant. On s'en voudrait de faire souffrir le lecteur francophone outre mesure, mais effacer cette diversité linguistique reviendrait à banaliser le texte, à le priver de sa dimension cosmopolite. On a donc conservé les dialogues en turc, traduits entre parenthèses en cas de besoin, ainsi que certains termes turcs ici ou là, explicités dans les notes en fin de volume. » (POLITIS 2016, 380)

[252] « Les enfants, que faites-vous là si tard ? ». La traduction est de Michel Volkovitch.

> glossary at the end, in addition to the footnotes in which he interprets phrases spoken by the Turkish characters.[253]

Peter Mackridge interprète cette nouveauté comme relevant d'une esthétique réaliste de l'auteur : « The use of regionalisms and Turkish phrases contributes to the effect of documentary authenticity at which Politis was aiming »[254]. On peut y voir également la volonté de Politis de faire éprouver alternativement un sentiment de familiarité, puis de défamiliarisation vis-à-vis du grec, de montrer comment le grec de Smyrne s'inscrit dans un entre-deux, ouvert aux autres langues et proche malgré tout du grec continental[255]. Le récit, dans sa langue même, rend compte de l'altérité vécue, peut-être pour mieux donner à comprendre ce qu'un exilé de Smyrne perd lorsqu'il arrive en Grèce en 1922 : une langue riche de beaucoup d'autres. Se priver de sa part étrangère revient à la dénaturer et à détruire son identité propre.

Ainsi, alors que dans *Eroica* l'auteur met l'accent sur la différence des langues et n'emploie presque pas le turc, dans *À Hatzifrango*, la langue n'est plus hétérogène, mais, absorbant les autres codes linguistiques, elle devient elle-même étrange.

**Yiri *et* Terminus *: des récits mettant en évidence l'évolution de la langue grecque et son intrinsèque altérité.***

Le multilinguisme est également notable dans *Yiri* et dans *Terminus*. Mais il prend plusieurs formes.

Certains personnages dans *Yiri* comme dans *Terminus* évoluent dans des sphères linguistiques qui leur sont propres. Ainsi Filippos représentant l'artiste, l'esthète cosmopolite, tel qu'il apparaissait dans les romans précédents de l'auteur, émaille ses pensées ou discours de citations en français. Par exemple, il commente le dénuement de Mavros, le héros de son conte, en ces termes : « Λ'αρζάν φα τού ». Voici l'explication qu'il en donne à Savvas : « L'argent fait tout, θα πει: δει δη χρημάτων, ω άνδρες Αθηναίοι » (Y 43). Le français est en effet la langue du commerce, des affaires. Filippos se souvient avec ironie de ceux qu'il

[253] (MACKRIDGE 1992, 237)
[254] *Ibid.*
[255] C'est d'ailleurs le constat que fait Menis Koumandareas dans son hommage à Kosmas Politis : « στο βιβλίο του *Στου Χατζηφράγκου* υπάρχει κάποτε μια υπερβολική συσσώρευση ανατολίτικης ντοπιολαλιάς που μπορεί μεν να χρωματίζει το κείμενο, όμως ξενίζει και δυσκολεύει τους νεοτέρους ιδίως αναγνώστες, τουλάχιστον όσων οι οικογένειες δεν κατάγονται από κείνες τις περιοχές. » (KOUMANDAREAS 1985, 22) [Dans le livre *À Hatzifrango*, il y a parfois une accumulation excessive de dialecte anatolien qui peut donner une couleur au texte, mais qui paraît étranger aux yeux des plus jeunes lecteurs surtout, et peut les mettre en difficulté, surtout ceux dont les familles ne sont pas originaires de ces régions.] Nous soulignons l'emploi du verbe « ξενίζω ».

côtoyait à Athènes ou Londres et qui prononçaient avec délectation le mot « ντιρεκτέρ-ζεράν » (Y 10), [« directeur-gérant »]. Comme dans *À Hatzifrango* ou dans les romans des années 1930, le français est aussi la langue des cérémonies, des conversations mondaines et de la politesse excessive, riche en « μαντάμ » [« madame »] et « mon cher » (Y 11). Sophie, dans *Terminus*, a été éduquée chez les Ursulines et emploie, elle aussi, aisément le français. Elle écoute la femme du consul lui dire ainsi en français : « Vous avez été ravissante, ma petite. Il faut venir me voir. Je suis chez moi tous les jeudis. » (T 87) C'est aussi en tant que langue des compliments, de la flatterie peut-être, que Stephanos l'utilise pour prendre congé de Sophie. Celle-ci mentionne le mouchoir parfumé du jeune homme qui réplique : « Ξέρετε πώς το λένε; […] Το λένε *Ωρβουάρ*: *Θα σε ξαναδώ* » (T 57)[256]. Paradoxalement pour Filippos, dans *Yiri*, le français est également associé à des souvenirs d'enfance plus intimes comme l'image d'une cavalière, « με το πλατύ σομπρέρο και το κοντό φουστάκι », qui pointe un revolver sur lui en criant « Hop ! et v'là… » (Y 27). Filippos emploie relativement peu l'anglais, langue de la religion et de la spiritualité comme en témoignent l'allusion à l'aveu de George Washington (Y 9) ou encore la référence à Shakespeare (Y 86).

Autour de ces personnages élevés dans le cosmopolitisme évoluent des individus dont la langue s'enrichit de termes étrangers tels Gerolymos et sa femme. Ils font référence à des personnes françaises qu'ils ont connues comme « Désirée » rencontrée dans un « καμπαρέ » [« cabaret »] (Y 111). De même, alors que Gerolymos décrit le quartier et mentionne les anciens « αρχοντικά »[257], madame Victoria précise « Θέλει να πει τις βίλες »[258]. Gerolymos, péremptoire, déclare : « Καταλαβαίνουν οι κύριοι » (Y 23)[259]. Néanmoins, les mots sont incorporés à la langue grecque : le narrateur n'en souligne pas le caractère exogène.

Dans les deux romans, la fréquence du recours aux langues étrangères est tournée en dérision. En effet, dans *Yiri*, Filippos est souvent incompris. Le jeune Savvas n'entend pas l'expression française utilisée par le conteur (Y 43). Lorsque le fils de madame Eleni, l'imprimeur anarchiste, se rend chez Gortyne pour lui emprunter des livres, ce dernier lui en propose « en langue étrangère » (Y 170). Ce à quoi, il lui est répondu : « Je n'ai pas appris […] les langues étrangères. » (Y 170) Dans *Terminus*, le narrateur lui-même se moque de l'engouement des hautes classes pour les termes français comme le mot « σαιζόν » [« saison »] : « une tendance à la xénomanie n'était pas absente, mais comment l'appeler autrement, "période" ? – on penserait à autre chose » (T 28).

[256] « Vous avez comment on l'appelle ? […] On l'appelle Au revoir : je te reverrai. »
[257] Les *archontika* sont de vastes demeures construites durant la domination ottomane.
[258] « Il veut dire les villas ».
[259] « Ces messieurs comprennent ».

De fait, plus généralement, ironiques à l'égard des seuls emprunts, les narrateurs de *Yiri* et de *Terminus* soulignent la variété des termes grecs pour désigner une même chose. Nous n'étudierons ici que quelques exemples de ce phénomène. Alexandra, l'amie de Savvas, parfait sa connaissance des plantes et des sortilèges auprès de la vieille Marouka. Elle sait ce qu'il faut faire « quand on marche sur du calanthropos – d'autres l'appellent la mandragore » (Y 54). Dans un autre domaine, le narrateur commente un match de football et désigne l'arbitre par deux mots, « ο διαιτητής » et « ο ρεφερής » (Y 63), ce dernier mot n'étant plus utilisé. L'hétérogénéité de la langue, ses différentes strates, qu'elles soient savantes ou populaires, historiques également, sont davantage mises en exergue dans *Terminus*. Ainsi, le village des contrebandiers est traversé par « έναν και μόνο δρόμος – θα τον έλεγες στενάδι » (T 71)[260]. La dernière désignation, populaire et régionale, semble être plus précise. À l'inverse, c'est le terme « κατάστρωμα », terme technique désignant le pont d'un navire, qui est préféré à celui de « κουβέρτα », plus courant (T 122). Le narrateur fait également référence à un vocabulaire dont il souligne la spécificité lorsqu'il évoque le concert de bienfaisance : « "Ceux de la chorale" entrèrent par la petite porte à côté de l'estrade – par les coulisses, comme on dit. » (T 87) Le mot « παρασκήνια » semble être bien grand et pompeux, comparé à la « πορτούλα ». La confrontation de plusieurs termes a en effet souvent une visée ironique de la part du narrateur, mais ce n'est pas toujours le cas. C'est plus largement à un voyage dans la langue grecque et sa profondeur qu'il nous invite avec ses fréquentes incises telle « όπως λέμε » [« Comme on dit »]. Cependant, il ne s'agit pas pour lui d'en exclure les éléments étrangers. Il souligne souvent combien ils font partie de la langue néo-hellénique. Ainsi, Stephanos, contemplant les quais un matin, entend partir le grand navire postal et retentir le « σινιάλο παρτέντζα, όπως το λένε » (T 33). Le narrateur prend plaisir à dévoiler l'hétérogénéité de la langue grecque, ses mouvements, son évolution et pour finir, sa capacité à accueillir l'altérité. C'est pourquoi dans le roman *Yiri* résonnent la langue des réfugiés qui veulent que leur fils arrose le « πρέβολι », leur « jardin » (Y 29), la langue littéraire de Filippos le conteur évoquant « τ'άτι » (Y 42), le « destrier » de Mavros, et la *katharévoussa* de monsieur Nikolakis (Y 73 par exemple).

Le narrateur, par ses interventions, ses précisions linguistiques, met en exergue une certaine vocation du grec à devenir autre en évoluant, en intégrant aussi les apports d'Asie mineure et des langues européennes. En ce sens, Filippos se fait le porte-parole de cette conception « ouverte » de la langue lorsqu'il répond au petit garçon qui lui demande ce qu'il faut dire : « Je m'en moque ! Quand tu grandiras, tu apprendras que chacun écrit et parle

[260] « Un seul et unique chemin – on aurait pu l'appeler sentier ».

comme ça lui chante » (Y42). Par ailleurs, le narrateur prend par ses commentaires un autre rôle : il n'est pas seulement passeur de récits, il est également passeur de langues, comme un traducteur qui chercherait l'équivalent le plus juste dans la langue d'accueil. Il partage ainsi les préoccupations de Politis qui, à partir de 1946[261], conjugue son travail de romancier avec celui de traducteur.

En effet, les œuvres des années 1930 sont marquées par des jeux d'intertextualité, souvent étudiés et bien connus. Mais ne peut-on pas déceler dans les derniers romans de Politis des rapports aux textes intimement déchiffrés par Politis ? En d'autres termes, entend-on la voix du traducteur à travers celle du romancier ?

## 3.3 Influence des traductions dans les récits d'après-guerre : dialogues intertextuels

Lorsque l'on étudie les œuvres d'après-guerre de Kosmas Politis, il est difficile de ne pas prendre en compte son autre métier de plume. Si l'écrivain affirme que cette activité est alimentaire ou qu'il la pratique comme simple passe-temps de vieillesse[262], s'il est difficile également de savoir lesquelles relèvent de commandes éditoriales[263], certaines traductions de Politis sont devenues des références dans le monde littéraire grec. Dans un hommage rendu à Politis en 1974 dans le journal *To Vima*, le critique Giorgos Savvidis, évoquant les années 1950, affirme : « Notre génération ne le voyait plus que comme un traducteur. […] Il est devenu l'un des principaux écrivains-traducteurs de *O Tachydromos* (et ensuite de *To Vima*), avec Yannis Beratis et Sotiris Patatzis »[264]. Les traductions faites par Politis des romans les plus célèbres de Steinbeck n'ont été que récemment reprises et ont longtemps été des références[265]. En outre, le choix des œuvres traduites semble ne rien devoir au hasard, tant il existe de liens parfois entre les œuvres étrangères introduites en Grèce par Politis et le romancier grec lui-même. Stavroula Tsouprou, tout en soulignant le fait que Politis travaillait sur des textes

[261] Yorgos Kallinis indique en effet la date de 1946 pour la parution de *Ο δρόμος με τις φάμπρικες* aux éditions Οι Φίλοι του Βιβλίου (KALLINIS 2008, 83). C'est la date la plus ancienne de publication indiquée lorsque l'on consulte la liste des traductions de Politis. Peut-être cependant existe-t-il d'autres travaux non publiés de l'auteur.

[262] Io Marmarinou cite deux anecdotes à ce propos. L'écrivain lui explique ainsi : « Heureusement qu'il y a les traductions pour remplir mes journées. En ce moment je traduis un livre de cinq cents pages. Cela me prendra pas mal de temps. Quand j'aurai fini, j'espère qu'on me donnera quelque chose d'autre » (MARMARINOU 1989, 15). Marmarinou évoque ensuite les justifications de Politis au fait qu'il repoussait sans cesse le moment de rédiger un nouveau livre : « Il faut d'abord que je termine cette traduction. C'est de l'argent, tu vois. J'en ai besoin pour mes vieux jours » (MARMARINOU 1989, 65). Par ailleurs, Io Marmarinou décrit les difficultés financières de Politis à la fin de sa vie : « Cependant l'Occupation, l'inflation, la maison qu'ils vendirent "deux bouchées de pain" à un profiteur à condition qu'ils restent comme locataires – par la suite, c'est la Mairie qui la prit et c'est à elle qu'ils payèrent le loyer – la peur de devenir objet de pitié, quelque chose qui le poursuivit toute sa vie, tout cela le contraignit à travailler en faisant des traductions. » (MARMARINOU 1989, 14)

[263] « Je traduis ce que l'on me donne », affirmait Politis (MARMARINOU 1989, 69).

[264] (SAVVIDIS 1974).

[265] Voir à ce propos l'article du journal *I Efimerida* annonçant les nouvelles traductions de Michalis Makropoulos pour les éditions Papadopoulos (DROUZA 2015).

imposés, ne manque pas par exemple de mettre en avant les parentés entre le Louis Aragon écrivant *Servitudes et grandeurs des Français* en 1945 et Kosmas Politis le traduisant en 1953 alors qu'il s'est engagé aux côtés de l'EDA (l'Union démocratique de la Gauche)[266]. De plus, alors que Politis vient d'une Asie mineure perdue, il s'attache à donner une version grecque de deux œuvres mettant en scène des mondes quittés comme l'Oklahoma des *Raisins de la colère* ou le monde cosmopolite de la Bosnie ottomane décrit par Ivo Andrić dans le *Pont sur la Drina*. Comment également ne pas penser à des parentés de ton entre l'ironie d'Henry James et celle de Politis ? Savvidis formule ainsi une hypothèse :

> Je ne sais pas s'il aurait réussi à écrire de cette manière *Yiri* s'il ne s'était pas d'abord exercé sur *Rue de la Sardine* de Steinbeck et je suis certain que *Le Pont sur la Drina* de Andrić fut décisif dans la merveilleuse construction de *À Hatzifrango*. [267]

Ainsi, les traductions de Politis auraient exercé une influence sur ses créations. Il est certain que des critiques se sont déjà intéressés à l'intertextualité existant entre œuvres traduites et œuvres composées[268]. Cependant, nous chercherons à déterminer si l'écriture même de Politis est modifiée par l'« épreuve de l'étranger », pour reprendre l'expression d'Antoine Berman, à laquelle il se soumet quotidiennement à partir de 1945. Les récits d'après-guerre de Politis font-ils entendre la voix des auteurs traduits par le romancier ?

Un motif que l'on retrouve dans certaines œuvres étrangères, puis plus tard dans *À Hatzifrango,* est celui de la jeune noyée. Nous tenterons de voir comment Politis l'introduit par ses traductions dans le monde littéraire grec avant de comparer ce motif avec sa propre créature : la noyée de Mersinli.

### *Les métamorphoses d'Ophélie sous la plume de Politis : de Steinbeck à la noyée de Mersinli.*

La fascination de Politis pour les figures noyées a souvent été mise en exergue. Chiappone la rappelle dans son développement consacré au thème de la « barque des morts »[269]. Il mentionne ainsi la statue retrouvée dans la mer dans la nouvelle « Marina » et la

[266] (TSOUPROU 2016, 140).
[267] (SAVVIDIS 1974). Nous regrettons par ailleurs de ne pas avoir eu accès à la traduction du roman d'Andrić par Politis. D'après Kallinis, elle fut publiée dans la revue *Tachydromos* entre le 11 novembre 1961 et le 7 juillet 1962 (KALLINIS 2008, 71). Cette traduction était illustrée par Karolos Tsizek et, à notre connaissance, n'a pas été rééditée. Outre l'importance esthétique d'un tel ouvrage, il serait également intéressant de voir comment Politis traduit les turcismes nombreux dans l'œuvre du romancier bosniaque.
[268] Nous les citerons au cours de cette partie. Il convient également de souligner que des études récentes en Grèce réévaluent le travail de traduction de Politis, comme celles de Stavroula Tsouprou, mais aussi celles plus anciennes de Stephanos Bekatoros dans sa préface aux traductions de Poe par Politis (voir POE 2006). Stavroula Tsouprou précise néanmoins que cet intérêt se porte essentiellement aux traductions en prose et que les traductions poétiques de l'auteur sont négligées. (TSOUPROU 2016, 97)
[269] (CHIAPPONE 2001, 74-79).

noyade des deux amants qu'elle préfigure[270]. L'eau est également funeste pour l'amie de Yannakis dans *Le Mirabellier* : celle-ci se suicide dans un bassin. Selon Chiappone, l'influence d'Elytis sur la première nouvelle est « probable »[271]. Mais la récurrence du motif de l'eau mortifère est à chercher plus profondément dans le « démon de [l']imagination » du romancier[272]. Paraskevi Kalliga-Yerasimou consacre également un chapitre de son étude au thème littéraire de la noyade chez Politis et un autre à la figure de Méduse dans les récits de l'auteur[273]. Elle rapproche ces leitmotive de l'Ophélie shakespearienne, mais aussi d'un poème de Solomos, « Le Crétois », et de la mort de Virginia Woolf. Obsessions personnelles, influences de lectures et faits extra-littéraires expliquent en partie la multitude des fins aquatiques chez Politis. Mais il ne faudrait pas oublier que dans les textes traduits par le romancier flottent bien d'autres ondines qui entretiennent des parentés avec la Gorgone de Mersinli. Nous en retracerons la filiation.

Avant l'Ophélie de Shakespeare, à qui Politis, faisant suite à des traducteurs connus, a prêté une voix grecque pour la mise en scène de Marietta Rialdis en 1971, se trouve une noyée plus discrète : la jeune fille de Monterey décrite par Steinbeck dans *Rue de la sardine*[274]. Contrairement à ce qu'a affirmé Savvidis[275], la traduction de *Cannery Row* par Politis n'a pas précédé l'écriture de *Yiri*, elle lui fait suite puisque *Yiri* fut publié à partir de janvier 1944 dans la revue *Ta Nea Grammata*[276]. Ce fait est troublant car les similitudes entre les deux récits sont frappantes et ce hasard est déconcertant[277]. En premier lieu, ils partagent un même canevas narratif, assez lâche. Chez Steinbeck, un professeur, Doc, célibataire, s'installe dans le quartier ouvrier, déclassé de Monterey et fréquente des personnages en marge de la société : la bande de Mack, Dora et les filles de la maison close, le bar de Lee. Chez Politis, c'est Filippos qui emménage dans le quartier pauvre de Yiri au centre duquel se trouve la taverne de Gerolymos. La musique est une autre passion partagée par les deux hommes. En outre, l'unicité du lieu, une rue centrale, est un deuxième trait de parenté entre les deux récits. Quant à l'ironie du narrateur, elle est patente dans les deux romans. Les ressemblances concernent également certaines scènes : la description de *Cannery Row* dès l'ouverture du roman trouve une correspondance dans la description de la rue Ierotheos (Y 14-16), ces évocations prenant la

[270] Cette fin tragique annonce également la mort que Politis avait imaginée pour l'oncle Kostis dans *Terminus* (PAPOULIA 1975, 189).
[271] (CHIAPPONE 2001).
[272] *Ibid*., p.78.
[273] (KALLIGA-YERASIMOU 2005, 223-30).
[274] Le roman *Cannery Row* fut publié en 1945.
[275] Voir *supra*, note 265.
[276] (KALLINIS 2008, 30).
[277] Io Marmarinou, interrogée sur les liens entre Steinbeck et Politis, explique que les deux hommes ne se connaissaient pas, mais que Steinbeck, qu'elle a rencontré à Athènes dans une réception, lui a fait la même impression que Politis comme s'ils avaient le même caractère. Steinbeck lui a également parlé des chansons de son enfance comme le faisait Politis (MARMARINOU 2016).

valeur de manifestes artistiques[278]. Les deux enfants jetant des pierres dans la vitrine de Lee Chong, au chapitre 26 du roman américain, sont les cousins de Savvas et de ses amis lançant des cailloux sur la maison de Filippos.

Il serait intéressant de voir comment Politis imprègne sa traduction de traits d'écriture mis en œuvre dans *Yiri*[279]. Mais ce qui fera l'objet ici de notre analyse est un mouvement inverse. En effet, dans *Cannery Row*, Doc pêchant découvre le corps d'une jeune fille. Politis traduit cette scène et imagine dans *À Hatzifrango* un épisode similaire : la traduction de 1945 imprègne-t-elle le roman de 1963 ? Comment ?

Il s'agira donc dans un premier temps de se demander quelles sont les particularités de la voix « traduisante » de Politis, plus spécifiquement dans le chapitre 18 de *Cannery Row*. Nous avons procédé selon les préconisations d'Antoine Berman qui estime qu'une traduction n'est pas vouée à n'être que secondaire par rapport à une œuvre originale, mais qu'elle est une « œuvre de plein droit »[280]. Ainsi, nous avons commencé par envisager dans sa globalité la traduction de Politis afin dans un premier temps « de résister à la compulsion de comparaison »[281]. Puis, nous avons analysé le texte de Steinbeck dans ses répétitions, ses faits stylistiques. Berman conseille ensuite de retenir de l'œuvre des passages denses, des extraits qui « manifestent la signifiance de l'œuvre en une écriture qui possède […] le plus haut degré de nécessité possible »[282]. Mais il n'est pas dans notre intention d'étudier la traduction de l'œuvre en totalité. C'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur le projet traductif de Politis tel que le définit Berman. Nous mentionnerons seulement le fait que Politis est le premier à avoir traduit *Cannery Row* en grec, et cela, assez rapidement après sa parution en langue originale comme le souligne Kallinis[283]. Politis est donc libre face au texte américain.

Pour faciliter la lecture de cette critique de traduction, nous commencerons par présenter le texte de Steinbeck. Dans le chapitre 18 du roman américain, Doc part pêcher des petites pieuvres (« octopus »). Sa récolte est fructueuse et il s'apprête à partir lorsque qu'un éclat sur l'eau vite recouvert par les algues le retient. S'approchant, il découvre une jeune femme morte dont il n'aperçoit que la figure. Le récit allégorise le rapport des vivants aux

---

[278] Nous détaillerons cet aspect de la description dans notre deuxième partie.

[279] C'est le travail auquel se livre Kallinis dans son article « Η συνάντηση δύο δρόμων μέσω μιας μετάφρασης: *Ο Δρόμος με τις φάμπρικες* του John Steinbeck και *Το Γυρί* του Κοσμά Πολίτη » (KALLINIS 1998). Dans cet article, Kallinis commence par préciser que Politis ne peut pas avoir été influencé directement par *Cannery Row* pour des raisons de date d'écriture. Il faut plutôt parler d'un « dialogue par l'intermédiaire d'une traduction ». Kallinis affirme ainsi : « Kosmas Politis rencontre Steinbeck dans *Ο Δρόμος με τις φάμπρικες* en s'appropriant le roman américain par l'intermédiaire de sa traduction à un tel degré qu'il tend à inscrire sa traduction dans sa propre œuvre de création. » Le critique montre comment Politis regarde l'œuvre américaine par le prisme de sa dernière création, tendant à transformer le récit de Steinbeck en « mémoires », narration subjective comme l'est au final *Yiri*.

[280] (BERMAN 1995, 42).

[281] *Ibid.*, p.65.

[282] *Ibid.*, p.71.

[283] Selon Kallinis, *Cannery Row* fut publié aux États-Unis en décembre 1944 (avec pour mention 1945) et la traduction grecque fut « très vite » réalisée et parut en 1946 (KALLINIS 1998).

morts. Les trois premiers paragraphes relatent les préparatifs de la pêche, mais le quatrième infléchit le texte vers le fantastique[284]. Cette rupture est marquée par le passage au présent : « The tide goes out imperceptibly »[285]. Les verbes de mouvement tels que « goes out », « rise up » ou « recedes » rendent sensible l'évolution du reflux maritime qui laisse place à un tableau. Cet effet est rendu par la juxtaposition d'éléments visuels soulignée par la répétition de « and ». Aux notations tactiles (« wet weed », « moss », « sponge »[286]) succèdent des précisions visuelles (« iridescence and brown and blue and China-red »[287]). Par le sensible une réflexion philosophique est dévoilée dans la dernière phrase du paragraphe :

> On the bottoms lie the incredible refuse of the sea, shells broken and chipped and bits of skeleton, claws, the whole sea bottom a fantastic cemetery on which the living scamper and scramble.[288]

L'opposition des verbes « lie » et « scamper and scramble » trace une ligne de partage entre le royaume des morts, inerte, statique, et celui des vivants dont le mouvement manque d'assurance. En effet, « to scamper »[289] est un terme qui caractérise le déplacement des enfants qui « galopent » ou des souris qui « trottinent », deux figures de l'innocence et de la fragilité, surtout chez Steinbeck. Quant au verbe « to scramble »[290], il se distingue de « to climb » en ce qu'il sous-entend une certaine difficulté de mouvement, un déséquilibre qu'il faut compenser avec ses mains. Il pourrait ainsi être traduit par « escalader ». La vie semble donc sans cesse menacée de chute dans le texte de Steinbeck. C'est peut-être pour cela que le motif des « weed-crusted rocks »[291] y est récurrent[292]. Par ailleurs, la vie aquatique est qualifiée de « scuttling, bubbling »[293] : éphémère et insaisissable, elle se détache sur le fond fixe et rassurant qu'offre la mort. Doc, luttant pour ne pas chanceler[294], trouve dans le visage de la jeune fille « du réconfort et du repos »[295]. Pourtant, ses yeux, à l'instar du regard de Méduse, paraissent

---

[284] Voici l'intégralité de ce quatrième paragraphe :
« The tide goes out imperceptibly. The boulders show and seem to rise up and the ocean recedes, leaving little pools, leaving wet weed and moss and sponge, iridescence and brown and blue and China-red. On the bottoms lie the incredible refuse of the sea, shells broken and chipped and bits of skeleton, claws, the whole sea bottom a fantastic cemetery on which the living scamper and scramble. » (STEINBECK 2005, 127-128)
[285] Magdeleine Paz dans la traduction française souligne la force de cette rupture : « Le mouvement d'une marée est peu sensible à l'œil » (STEINBECK 1974, 124). Nous noterons cependant que l'expression de la généralité est moins forte dans la version originale.
[286] « des algues, de la mousse, des éponges » (*ibid*.)
[287] « des taches irisées, des bruns, des bleus, des vermillons » (*ibid*.)
[288] Pour le texte anglais (STEINBECK 2005, 127- 28). « Tout son rebut : coquillages vides, miettes de squelettes, griffes, cimetière fantastique, au-dessus duquel la vie se bouscule », traduction de Magdeleine Paz (STEINBECK 1974, 124).
[289] *Collins cobuild*, Sinclair, Londres, 2001, 4e éd.
[290] *Ibid*.
[291] « rochers chevelus » (STEINBECK 1974, 124).
[292] On trouve quatre occurrences (« weed-crusted rocks », « weeded rocks », « the slippery rocks » et « over the slippery rocks ») en moins d'une page dans le texte original.
[293] « une vie qui se faufile et bouillonne » (Notre traduction car cette phrase n'a pas été traduite par Magdeleine Paz dans notre édition).
[294] « [he] held himself firmly » (STEINBECK 2005, 128).
[295] « and on the face was only comfort and rest » (*ibid*., p.129).

pétrifier le docteur : « Then he grew rigid. A girl's face looked up at him, a pretty, pale girl with dark hair »[296]. Cette première description est reprise terme à terme dans la phrase suivante : « The eyes were open and clear and the face was firm and the hair washed gently about her head »[297]. L'ondoiement de la chevelure rappelle celui de la créature mythologique. Sans corps, la jeune fille est réduite à sa tête, dont la couleur sombre des cheveux contraste avec la clarté du teint. Ainsi, l'apparition devient une image mentale dont Doc pressent la rémanence dans le texte américain : « It seemed to Doc that he looked at it for many minutes, and the face burned into his picture memory. »[298] La brûlure occasionnée par la contemplation est surprenante dans ce contexte maritime. Marque-t-elle l'intensité de la découverte ? Suggère-t-elle la part érotique de l'émotion ressentie ? Elle révèle de toute évidence l'ambivalence de la figure de la noyée qui apparaît plus nettement lorsque la vision s'impose deux fois de suite à Doc. Le premier portrait met en exergue, comme la première apparition, les yeux et les cheveux qui « flottent » autour de son visage, lui conférant « une grande beauté »[299]. Dans le second, ce sont les yeux et les lèvres ouvertes, comme en extase religieuse[300]. Désirable et pure à la fois, la jeune fille conduit Doc hors du temps, d'autant plus qu'une mélodie, dont il bat la mesure et éprouve le rythme, s'élève, inscrivant davantage la scène dans le registre fantastique. La musique émane d'« une douce flûte portant une mélodie dont il ne pourrait jamais se souvenir, et, en contrepoint, d'une section à vent semblable au brisement des vagues »[301]. Or, la nature du premier instrument mentionné lui confère une dimension magique. Comme l'explique Anthony Baines dans son livre consacré aux instruments à vent, *Woodwind Instruments and their History*, la flûte, par son origine sylvestre et divine, entraîne l'auditeur loin du monde humain[302]. Dans le texte de Steinbeck, de

---

[296] (STEINBECK 2005, 128). Nous noterons ici que l'allusion à Méduse est soulignée dans la traduction de Politis qui emploie le verbe « απολιθώθηκε » (STEINBECK 1989, 118).

[297] « Les grands yeux clairs étaient ouverts, le visage était ferme, les cheveux ondoyaient gracieusement autour du front » (STEINBECK 1974, 125).

[298] « Doc dut le contempler longtemps, cette image se gravait en lui » (STEINBECK 2005, 125). Notons ici que Magdeleine Paz n'a pas conservé l'idée du « souvenir brûlant ».

[299] « He shivered and his eyes were wet the way they get in the focus of great beauty. The girl's eyes had been grey and clear and the dark hair floated, drifting lightly over the face » (*ibid*., p.129).
« Doc frissonna, ses bras avaient la chair de poule, ses yeux se mouillèrent, comme les yeux se mouillent quand on touche le cœur de la magnificence. De clairs yeux gris, des cheveux noirs flottant, ondoyant au-dessus d'un front » (STEINBECK 1974, 125).

[300] « The eyes were grey and the mouth smiled a little or seemed to catch its breath in ecstasy » (STEINBECK 2005, 129).
« Les yeux étaient d'un gris très clair, et la bouche entrouverte retenait un souffle d'extase… » (STEINBECK 1974, 125).

[301] Notre traduction. Celle de Magdeleine Paz ne rend en effet pas compte des images : « a high thin piercingly sweet flute carrying a melody he could never remember, and, against this, a pounding surf-like wood-wind section. » (STEINBECK 2005, 129)

[302] « The flute, the first instrument of the woodwind in the order of ceremonies, has a nature somewhat distinct from that of the other instruments of the section. It has inherited from the ancient panpipe something faun-like […]. A flute player in the orchestra, leaning back comfortably in his chair, often forcibly brings to mind the god Pan resting against his forest tree and fluting magic spells […]. Undoubtebly the French have become the great flute orchestrators […], but in German orchestration too, when the principal flute soars above the orchestra in a solo passage the instrument seems, like the other instrument of forest ancestry, the horn, to carry one with it out into clear space, away above the play of striving human passions expressed by the strings and the reed instruments. » (BAINES 1967, 52)
Même s'il ne s'agit pas tout à fait du même instrument, remarquons également que Vernant associe la flûte aux transports des bacchantes d'Hadès. L'« αυλός » à laquelle Vernant fait allusion est une flûte en bois, parfois double sous le nom de « διαυλός ». Cet instrument provient de chez Hadès et sème la même terreur que celle qui s'empare des contemplateurs du masque de Gorgô. Nous renvoyons au chapitre « La flûte et le masque » dans (VERNANT 1998).

« douce », elle devient « terrifiante »[303]. L'ambivalence visuelle et sonore de la scène la fait donc se détacher de toute réalité et du temps : « The picture was set for all time »[304]. Gravée dans la mémoire du personnage, elle échappera à l'alternative entre la vie et la mort.

C'est sur cet aspect qu'insiste Politis dans sa traduction : l'inscription de la jeune femme dans un troisième espace, celui de la mémoire, qui n'est ni la vie ni la mort. Il rend certes sensible l'opposition mise en place par Steinbeck entre la fixité de la mort et la maladresse et le désordre des déplacements des vivants en traduisant « a fantastic cemetery on which the living scamper and scramble » par « νεκροταφείο φαντασμαγορικό που αναδεύεται από το πάνε κ' έλα κι από τα σκαρφαλώματα των ζωντανών »[305], mais il introduit également dans le texte des termes qui créent un autre espace, hors du monde, ce qui n'était que symboliquement suggéré par le romancier américain. Ainsi, la « grande beauté » de la noyée devient dans le texte grec « μιαν απόκοσμη ομορφιά » [« une beauté d'un autre monde »][306]. Elle devient irréelle tout comme l'air de flûte : Politis transforme la « terrifying flute » en « το απόκοσμο φλάουτο »[307]. L'extase devient également « céleste » sous la plume de Politis qui ajoute au texte original l'adjectif « ουράνια ». Si nous ne pouvons pas être sûrs de la version utilisée par le romancier grec pour traduire le texte américain, nous relèverons cependant un quatrième choix de traduction forçant quelque peu le texte original. Doc garde pour l'éternité l'image du visage féminin[308]. Politis tire cette conservation éternelle vers une soustraction aux dégâts causés par le temps puisqu'il évoque « μια εικόνα έξω από χρόνο »[309]. Encore une fois, c'est l'idée de retrait qui s'impose dans le texte grec. La mémoire est un troisième lieu qui offre à la noyée une vie singulière.

La jeune noyée apparaît donc par la traduction de Steinbeck chez Politis, mais avant de frapper de saisissement les enfants de Hatzifrango en 1963, elle sera de nouveau façonnée par le romancier grec à travers la figure de l'ondine de García Lorca dans son poème « Nocturnes de la fenêtre »[310]. Selon Io Marmarinou, « dans le tas de traductions qu'il a faites », Politis avait une prédilection pour « les *Poèmes* de García Lorca »[311]. Une explication à ce fait est apportée par Virginia López Recío qui, analysant la réception du poète espagnol en Grèce,

---

[303] « His hand tapped out the rhythm, and the terrifying flute played in his brain. » (STEINBECK 2005, 129)
[304] Pour le texte original, (STEINBECK 2005, 129). « […] L'image en demeurerait à jamais », traduction française dans (STEINBECK 1974, 125).
[305] (STEINBECK 1989, 117).
[306] *Ibid*., p.119.
[307] Le terme « φλάουτο » choisi par Politis est un terme générique pour désigner les flûtes. Il s'applique plus spécifiquement à un instrument proche de la flûte traversière de nos jours. La flûte à bec, elle, est nommée « φλογέρα ».
[308] « The picture was set for all time » (STEINBECK 2005, 129).
[309] (STEINBECK 1989, 119).
[310] Nous nous référerons pour la traduction française à la version d'André Belamich, datant de 1954, pour les éditions Gallimard (GARCÍA LORCA 1997).
[311] (MARMARINOU 1989, 69).

souligne les similitudes entre les recherches artistiques de la Génération des années 1930, aspirant à « retrouver le “centre perdu” de l’hellénisme, et les nombreux éléments de tradition populaire qui caractérisent le théâtre et la poésie de García Lorca »[312]. Le succès continu et presque immédiat de Lorca en Grèce est confirmé par Anna Rosenberg qui évoque même un « culte Lorca ». L’auteur espagnol aurait rencontré la « psyché » grecque et son œuvre aurait répondu aux attentes politiques et culturelles des artistes de l’époque[313]. Par ailleurs, Anna Rosenberg explique que les auteurs grecs partagent avec García Lorca un imaginaire et des substrats culturels communs, tel le rapport à la culture populaire[314]. Ces similitudes permettent de comprendre l’engouement du public et des artistes dans le monde hellénique au point que la Grèce est le pays où on le traduit le plus[315]. Les premières traductions datent de 1929, mais ce sont celles de Kazantzakis, accompagnées d’autres poètes espagnols, d’abord dans la revue *O Kyklos*, qui introduisent réellement l’auteur en Grèce et ouvrent la voie à une appropriation des œuvres du poète[316]. À la découverte de Lorca dans les années 1930 succède un « boom Lorca » dans les années 1940 et à partir de 1950 l’existence d’un Lorca aux différents visages[317]. La diffusion large des textes du poète n’empêche pas cependant une certaine méconnaissance de son œuvre. Rosenberg souligne en effet la ductilité de la figure de Lorca, reconfigurée en Grèce pour s’adapter aux problématiques artistiques et politiques du pays[318]. La réception de l’œuvre de Lorca a en effet été conditionnée par son assassinat et par la Seconde Guerre mondiale et la guerre civile qui l’a suivie en Grèce. Lorsque Politis traduit Lorca, dans les années 1960, il s’inscrit donc dans une tradition établie depuis une vingtaine, voire une trentaine d’années. L’éditeur Thanasis Karavias, grand amateur de Lorca, avait demandé au romancier de traduire des poèmes pour une anthologie qui devait être publiée en même temps qu’une autre par la même maison d’édition[319]. Ensuite, l’éditeur chargea Politis « de traduire tous les poèmes de Lorca, qu’il “sortirait en un tome sur du papier de soie” »[320]. Karavias demanda ensuite à Kappatos, traducteur de l’espagnol, de relire la traduction de Politis à la

[312] (LÓPEZ RECIO 2006, 21).
[313] « Amongst the priorities of a significant part of the political and intellectual elite of this period was the reinvention of national identity after the Asia Minor Disaster. At the cultural level, a new generation of writers and artists called for a return to their roots (which included tradition, popular art and folk songs) in order to revitalize Greek art and literature, which they saw as largely decadent and stagnant. At the same time, this generation opened itself up to new European trends, becoming familiar with avant-garde artistic movements, especially modernism and surrealism. They sought an art that would combine these demands, but which would also be alive and in contact with the soul of the people and all things popular, considered as the most pure and authentic expressions of ‘Greekness’. […] Lorca responded to all the abovementioned needs thanks to his unique capacity to mix the popular and the learned tradition of his country, as well as his use of elements of European modernism and surrealism both formally and thematically. » (ROSENBERG 2014, 34-35)
[314] *Ibid*., p.35-36.
[315] « The Greek panorama of Lorca’s translations is much richer than in other countries, such as Germany and the German-speaking world. » (ibid., p.37)
[316] *Ibid*., p.38.
[317] *Ibid*., p.34.
[318] *Ibid*., p.49.
[319] L’histoire de la traduction faite par Politis pour les éditions Karavias est racontée par Rigas Kappatos dans sa préface aux *Œuvres poétiques complètes* de García Lorca (GARCÍA LORCA 2011).
[320] (GARCÍA LORCA 2011, 17).

lumière du texte original car le romancier grec se fondait sur une version française[321]. Politis ne termina pas sa tâche : il laissa un peu plus de la moitié des poèmes traduits à sa mort, notamment les *Chansons* de Lorca[322], écrites entre 1921 et 1924. Le dernier poème de la section « Théories », intitulé « Nocturnes à la fenêtre », se compose de quatre parties. Le « je » contemple la lune depuis sa fenêtre dans les trois premiers textes, le quatrième relate la découverte d'une jeune noyée. Si ces saynètes sont indépendantes, des motifs les relient tels le vent meurtrier, la nuit se prolongeant en eau, avec ses « bracelets d'onde »[323], l'alliance mystérieuse des éléments en un projet funeste. Lorsque le jour se lève dans la quatrième partie, le lecteur n'est pas surpris du tableau qui apparaît : « On a trouvé aujourd'hui / Dans l'étang, morte, une ondine »[324]. Dans le texte de García Lorca, la jeune morte n'est pas une créature légendaire identifiable : « Al estanque se le ha muerto/ hoy una niña de agua ». Voici la traduction du début par Politis : « Βρήκαν σήμερα στη στέρνα/ μια νεράιδα πεθαμένη » [« On a trouvé aujourd'hui dans la citerne une fée morte »][325]. S'il semble que la version de Politis soit très inspirée de la traduction d'André Belamich, datant, rappelons-le, de 1954 et potentiel support au travail du traducteur, des éléments de la deuxième partie font douter de l'utilisation de cette traduction française[326]. Dès lors, la fée imaginée par Politis ne répond peut-être pas à

[321] Notons que la plupart des premières traductions de Lorca étaient faites depuis l'anglais ou le français. Voir à ce propos (ROSENBERG 2014, 37).
[322] Dans les années 1940, on traduisait surtout le *Romancero gitano* (ROSENBERG 2014, 37). Les manuscrits des traductions de Politis peuvent être consultés au Centre des Archives Littéraires et Historiques d'Athènes (E.Λ.I.A/M.I.E.T).
[323] Traduction de André Belamich (GARCÍA LORCA 1997, 32).
[324] *Ibid*., p.33.
[325] (GARCÍA LORCA 2011, 222). Voici l'intégralité de la quatrième partie en espagnol des « Nocturnos a la ventana » de Lorca, puis sa traduction par Belamich en français et enfin la version de Politis.

| | | |
|---|---|---|
| Al estanque se le ha muerto<br>hoy una niña de agua.<br>Está fuera del estanque,<br>sobre el suelo amortajada. | On a trouvé aujourd'hui<br>Dans l'étang, morte, une ondine.<br>Hors de l'eau elle repose<br>Sur le sol ensevelie. | Βρήκαν σήμερα στη στέρνα<br>Μια νεράιδα πεθαμένη.<br>Είναι έξω απ'το νερό.<br>Σαβανωμένη από στο χώμα. |
| De la cabeza a sus muslos<br>un pez la cruza, llamándola.<br>El viento le dice "niña",<br>mas no puede despertarla. | Depuis sa tête à ses cuisses<br>Va un poisson qui l'appelle.<br>Le vent murmure : ma fille !<br>Mais nul effort ne l'éveille. | Απ' το κεφάλι ως τα μεριά της<br>Ένα ψάρι πηγαινοέρχεται και της φωνάζει.<br>Ο άνεμος της λέει: « Μικρούλα! »<br>Αλλά εκείνη δεν ξυπνάει. |
| El estanque tiene suelta<br>su cabellera de algas<br>y al aire sus grises tetas<br>estremecidas de ranas. | Le bassin retient défaites<br>Les algues de ses cheveux<br>Et ses seins gris découverts<br>Que les rainettes émeuvent. | Η δεξαμένη έχει λύσει<br>Τα μαλλιά της από φύκια<br>Κι έχει ξέσκεπα τα στήθια<br>Από βατράχια που ριγούνε. |
| Dios te salve. Rezaremos<br>a Nuestra Señora de Agua<br>por la niña del estanque<br>muerta bajo las manzanas. | Dieu te garde. Allons prier<br>Notre-Dame des Rivières<br>Pour la fille de l'étang<br>Morte au-dessous des pommiers. | Ο Θέος να σε φυλάει. Θα προσευχηθούμε<br>Στην Παναγιά των Ποταμών<br>Για την κόρη της στέρνας<br>Νεκρή από τις μηλιές. |
| Yo luego pondré a su lado<br>dos pequeñas calabazas<br>para que se tenga a flote,<br>¡ay!, sobre la mar salada. | À ses côtés je mettrai<br>Deux petites calebasses<br>Qui l'aideront à flotter<br>Sur la mer salée, hélas ! | Μετά θα βάλω στο πλευρό της<br>Δυο αδειανά νεροκολόκυθα<br>Να τη βοηθάν να πλέει<br>Στην αλμυρή πάνω τη θάλασσα, ωιμένα! |

[326] Le « bras de la lune » inventé par Belamich et modifiant le « brazo de la noche » de Lorca, sa couleur, mais aussi sa texture, n'est pas repris par Politis qui conserve « το μπράτσο της νύχτας » (*ibid*., p.221). La couleur grise que Belamich donne aux seins de la morte n'apparaît pas

l'« ondine » du traducteur français. L'écrivain grec transpose l'univers du poème espagnol dans le folklore grec. En effet le terme « νεράιδα » en grec signifie bien « fée » mais charrie avec lui dans son étymologie les images mythologiques des nymphes aquatiques. Cette jeune morte, provenant d'un monde surnaturel dans la traduction grecque, est décrite avant d'être pleurée. Politis se souvient-il du corps entouré d'eau lorsqu'il écrit la rencontre d'Aristos et de Stavrakis avec la noyée de Mersinli ?

Il convient en effet de se demander maintenant si l'écriture du romancier ne convoque pas ses traductions antérieures dans le chapitre 7 de *À Hatzifrango*, point de bascule du roman puisque les enfants y rencontrent la mort. Dans le texte de Politis, comme chez Steinbeck, la découverte clôt le chapitre, la contemplation de la mort est suivie du silence matérialisé par le passage au chapitre suivant. Ce sont dans le roman grec deux jeunes garçons qui font face au cadavre. Ils tardent à reconnaître un mort dans cette masse ballotée par les eaux. Prenant tout d'abord le corps dénudé pour celui d'un homme, ils rectifient leur jugement une fois que les vagues le portent sur le sable.

> – C'est une femme, dit Stavrakis.
>
> Aristos mit ses mains devant lui.
>
> La mer la recouvrait encore. Ses yeux étaient fermés. Elle dormait dans les reflets de l'eau, à quelques pieds de profondeur, et ses longs cheveux noirs dénoués derrière elle ondulaient sur l'écume, donnant quelque vie à sa tranquillité. Des algues vertes étaient enlacées dans ses cheveux et ailleurs, à ses aisselles et entre ses jambes. Une jeune fille dans sa première jeunesse, une petite silhouette ronde mais les seins formés, les jambes un peu ouvertes, un bras collé au flanc, l'autre étendu. Ses doigts touchaient la coquille verte d'une conque toute lisse. Et l'eau mêlée de mousse allait et venait au-dessus d'elle, parfois peu profonde, à la naissance des mamelons, parfois plus haute, avec un chuchotement doux comme le bruissement des feuilles. Le rivage sentait l'amande amère et la bergamote.
>
> Les deux garçons regardaient sans parler.
>
> Une petite vague, différente des autres, plus écumeuse, plus enroulée, se déploya dans un murmure et la jeune fille se balança deux fois, à droite et à gauche, puis revint se poser sur le sable. Le coucher de soleil au-dessus d'elle brodait sur la mer des tulipes et des poissons dorés. Sans doute n'était-elle pas d'une grande beauté, sans doute, mais son aisselle, là où commence à s'arrondir le sein, était d'une tendresse et d'une douceur indicibles… La petite vague revint, lui prit une algue dans les cheveux, la poussa et vint la poser aux pieds d'Aristos. Derrière eux, sur la grande route, passait le tsigane avec Zacharoula, revenant de la ville vers sa tente et jouant du tambourin pour lui-même. Peut-être ne le remarquèrent-ils pas tout comme ils ne remarquèrent pas le crépuscule qui désormais faisait pleuvoir des violettes. Elle, elle demeurait inchangée sous le ciel qui changeait.
>
> – Je vais couper un jonc, dit Stavrakis et il s'éloigna – sûrement dans l'idée de la piquer avec le bout pointu.

non plus dans le texte grec. Enfin, plus étonnante est la traduction de « Al estanque » par Politis qui substitue à « l'étang » mortifère une « citerne » [στη στέρνα]. Certes, Kappatos peut avoir repris la traduction de Politis. Mais le manuscrit que nous avons consulté en avril 2017 aux archives ne porte pas la trace d'une telle révision.

> Aristos se pencha et ramassa l'algue sans détourner les yeux de la femme. Il joignit à nouveau ses mains devant lui.
>
> La mer telle un miroir. Pas le moindre souffle durant quelques instants. Puis Aristos sentit le vent de terre lui caresser le dos. La jeune fille remua sous la transparence, à droite et à gauche. Une, deux, trois fois. Elle se détacha du sable, fit demi-tour, frappa les gravillons de ses talons rigides comme pour s'écarter du bord, ondula sur l'écume puis gagna le large avec la même lenteur qui l'avait amenée. Il restait là à la suivre lorsqu'à côté de lui, la voix de Stavrakis le surprit. [327] (AH 137-138)

Comme dans le roman de Steinbeck, la description du corps est fragmentée comme si la force de la vision rendait impossible toute représentation d'un seul tenant. Dans le récit américain, le souvenir de Doc répète la première vision. Chez Politis, le narrateur interrompt la description par la mention de la réaction des enfants. Cependant, la noyée de Steinbeck ne possède qu'un visage à la différence de la jeune femme de Mersinli. Le texte de Politis est en effet empreint d'un érotisme diffus : c'est le buste dénudé de la morte qui suscite la fascination gênée d'Aristos. La répétion du mot « écume », « αφρός », esquisse l'image de la divinité de l'amour qui se superpose ainsi à celle de la noyée et de son corps désirable, même si Aristos répugne à s'avouer une telle attirance. Par ailleurs, l'eau « va et vient » sur elle, caressant ses seins. Le mouvement des vagues, désigné par le verbe « πηγαινορχότανε », rappelle celui du poisson dans les « Nocturnes à la fenêtre » traduits par Politis[328] : « Απ' το κεφάλι ως τα μεριά της/ ένα ψάρι πηγαινοέρχεται και της φωνάζει » [« Depuis sa tête jusqu'à ses mollets, un poisson va et vient et l'appelle »] . Or, dans le texte de García Lorca, c'est le motif de la croix dessinée par le déplacement du poisson qui est mis en exergue : « De la cabeza a sus muslos/ un pez la cruza, llamándola » [« De la tête à ses cuisses, un poisson la traverse en l'appelant »]. L'interprétation de Lorca par Politis imprègne donc la description sensuelle de la jeune fille de Mersinli. Pourtant, même si la jeune femme « un peu ronde » du texte de Politis n'est pas « une beauté », contrastant avec l'idéal du visage aperçu par Doc dans *Rue de la sardine*, elle devient une créature irréelle, intermédiaire entre deux mondes comme dans les textes de Steinbeck et de Lorca traduits par Politis.

La femme du lac appartient en effet à deux mondes dans le texte de Politis. L'eau est sa complice, elle l'emmène vers le sable comme pour inviter ceux qui habitent sur la terre ferme à la rejoindre. C'est sur une telle opposition qu'est construite la première strophe du poème de Lorca évoqué ci-dessus : « Está fuera del estanque,/ sobre el suelo amortajada ». Dans la version grecque du poème, c'est le mot « νερό », en fin de vers également, qui contraste

[327] Nous reproduisons ici ce long passage pour faciliter la lecture des analyses qui suivent.
[328] *Supra*, note 321.

avec le mot « χώμα » sur lequel se termine la strophe. Alors que c'est l'élement aquatique qui est responsable de la mort, une inversion est manifeste dans le texte de Lorca : le sol semble être mortifère. La vie paraît donc avoir été retirée à la femme-poisson en dehors de l'eau[329]. De même, c'est dans l'eau que reprend vie la noyée découverte par les enfants de Hatzifrango puisqu'à la fin du passage elle « f[ait] demi-tour » et « gagn[e] le large », désormais maîtresse de ses mouvements. Progressivement, la jeune fille évolue dans un univers qui lui est propre et des signes fantastiques se manifestent lors de son apparition, telle une pluie de violettes teignant la mer (AH 138). L'autre couleur dominante dans ce passage est le vert. Les algues transforment en effet la chevelure brune de la morte, l'unissant à la coquille vide à côté d'elle. Cette couleur marque souvent des êtres imaginaires[330]. Chez García Lorca, dans la « Romance somnambule » du *Romancero gitano*, l'amante demande à son bien-aimé de revêtir cette teinte[331]. Or, la vision de cette femme aux cheveux verts s'accompagne dans le texte de Politis de la musique du tsigane, être lié à l'ailleurs. La scène semble donc être imprégnée d'un imaginaire lorquien qui lui confère une dimension fantastique tout comme dans *Cannery Row*, la flûte détache la découverte macabre de la réalité.

Le dernier écho que nous pouvons noter entre la traduction de Steinbeck par Politis et le passage de *À Hatzifrango* est l'inscription de la femme dans un troisième lieu, hors du temps, hors de l'espace. Nous avons vu précédemment que le traducteur Politis, par la récurrence de l'adjectif « απόκοσμος », inscrivait progressivement la morte dans la mémoire du personnage, certes, mais qu'il présentait la mémoire comme un endroit non atteint par la destruction. Dans l'extrait de *À Hatzifrango*, le narrateur fait également de cette femme un être qui ne souffrira pas du temps qui passe, ni de la disparition de Smyrne. En effet, elle « demeur[e] inchangée sous le changement » (AH 138) [332]. Comme pour Doc dans *Cannery Row*, cette créature deviendra un souvenir dans l'esprit d'Aristos, une image qui permet de la conserver entre la

[329] Ainsi s'explique peut-être l'appel du poisson qui la croise et cherche à la faire revivre en un motif christique de résurrection.

[330] On peut penser aux « nixes nicettes aux cheveux verts » évoquées par Guillaume Apollinaire dans « Automne malade » ou aux « fées aux cheveux verts qui incantent l'été » dans la « Nuit rhénane » du même auteur. Michel Pastoureau, dans son livre *Vert. Histoire d'une couleur*, explique que cette couleur au XIVe jusqu'au XVIe siècle est associée à une forme de magie et qu'elle est notamment celle des êtres merveilleux au XVIIe siècle : « Une même ambivalence s'observe dans les contes merveilleux, genre littéraire dont le XVII$^{e}$ siècle est friand et qu'il a sinon créé du moins profondément renouvelé. Certes, les notations colorées n'y sont pas abondantes mais ce sont toujours des notations fortes. Le vert, moins fréquent que le rouge, le blanc ou le noir, y est la couleur des êtres surnaturels, notamment des fées. […] Le vert est la couleur des fées. Or, qu'elle soit marraine ou amante, ange gardien ou mauvais génie, la fée est souvent capricieuse et, comme la couleur elle-même, peut rapidement changer d'humeur, d'apparence ou de signification. Il faut la craindre et la respecter. » (Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, p.121, Paris : Le Seuil, 2012).

[331] En voici la première strophe : « Verde que te quiero verde./Verde viento. Verde ramas./ El barco sobre la mar/ y el callo en la montaña./ Con la sombra en la cintura/ ella sueña en su baranda,/ verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata./ Verde que te quiero verde./ Bajo la luna gitana,/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas. » et la traduction en français d'Alice Becker-Ho : « Vert c'est vert que je te veux./ Vert le vent. Verts les rameaux./ Nacelle voguant sur l'eau/ Cheval par les monts rocheux. / La taille drapée de noir/ Au balcon rêvant le soir/ Chair verte et vert le cheveu/ D'argent froid elle a les yeux./ Vert c'est vert que je te veux./ Sous une lune gitane/ Vers elle vont les regards/ Vers elle qui ne peut voir. » (GARCÍA LORCA 2008, 24-25 pour les deux textes)

[332] « […] έμεινε ανάλλαχτη κάτω από την αλλαγή » (POLITIS 1993, 138).

mort et la vie, soit « μια εικόνα έξω από χρόνο » selon l'expression utilisée par Politis pour traduire le texte de Steinbeck. Elle se manifeste d'abord en rêve :

> La jeune fille de la plage ne leur sortait pas de l'esprit. Aristos la vit aussi dans son sommeil. C'est-à-dire qu'il vit une jeune fille avec une jupe rouge qui dormait étendue à l'ombre d'un mûrier, autour d'elle un lac de soleil, son visage caché sous un fichu vert. Mais c'était elle, aucun doute, car elle tenait dans sa main un coquillage. Il ne la revit plus dans son sommeil. Sauf qu'il entendait dans la nuit des pas légers, du moins tant que les chiens n'aboyaient pas. Il la gardait dans sa tête entre vie et mort – comme il aurait bien pu être lui-même si on ne l'avait pas sorti avec l'épuisette quand il avait manqué de peu se noyer. (AH 158)

Par la suite, elle flotte entre deux états dans la mémoire du jeune garçon :

> Oui, peut-être qu'elle était bien vivante et qu'elle dormait sur l'écume, bercée par la vague, le bruit de la mer, le tambourin du large au crépuscule et lui-même sentait parfois ses paupières lourdes de sommeil se fermer lorsqu'il se laissait flotter sur la mer sauf qu'alors, lui, il entendait un harmonica au loin à la proue d'un navire, au-dessus de la sirène aux joues lacérées. (AH 159)

Ainsi, le corps de la noyée disparaît du roman, sur terre et dans le temps. Gravée dans la mémoire du jeune garçon, elle vit une autre existence dans un lieu mental qui a ses lois propres et peut faire se rencontrer réalité et fiction.

Pour parfaire l'étude de l'évolution du motif de la « morte par noyade » dans les traductions et les romans d'après-guerre de Politis, il conviendrait d'analyser son ultime avatar : Ophélie. Il serait intéressant de comparer la traduction faite par Politis du récit de la reine à la description de la noyée de Mersinli, le ciel brodant un linceul de fleurs à la fiancée de Hamlet[333]. Malheureusement, la traduction de Politis a été coupée et la version publiée par les soins de Stavroula Tsouprou est cette version abrégée qui a été jouée en 1971[334]. Dans la version de Politis représentée en 1971 ne flottent donc plus que les chansons d'Ophélie avant sa mort : son corps disparu n'en est que plus inquiétant.

Ainsi, Politis puise vraisemblablement l'image de la jeune noyée du texte de Steinbeck qu'il traduit selon sa vision, celle d'une créature sauvée de la disparition par le souvenir. C'est cet imaginaire élaboré dans la traduction qui guide Politis lorsqu'il invente la scène dans

[333] *Hamlet*, IV, 7, Shakespeare.

[334] Dans une « Note éditoriale » consacrée à l'histoire du manuscrit, Stavroula Tsouprou explique que Marietta Rialdi lui a remis quatre enveloppes, dont deux contenaient la pièce de Shakespeare manuscrite, probablement de la main de Politis. Cependant, « aucun des quatre originaux ne contient la version complète de la pièce de Shakespeare […] » (SHAKESPEARE 2014, 116). Qui a coupé le texte ? Stavroula Tsouprou envisage plusieurs hypothèses, mais, selon elle, il est probable que Politis ait traduit entièrement le texte. Cependant, « le texte initial, complet de Kosmas Politis, tout montre qu'il a été irrévocablement perdu, comme tant d'autres de ses biens » (*ibid*., p.117). Quant à la scène du récit de la noyade, Stavroula Tsouprou se demande si elle n'a pas été coupée après le contrôle de la censure pour une raison inconnue. (*ibid*., p.105, note 287)

laquelle les deux enfants contemplent la jeune femme morte, devenue fée comme dans le poème de Lorca.

Dans le récit *À Hatzifrango*, d'autres réminiscences littéraires semblent avoir inspiré Politis, notamment celle d'une œuvre lue, mais pas encore traduite, le récit de Joyce, « Les morts ».

### *La fin d'une fête : la voix des «* **Morts »** *de Joyce dans* **À Hatzifrango.**

En effet, une autre œuvre résonne dans les derniers romans de Politis, la nouvelle « Les morts » du recueil *Gens de Dublin*, publiée pour la première fois en 1914. Certes, Politis ne l'a pas encore traduite au moment de la rédaction de *À Hatzifrango* car sa version du texte joycien ne paraîtra qu'en 1971. Néanmoins, le récit de l'auteur irlandais a été introduit très tôt en Grèce et l'article de Kallinis, étudiant, après Mackridge, les éléments d'intertextualité entre *Eroica* et « Les morts », se fonde sur l'hypothèse d'une lecture précoce du recueil par Politis[335]. Par ailleurs, Joyce fait partie des auteurs européens ayant le plus influencé la Génération des années 1930 en Grèce comme l'expliquent Mackridge et Tziovas[336]. Christina Kasini, qui analyse la réception de Joyce en Grèce au cours du XX^e^ siècle, citant Séféris, donne la date de 1922 pour une première connaissance de l'artiste irlandais par les écrivains grecs[337]. Elle distingue trois périodes dans la connaissance et la traduction de Joyce en Grèce. La première traduction d'une œuvre de Joyce en Grèce date de 1936 : il s'agit d'un extrait du monologue de Molly Bloom dans *Ulysse*[338]. Si les versions grecques semblent apparaître tardivement au vu de la découverte rapide des textes originaux dans le pays, elles se multiplient cependant à partir de cette première traduction. Entre 1936 et 1946, ce sont surtout les extraits d'*Ulysse* qui suscitent l'intérêt avec la technique du monologue intérieur. Entre 1945 et 1961, seuls quelques récits du recueil *Dubliners* sont traduits par trois traducteurs différents, Sofia Mavroidi-Papadaki en 1945, Vango Papaioannou en 1953 et Menis Koumandareas en 1961. Enfin, la troisième période définie par Christina Kasini, est marquée par l'abondance des traductions de Joyce surtout dans

[335] (KALLINIS 1994) et (MACKRIDGE 1982).
[336] Pour l'étude de Mackridge, voir (MACKRIDGE 1985a). Tziovas mentionne les dates d'arrivée en France des auteurs européens les plus influents : « It was again during the 1930s that certain modernist writers, particularly British, were introduced and translated in Greece such as T.S. Eliot in 1933, James Joyce, Gide and Woolf in 1936. » (TZIOVAS 1997, 3)
[337] (KASINI 2014).
[338] « Η πρώτη, ως την ώρα γνωστή, μεταφραστική δοκιμή έργου του Joyce στα ελληνικά είναι "Η αρχή του μονολόγου της κυρίας Bloom" από το τελευταίο επεισόδιο (18ο) του Οδυσσέα, που έγινε από τον Τάκη Παπατζώνη και δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Το 3ο Μάτι* (τχ.4-6, Γεν.-Μάρτ. 1936, 162-163). » [« La première tentative de traduction connue jusqu'à ce jour d'un texte de Joyce en grec est "le début du monologue de madame Bloom" tiré du dernier épisode d'Ulysse. Elle fut faite par Takis Papatzonis et publiée dans le magazine *Le Troisième Œil* (vol. 4-§, février-mars 1936, 162-163). »], *ibid*.

les décennies des années 1960 et 1970, c'est-à-dire durant la dictature avec, pour la seule année 1971, trois traductions de la totalité de *Gens de Dublin*, celle issue de la collaboration de Vourdouba, Vernitsas et Antoniou, puis celles de Aravandinou et de Politis. Cela fait de la nouvelle « The Dead » le texte de Joyce le plus traduit en Grèce[339].

Mackridge et Kallinis ont montré ce que le chapitre 3 d'*Eroica*, mais aussi son intrigue, avec le mort jetant son ombre sur les amours adolescentes, devaient aux « Morts » de Joyce. Il semble que ce récit irrigue également l'atmosphère mélancolique de la deuxième partie du roman consacré à la fin de Smyrne la cosmopolite. En effet, le récit « Les morts » repose sur le contraste entre la fête donnée par les sœurs Morkan et la révélation finale de la fragilité du monde des vivants, la musique étant à l'origine de cette prise de conscience. Joyce, dans la première partie de la narration, crée une atmosphère théâtrale, met en exergue la dimension sonore des dialogues, jouant sur le rythme des répliques. Ainsi, des expressions sont répétées, sans but informatif, comme lorsque Gretta se moque des « caoutchoucs » que lui fait porter Gabriel[340], ou lorsque les convives prennent congé[341]. Dans le roman de Politis, les dialogues sont aussi travaillés de manière musicale et la scène des « au revoir » trouve son équivalent dans les salutations échangées dans le Quartier franc au chapitre 2[342], ou dans les adieux cérémonieux entre les parents d'Aristos et la sœur de Stavrakis après la représentation de *La Dame aux camélias*. Dans « The Dead », la voix est d'ailleurs le centre de bon nombre de conversations puisque chacun commente les prestations scéniques de Julia ou d'autres spectacles donnés à l'opéra. Certains invités regrettent aussi le temps où les *prime donne* suscitaient l'enthousiasme du peuple[343]. La nostalgie d'une ferveur perdue est également

---

[339] *Ibid.*

[340] « – *Goloshes* ! said Mrs Conroy. That's the latest. Whenvever it's wet underfoot I must put on my *goloshes*. Tonight even he wanted me to put them on, but I wouldn't. […]
– And what are *goloshes*, Gabriel ?
– *Goloshes*, Julia ! exclaimed her sister. Goodness me, don't you know what *goloshes* are ? You *wear them* over your… over your boots, Gretta, isn't it ?
– Yes, said Mrs Conroy. Guttapercha things. We both have a pair know. Gabriel says everyone *wears them* on the *continent*.
– O, on the *continent*, murmured Aunt Julia, nodding her head slowly. » (JOYCE 1992, 180-81)
Nous mettons en italique les termes répétés.

[341] « Seeing that all were ready to start she shepherded them to the door, where good-night was said:
– Well, good-night, Aunt Kate, and thanks for the pleasant evening.
– Good-night, Gabriel. Good-night, Gretta!
– Good-night, Aunt Kate, and thanks ever so much. Goodnight, Aunt Julia.
– O, good-night, Gretta, I didn't see you.
– Good-night, Mr. D'Arcy. Good-night, Miss O'Callaghan.
– Good-night, Miss Morkan.
– Good-night, again.
– Good-night, all. Safe home.
– Good-night. Good night. » (JOYCE 1992, 213-14)

[342] Voir (POLITIS 1993, 32-33) et (*ibid*., p.120-21).

[343] « Mr Browne could go back farther still, to the old Italian companies that used to come to Dublin – Tietjens, Ilma de Murzka, Campanini, the great Trebelli, Giuglini, Ravelli, Aramburo. Those were the days, he said, when there was something like singing to be heard in Dublin. He told too of how the top gallery of the old Royal used to be packed night after night, of how one night an Italian tenor had sung five encores to *Let Me Like a Soldier Fall*, introducing a high C every time, and of how the gallery boys would sometimes in their enthusiasm unyoke the horses from the carriage of some great prima donna and pull her themselves through the streets to her hotel. Why did they never play the grand old operas now, he asked, *Dinorah*, *Lucrezia Borgia*? Because they could not get the voices to sing them: that was why. » (JOYCE 1992, 200)

décrite dans *Yiri*[344], et c'est une actrice, Evanghelia Paraskevopoulou, qui, à l'instar des grandes cantatrices, est tirée dans un carrosse dans *À Hatzifrango*[345]. Enfin, la place réservée aux auditeurs est essentielle dans le récit de Joyce : aux valses succèdent le morceau de piano de Mary Jane, puis les chansons populaires. Nous étudierons dans la deuxième partie de ce travail comment Politis accorde également de l'importance à l'acte de regarder et d'écouter.

Nous analyserons, pour conclure ce développement consacré aux similitudes entre *À Hatzifrango* et « The Dead », les deux scènes finales. Dans le texte de Joyce, la musique est à l'origine de l'émergence d'un souvenir. La femme de Gabriel, Gretta, entendant la chanson « La Fille d'Aughrim », se remémore Mickaël Furey, un ancien prétendant dont elle pense avoir causé la mort. Gabriel, après cet aveu, prend conscience, au moment où la neige se met à tomber, de la fragilité de la vie et de la perméabilité entre l'univers des vivants et celui des morts. Ainsi, la fête du Nouvel An laisse place à la douleur et à une forme d'apaisement résigné[346]. *À Hatzifrango* se clôt par la description du Carnaval marquant le début du Carême. Deux enfants, Yacoumis et Katerina, sont promenés par l'oncle Kostis dans une calèche et font plusieurs fois le tour de la ville. Silencieux d'abord, ils participent ensuite à la joie collective avant de « perdre leur entrain »[347]. Les lumières deviennent mélancoliques et les rues se vident. Yacoumis et Katerina regardent à travers la fenêtre « une jeune fille, seule, […] assise au piano [qui] jou[e], leur tournant le dos, un morceau tout en trilles »[348] (AH 256). C'est à ce moment-là que Yacoumis offre à Katerina un camélia rouge scellant leur amour. Si la tristesse enveloppant la fin des festivités semble s'être dissipée, le lecteur sait, lui, que cette scène restera déterminante dans l'esprit de Yacoumis. En effet, l'adulte qu'il est devenu plante chaque année des œillets rouges le jour de la Sainte-Catherine (AH 140) pour honorer la mémoire de sa femme morte probablement lors de la Catastrophe. Ainsi, c'est la genèse d'un souvenir amoureux tragique qui est évoquée à la fin du roman de Politis, tout comme Gretta se souviendra de Mickaël Forey en entendant une chanson. La joie qu'éprouve Yacoumis embrassant Katerina s'imprégnera dans le futur de douleur. Cet épisode fait naître chez le narrateur, tout comme pour Gabriel chez Joyce, des réflexions générales sur la condition

[344] « Donc, parmi les anciens, certains ont perdu leur argent, d'autres l'ont dilapidé, d'autres encore sont partis. Ah, eux, ils savaient faire la fête avec les prima donna, combien de vignes ont été vendues ! Toutes ces propriétés, là autour, ont changé de mains. Mais ceux d'aujourd'hui ne sont pas des gourmets, des hommes du passé, ils les ont laissé dépérir » (Y 24).

[345] « Les cochers de Fasoula se tenaient gratuitement à sa disposition pour la conduire de chez elle au théâtre et du théâtre à chez elle, à la chambre qu'elle louait. Les quartiers pauvres, de ce côté-ci des jardins, étaient pris de passion. On ne reculait devant aucun sacrifice pour aller voir une fois, même deux, Evanguelia. C'était comme ça que cette année-là encore, en son honneur, le théâtre se remplit, qu'à l'extérieur se trouvait une foule qui avait l'espoir d'entendre sa voix et que bon nombre de gens grimpaient sur le mur d'enceinte et rapportaient le moindre détail à ceux d'en bas » (AH 111-112). Nous noterons ici que c'est la voix de l'actrice qui agit puissamment sur le public, telle une chanteuse d'opéra.

[346] « His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. » (JOYCE 1992, 152)

[347] « […] χάσανε το κέφι τους [...] » (AH 255).

[348] Le motif de la jeune fille au piano se trouve également dans « The Dead ».

mortelle. Alors que la neige recouvre indifféremment morts et vivants chez Joyce, l'être humain connaît simultanément l'espoir et le désespoir chez Politis.

> Parfois, la nuit, tu lèves les yeux et tu contemples les étoiles, en attendant que coule une goutte de baume, de réconfort ou d'espoir. Mais elles, elles luisent froides comme l'acier. Pourtant, regarde, tiens ! L'orient point déjà et, vague par vague, s'en vient pour le monde entier la lumière d'un espoir. (AH 256)

Malgré la destruction totale de la communauté grecque de Smyrne, la présence spectrale de ces habitants dans l'esprit du narrateur, une douceur entoure le monde des vivants. Certes, le récit *À Hatzifrango* raconte l'anéantissement d'une vie collective à la différence de la nouvelle de Joyce, néanmoins l'univers environnant apporte aux deux narrateurs une même forme de consolation.

Politis publie la traduction du recueil de Joyce en 1971, huit ans après celle de son roman. Si l'on considère les points communs entre le récit du romancier grec et la dernière nouvelle de *Dubliners*, nous pouvons nous demander si la traduction de « The Dead » par Politis garde trace de ces parentés avec le roman de 1963. Pour cela, il faudrait comparer deux traductions de la même année afin de tenter de mesurer les spécificités du travail de Politis qui ne seraient pas influencés par l'époque. Il ne s'agira pas ici de mener cette mise en parallèle pour toute la nouvelle. Nous nous contenterons d'étudier l'ouverture du récit pour déterminer quelques particularités de la version de Politis. Pour plus de clarté, nous mettons en regard les deux versions.

**Version de Manto Aravandinou pour les éditions Iridanos**

Ἡ Λίλη, ἡ κόρη τοῦ θυρωροῦ, δὲν μποροῦσε πιὰ νὰ κρατηθεῖ στὰ πόδια της. Μόλις περνοῦσε ἕναν καλεσμένο στὸ βεστιάριο καὶ τὸν βοηθοῦσε νὰ βγάλει τὸ πανωφόρι του, ἀμέσως τὸ κουδούνι τῆς εἰσόδου χτυποῦσε, κι αὐτὴ ἔπρεπε νὰ τρέξει ὅλο τὸ μάκρος τοῦ γυμνοῦ διαδρόμου γιὰ νὰ μπεῖ ὁ νέος ἐπισκέπτης. Εὐτυχῶς ποὺ δὲν εἶχε ἀπὸ πάνω ν' ἀσχοληθεῖ καὶ μὲ τὶς κυρίες. Ἡ δεσποινὶς Καίτη καὶ ἡ δεσποινὶς Τζούλια εἶχαν σκεφτεῖ καὶ εἶχαν μετατρέψει τὸ λουτρὸ τοῦ ἀπάνω πατώματος σὲ ἕνα εἶδος βεστιάριου γιὰ τὶς κυρίες. Ἡ δεσποινὶς Καίτη κι ἡ δεσποινὶς Τζούλια ἦταν ἐκεῖ, κουτσομπολεύοντας καὶ κάνοντας φασαρία, ἀνεβοκατεβαίνοντας τὰ ἀπάνω σκαλιά, σκύβοντας ἀπ' τὸ καγκέλο νὰ δοῦν, φωνάζοντας τὴ Λίλη νὰ τοὺς πεῖ ποιός ἦρθε.
Ἦταν πάντα μιὰ μεγάλη ὑπόθεση ὁ ἐτήσιος χορὸς τῶν δεσποινίδων Μόρκαν. […]

« Οἱ Νεκροί »

**Version de Kosmas Politis pour les éditions Zacharopoulos**

Η Λίλυ, η κόρη του επιστάτη, είχε κυριολεκτικά ξεποδαριαστεί. Μόλις οδηγούσε έναν κύριο στο μικρό όφις, πίσω από το γραφείο, στο ισόγειο, για να τον βοηθήσει να βγάλει το πανωφόρι του, το κουδούνι της εξώπορτας ξαναχτυπούσε, κι έπρεπε να τρέξει στο γυμνό χολ για ν' ανοίξει σε κάποιον άλλον καλεσμένο. Κάλα που δεν είχε να περιποιηθεί και τις κυρίες. Αυτό το 'χαν αναλάβει η Μις Κέιτ και η Μις Τζούλια και είχαν μετατρέψει το μπάνιο στο πάνω πάτωμα, σε βεστιάριο για τις κυρίες. Η Μις Κέιτ και η Μις Τζούλια ήταν τώρα εκεί, φλυαρώντας, γελώντας και κουτσομπολεύοντας, πηγαίνοντας η μια πίσω την άλλη στο κεφαλόσκαλο, κοιτάζοντας κάτω, πάνω από τα κάγκελα, και φωνάζοντας τη Λίλυ για να τη ρωτήσουν ποιος είχε έρθει.
Ήταν πάντα μεγάλο γέγονος ο ετήσιος χορός των δεσποινίδων Μόρκαν […].

« Ο Νεκρός »

**Texte original de James Joyce**

Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet. Hardly had she brought one gentleman into the little pantry behind the office on the ground floor and helped him off with his overcoat than the wheezy hall-door bell clanged again and she had to scamper along the bare hallway to let in another guest. It was well for her she had not to attend to the ladies also. But Miss Kate and Miss Julia had thought of that and had converted the bathroom upstairs into a ladies' dressing-room. Miss Kate and Miss Julia were there, gossiping and laughing and fussing, walking after each other to the head of the stairs, peering down over the banisters and calling down to Lily to ask her who had come.
It was always a great affair, the Misses Morkan's annual dance.

Nous ne commenterons pas la différence entre les deux titres de la nouvelle, l'anglais ne permettant pas de savoir si le mot « dead » est au singulier ou au pluriel. En revanche, nous nous intéresserons au vocabulaire choisi par les deux traducteurs. Politis insère dans sa version grecque quelques anglicismes, comme les mots « όφις » ou « χολ », respectivement traduits par « βεστιάριο » ou « διαδρόμου » [« vestiaire » et « couloir »] par Manto Aravantinou, pour rendre les termes originaux « pantry », désignant une petite salle attenante, un cellier, une réserve, et « hallway » qui est une entrée, un corridor. Le choix de conserver des anglicismes dans le texte grec permet à Politis de rendre l'ironie, le ton amusé de la narration de Joyce. En effet, les sœurs Morkan, désignées par leur statut de « Miss » lorsqu'elles apparaissent dans le texte, deviennent les « δεσποινίδες Μόρκαν » [« les demoiselles Morkan »] quand est évoqué leur grand événement annuel, le bal. Le terme grec semble alors employé par Politis pour rendre un effet de distance. Politis, dès le début de la nouvelle, construit la voix d'un narrateur, conférant au récit une dimension presque dialogique comme en témoigne la structure emphatique orale : « Αυτό το 'χαν αναλάβει η Μις Κέιτ και η Μις Τζούλια », absente du texte original. Ainsi, la salle de bains, « τὸ λουτρό » chez Aravantinou, devient « το μπάνιο », à l'origine moins grecque, sous la plume de Politis. Le romancier fait donc entendre des mots étrangers ou d'origine étrangère dans son texte, ne le « grécise » pas. Il rend compte de l'altération du grec produite par l'acte de traduction, l'« épreuve de l'étranger »[349].

Faire entendre la langue anglaise dans le texte grec à travers la voix d'un narrateur semble alors être l'une des particularités de la traduction de Politis. Celui-ci fait-il ainsi allusion à la polyglossie à venir de Joyce, notamment dans son texte *Finnegans Wake* ? Tom Purdue, dans le chapitre consacré à Joyce du *Manuel d'histoire de la littérature européenne*, rapporte les propos de l'auteur irlandais : « C'est de ma révolte contre les conventions

[349]BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris : Gallimard, 1984.

anglaises, qu'elles soient littéraires ou de toute autre nature, que résulte l'essentiel de mon talent. Je n'écris pas en anglais ». Tom Purdue considère ainsi que l'ouvrage de Joyce marque « la répudiation triomphante de la langue du conquérant » et que l'anglais vient s'enrichir d'« un grand nombre d'éléments étrangers des langues européennes »[350]. Plus probablement, Politis exprime dans sa traduction son propre goût pour le mélange des langues qui dynamite ainsi le cadre étroit d'une langue nationale, tel qu'il a pu le faire entendre déjà dans son roman *À Hatzifrango*.

### *L'insertion des traductions dans les récits d'après-guerre*

Les trois derniers romans de Politis font également entendre la voix d'autres auteurs, mais en grec, dans le corps du récit. Les traductions de Politis côtoient alors son travail de création. S'agit-il de réécritures, de traductions ? Quelle est leur fonction au sein de la narration ?

Dans *Yiri*, Filippos convoque les textes lorsqu'il est plongé dans ses méditations ou est confronté à des situations difficiles, telle la mort du petit frère de Savvas. Ainsi, au chapitre 4, face à madame Thaleia, la mère de l'enfant, « une histoire très divertissante lui chatouille la gorge tandis que dans l'esprit lui viennent des vers » (Y 85) : il songe à un « poème condamné de Stephens »[351] dont il cite un extrait de la traduction. Il s'agit de « What the Devil said »,

---

[350] (BENOIT-DUSAUSOY et FONTAINE 2007, 640). Nous renvoyons aussi à l'article de Wladimir Kryzinski, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité » dans (BUDOR et GEERTS 2004, 27-39).

[351] « Το κολασμένο ποίημα του Στήβεν » (Y 85). Nous ne confronterons pas ici, par manque de place, le texte original avec la traduction qu'en donne Politis.

Voici le texte original de James Stephens :
« It was night time! God, the Father Good,
Weary of praises, on a sudden stood
From His great Throne, and leaned upon the sky:
For He had heard a sound; a little cry,
Thin as a whisper, climbing up the Steep.

And so He looked to where the Earth, asleep,
Rocked with the moon: He saw the whirling sea
Swing round the world in surgent energy,
Tangling the moonlight in its netted foam;
And, nearer, saw the white and fretted dome
Of the ice-capped pole spin back again a ray
To whistling stars, bright as a wizard's day.

But these He passed, with eyes intently wide,
Till, closer still, the mountains He espied
Squatting tremendous on the broad-backed Earth,
Each nursing twenty rivers at a birth!
And then, minutely, sought He for the cry
That had climbed the slant of space so hugely high.

He found it in a ditch outside a town:
A tattered hungry woman, crouching down
By a dead babe – So there was nought to do,
For what is done is done! And sad He drew

texte écrit par James Stephens, prosateur et poète irlandais de la première partie du XXe siècle. Les vers évoquent l'indifférence de Dieu face à la douleur d'une mère portant son enfant mort. Après avoir écouté les aveux très énigmatiques de Gerolymos, Filippos en rentrant chez lui prend *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, mais il repose le livre :

> Dix fois dans sa vie jusque-là il avait ouvert les *Confessions* avec la meilleure volonté. Mais toujours, comme aujourd'hui, il les avait refermées sans aller au-delà de cette phrase au début de la deuxième page […] (Y 113)

Voici la phrase telle qu'elle est traduite, en grec, par Politis :

> Προαιώνιε Θεέ, συγκάλεσε το πλήθος των ομοίων μου κι αφού ακούσουν πρώτα την εξομολόγησή μου, ας φανερώσει ο καθένας την καρδιά του με την ίδια ειλικρίνεια που την παρουσίασα κ' εγώ. Και τότε, ας βρεθεί ένας μονάχα που να ξεστομίσει, αν τολμά: ήμουν καλύτερός του.[352]

Et pour rappel le texte original de Jean-Jacques Rousseau :

> Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : Je fus meilleur que cet homme-là.

Filippos fait des coupes dans le texte français et se réapproprie les phrases de l'auteur français. Ainsi, les confessions que s'apprête à livrer Rousseau se transforment en une unique confession. Le personnage de Politis met l'accent sur l'acte même de l'aveu plutôt que sur les histoires racontées. De même, la mise en scène du dévoilement, très picturale chez Rousseau avec l'évocation des hommes agenouillés près du trône céleste, n'apparaît pas dans la traduction de Politis qui efface également le rythme cadencé et rhétorique du passage. Les images bibliques que convoque le texte original disparaissent. Ainsi, le dévoilement des cœurs n'est pour Philippe qu'un acte de manifestation, d'apparition loin du geste volontaire qui éloigne l'opacité pour atteindre une vérité, que le verbe « αποκαλύπτω » aurait pu traduire. L'emploi du verbe « ξεστομίζω » marque également un changement de registre de langue en

---

Back to His Heaven of ivory and gold:
And, as He sat, all suddenly there rolled,
From where the woman wept upon the sod,
Satan's deep voice – O thou unhappy God! », James STEPHENS, *Collected Poems*, 1926.

[352] « Dieu éternel, rassemble la foule de mes semblables, et après avoir écouté ma confession, que chacun découvre son cœur avec la même sincérité que moi. Et alors, qu'il s'en trouve un, s'il ose, pour dire : je fus meilleur que lui. »

comparaison du texte rousseauiste. Toutes ces modifications relèvent d'une réécriture du texte français par Filippos qui en masque presque le contexte religieux. Dans le roman *Yiri*, les traductions insérées dans le texte prennent en charge les propos métaphysiques comme si la voix d'autres écrivains était nécessaire pour penser les rapports à Dieu, l'injustice, la faiblesse humaine. En même temps, il ne s'agit pas de simples références puisque Filippos dialogue avec ces citations et se les approprie, y trouvant du sens pour réfléchir à ses relations aux autres.

La fonction des traductions est différente dans *À Hatzifrango*. D'ailleurs, seul un texte étranger traduit apparaît au début du chapitre 7. Aristos et Stavrakis se rejoignent devant l'église protestante, près de la place de la gare, avant de partir à l'aventure vers le lac de Halkabounar. Le narrateur interrompt sa description du quartier anglais et relate un fait à première vue anecdotique.

> Les chefs de gare avaient la même dignité. Tous Grecs, ou presque. L'un d'entre eux, le chef de gare de Kazamir était également poète. Il publiait des poèmes dans les journaux et avait traduit de l'anglais un poème de Longfellow […]. (AH 124)

Il s'agit du poème « A Rainy Day » de Henry Longfellow, le poète américain de la fin du XIX^e^ siècle. En voici la version grecque insérée dans le roman[353] :

Βροχή κι αγέρας, τι κακό, δεν παύει δεν αλλάζει,
Το κλήμα στον παλιότοιχο σκαλώνει κι ανεβαίνει,
Μα της νοτιάς το φύσημα τα φύλλα του τινάζει.
Βροχή κι αγέρας, τι κακό, δεν παύει δεν αλλάζει.

Si l'on examine le texte anglais ci-dessous, on constate que le premier vers de la strophe n'a pas été traduit.

The day is cold, and dark, and dreary;
It rains, and the wind is never weary;
The vine still clings to the mouldering wall,
But at every gust the dead leaves fall,
And the day is dark and dreary.

My life is cold, and dark, and dreary;
It rains, and the wind is never weary;
My thoughts still cling to the mouldering Past,
But the hopes of youth fall thick in the blast,
And the days are dark and dreary.

[353] Michel Volkovitch, dans sa traduction (POLITIS 2016), a choisi de ne pas traduire la traduction de Politis. Il ne retranscrit que le premier vers du poème en anglais, supprimant ainsi la note de l'auteur qui renvoie le lecteur au texte original, par conséquent la proximité de l'auteur avec son lecteur.

Be still, sad heart! and cease repining;
Behind the clouds is the sun still shining;
Thy fate is the common fate of all,
Into each life some rain must fall,
Some days must be dark and dreary.

Mais c'est le deuxième vers qui est repris pour rendre l'effet de ritournelle que produit le poème. La traduction en vers de quinze syllabes, en vers politique, « le vers grec populaire par excellence »[354], inscrit le texte anglais dans une tradition grecque. Ainsi, le poème de Longfellow est placé sur le même plan que les différents couplets de chansons qui parsèment le roman. Le narrateur juge ensuite les œuvres du poète et traducteur de Kazamir : « C'était un petit monsieur qui n'attirait pas l'attention, il ne prenait pas la pose du poète et pourtant, étrangement, il écrivait de beaux poèmes » (AH 124). Par un trait d'humour, et une pointe décochée à l'encontre du milieu littéraire, Politis exprime les valeurs d'un narrateur sensible à l'humilité et à la discrétion. Il en construit en creux l'ethos. Or, le romancier se met lui-même en abyme dans la figure du chef de gare de Kazamir puisqu'il a traduit, et de la même manière, le poème de Longfellow[355]. Par conséquent, ironiquement, il trahit les valeurs exprimées par le narrateur, la modestie, en s'attribuant de belles créations. Autre paradoxe : c'est l'écriture d'autrui, le poème de Longfellow, qui lui permet de signer, de se faire apparaître dans le texte comme un peintre dans son tableau par un jeu de miroir[356]. Ainsi, le texte anglais est rapproché de l'espace culturel du lecteur et initie un échange entre le narrateur et le lecteur au sujet des qualités morales d'un artiste.

C'est aussi la voix d'un autre, celle de Shakespeare, qui permet à Argyris de rendre hommage à Sophie, sa femme morte. Selon Maria Papoulia, les vers extraits de la scène 2 de l'acte IV[357] de la pièce *Cymbeline* de Shakespeare devaient être « placés dans la bouche [du jeune homme] »[358]. Stavroula Tsouprou explique que ce thrène, adressé par Arviragus à sa sœur Imogen, qu'il croit être un homme, chez Shakeaspeare, est destiné aussi par Politis à sa fille morte dans la mesure où le roman *Terminus* est l'un des plus autobiographiques de l'auteur. Ainsi, « Kosmas Politis préfère, une fois encore, donner sa propre traduction, poétique et portant le parfum de ses propres sentiments, ce qu'il n'a peut-être pas eu le temps de

[354] (VITTI 1989, 18).
[355] Io Marmarinou évoque une soirée passée avec Kosmas Politis après la mort de sa femme. Un bruit se fit entendre au rez-de-chaussée. Voici comment réagit l'écrivain : « "Ah, ça doit être Klara qui revient faire son petit tour habituel. […] Une fenêtre en bas a dû rester ouverte et, avec le trou dans le mur, ça crée un courant d'air et réveille la maison. Aujourd'hui le vent souffle fort. « Pluie et vent, quel malheur… [Βροχή κι αγέρας, τί κακό…] ». " Il commença à réciter un poème de Longfellow, qu'il avait traduit lui-même. » (MARMARINOU 1989, 45)
[356] Une autre fonction de la traduction est de créer une atmosphère tragique par l'évocation d'un temps lugubre. C'est en effet à la fin du chapitre 7 que les deux enfants découvrent la jeune femme noyée.
[357] Vers 218-229 tels qu'ils sont indiqués dans (POLITIS 1975, 175).
[358] (PAPOULIA 1975, 188).

travailler suffisamment dans le cas de [la citation de] *Macbeth* »[359]. Voici le texte de l'auteur de *Terminus* :

> Με τα πιο όμορφα λουλούδια, όσο θα κρατάει το καλοκαίρι κι όσο θα ζω εδώ, θα ευωδιάζω το θλιβερό σου τάφο. Δε θα λείψω ποτέ να σου φέρνω το λουλούδι που είναι ολόιδιο με το πρόσωπό σου, και το χλωμό ηράνθεμο, και την καμπανούλα, γαλάζια σαν τις φλέβες σου, και το φύλλο της εκγλαντίνας, που δίχως να την κακολογώ, είναι λιγότερο μυρωμένη απ'όσο η δική σου ανάσα. Κι αν λείψω εγώ, η πυραλίδα θα σου τα φέρνει όλ' αυτά με το πονετικό της ράμφος. Ναι, και όταν πια δε θα υπαρχούνε λουλούδια, θα σκεπάζει το κορμί σου μια γούνα από βρύα σα χειμωνιάτικη ντυσιά[360].

La plainte exprimée par Politis depuis le texte anglais laisse une large place à la deuxième personne du singulier. Présente dans chaque phrase, elle est le destinataire de chaque mot qui vient comme une offrande, le langage devenant couronne de fleurs des champs, fleurs simples comme l'est le vocabulaire employé par le traducteur. Le tableau d'une nature serviable adoucit la peine du locuteur en faisant de la perte un élément du cycle de la vie. Mais, dans le texte grec, Politis a ajouté une allusion à la disparition d'Arviragus, ne mentionnant qu'ensuite l'oiseau serviable. Cette proposition n'appartient pas au texte shakespearien :

> With fairest flowers
> Whilst summer lasts, and I live here, Fidele,
> I'll sweeten thy sad grave: thou shalt not lack
> The flower that's like thy face, pale primrose, nor
> The azured harebell, like thy veins : no, nor
> The leaf of eglantine, whom not to slander,
> Out-sweeten'd not thy breath: the ruddock would,
> With charitable bill – O bill, sore shaming
> Those rich-left heirs that let their fathers lie
> Without a monument! – bring thee all this;
> Yea, and furr'd moss besides, when flowers are none,
> To winter-ground thy corpse.[361]

Effaçant également l'incise amèrement satirique sur les héritiers (« O bill, sore shaming those rich-left heirs that let their fathers lie without a monument ! »), la version de Politis est plus tragique également : Argyris mourra comme presque tous les personnages de l'histoire. Par ailleurs, il est émouvant de voir la manière dont Politis, malade, se rend à la fois présent et

[359] (SHAKESPEARE 2014, 147).
[360] Voir la traduction française *supra*, p.81.
[361] Cette version du texte original est extraite de (SHAKESPEARE 2005, 192-93).

absent dans le texte shakespearien. Passer par la voix d'autrui permet une nouvelle fois à l'auteur d'exprimer indirectement ses sentiments et ses jugements.

Jenny Mastoraki, dans le numéro de la revue *Diavazo* consacré à Kosmas Politis, juge durement les traductions de Politis, malgré une conclusion plus nuancée. Elle en souligne les inexactitudes, les oublis, prenant Politis en faute et lui imputant, lorsqu'il traduit *Cannery row* une volonté de s'approprier le texte par « griserie » et « élan »[362]. Ce que laisse apparaître l'étude des traductions présentes dans ses trois derniers romans, c'est davantage un dialogue avec le texte original qui fait écho aux expériences des personnages, du narrateur, ou plus implicitement de l'auteur lui-même.

Nous avons donc analysé dans cette troisième sous-partie le jeu de va-et-vient entre la lecture de textes étrangers et leur transformation en textes grecs d'une part et l'écriture même de Politis d'autre part. La noyée de Mersinli naît entre les lignes d'un Steinbeck traduit par Politis et se parfait dans les textes de García Lorca avant d'émerger en créature fantastique face aux enfants d'Hatzifrango. Inversement, la traduction de « The Dead » par le romancier grec se caractérise par l'insertion de termes étrangers, au même titre que dans le roman écrit quelques années auparavant *À Hatzifrango* dont la scène finale fait écho à la révélation de Gabriel dans la nouvelle joycienne. Traduire semble donc être pour Politis, consciemment ou inconsciemment, un acte de réflexion sur sa propre pratique littéraire, ainsi qu'un moyen de faire entendre une altérité au cœur de ses textes en les ouvrant à d'autres références culturelles. Ainsi, lorsqu'ils sont inscrits dans la trame narrative même des œuvres, les textes étrangers donnent matière à penser aux personnages et au narrateur. Peut-être peut-on même affirmer qu'il s'agit des véritables « œuvres qui apprennent à vivre »[363], pour reprendre les propos de l'imprimeur dans *Yiri*.

[362] « […] γοητεύεται και τον οικοποιείται μεχρί σφετερισμού», (MASTORAKI 1985, 36). Jenny Mastoraki évoque surtout dans cet article les traductions de Steinbeck. Elle considère celles des *Raisins de la colère* et *Des souris et des hommes* comme plus réussies, mais juge que la version du *Tour d'écrou* d'Henry James est particulièrement décevante.
[363] Voir *supra*, p.39.

### *Conclusion de la première partie*

Le tournant social que les critiques ont remarqué dans les derniers romans de Politis, son réalisme, ne s'expriment donc pas par une tentative plus grande d'être fidèle à la réalité, par un souci de reconstitution. Certes, Kosmas Politis après la Seconde Guerre mondiale choisit des personnages déclassés ou appartenant à des classes sociales plus humbles et il décrit des endroits en marge des beaux quartiers à la différence de ses romans des années 1930. Pourtant, le romancier exprime dans *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus* une réflexion sur l'esthétique romanesque, prenant ainsi ses distances avec les genres rattachés traditionnellement au réalisme. Ce décalage est perceptible dès l'écriture de *Yiri* avec le personnage de Filippos qui, de son point de vue ironique, offre un contrepoint critique aux théories de Kyrillos qui défend la nécessité d'un art simple et populaire.

De fait, les trois récits étudiés font surgir dans l'esprit du lecteur des réminiscences de romans sociaux du XIX^e^ siècle : ils en conservent des trames, ou en mettent en scène des lecteurs et lectrices dont la naïveté est tournée en dérision. Loin de vouloir expliquer les êtres par des déterminismes sociaux, Politis semble suggérer que ce sont les rêves et les aspirations des individus qui conditionnent leur identité et leur existence. En d'autres termes, c'est finalement par ce qu'il n'est pas, mais souhaite être que se définit le personnage de Politis. Ainsi, Sophie, dans *Terminus*, veut être enlevée par un marin. Pourtant, ce désir ne correspond pas aux caractérisations que le récit donne du personnage : elle est brusque, masculine et indépendante. Le roman social, tel que Politis le pratique dans ses dernières œuvres, s'attache donc à montrer la complexité des individus, dont les ambitions dépendent évidemment de la classe sociale, mais leur permettent également de s'en échapper. De même, alors que les intrigues se déroulent dans des contextes historiques tragiques, l'écrivain ne cherche pas à retracer des faits. Si les narrations mettent en lumière les croyances, superstitions, préjugés et convictions d'une époque, les événements historiques sont rapportés incidemment, en marge de fictions qui comportent par ailleurs peu de dates. C'est ainsi au lecteur qu'il revient de croiser la vie des personnages et le contexte historique pour comprendre comment il pèse et a une influence sur eux. Les personnages de prédilection de Politis sont des marginaux, des êtres en fuite, qui ne peuvent s'intégrer à une époque ou à une communauté. Ces personnages en rupture ou en déplacement déambulent dans des territoires quadrillés où ils peinent à s'inscrire. Ainsi, *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus*, romans aux genres mouvants, déjouent les attentes des lecteurs. De plus, alors que de nombreuses études ont été consacrées aux influences

européennes sur la production d'avant-guerre de Politis[364], force est de constater que ses derniers romans sont marqués par ses traductions, dans la reprise intertextuelle de motifs ou dans l'écriture même.

Récits aux genres indéfinis, convoquant des schémas pour mieux les détruire ou s'en distancier, dialoguant avec des textes d'autres cultures, les trois narrations mettent finalement en scène des absences. Que ce soient la vie passée de Filippos ou la petite fille morte de *Yiri*, la ville disparue de *À Hatzifrango* ou des femmes désormais évanouies dans *Terminus*, ce sont autant de spectres qui hantent et creusent les récits et les rendent hybrides. Les narrations prennent ainsi une dimension spectaculaire que nous allons analyser.

[364] Voir par exemple (CHIAPPONE 2001), (KALLINIS 1994) ou encore (MACKRIDGE 1999).

# Deuxième partie

## Une dramatisation des récits et une réflexion sur les spectacles et le spectaculaire : un lecteur-spectateur.

Les intrigues des récits d'après-guerre de Kosmas Politis ont pour décors des cadres urbains où les divertissements offerts aux habitants sont nombreux et font l'objet des commentaires du quartier. Ainsi, dans les fictions, il est fait allusion à de réels spectacles que les personnages imaginaires prennent pour la vie. Le romancier s'amuse à brouiller les pistes allant même jusqu'à donner à ses narrations le caractère de véritables pièces. Smyrne ou Patras ne deviennent-elles pas alors des lieux de carton-pâte, des lieux reconstitués qui s'évanouissent après la représentation ? Politis inscrit dans ses récits une réflexion sur l'art de montrer et son caractère éphémère. Néanmoins, face à la destruction des décors, à leurs scènes désertées, le lecteur-spectateur est invité à assembler des images, dépositaire de l'acte auctorial. Cette conception de la place du spectateur est-elle perceptible dans la pièce de l'auteur publiée en 1957, *Constantin le Grand* ?

### *1. Smyrne : une ville de théâtre évoquée dans des récits aux formes dramatiques.*

> « *Sandro s'est accoudé à la rambarde d'un petit pont, il attend le passage d'une autre gondole qui s'avance déjà, précédée de sa double torche, une en l'air et l'autre qui se multiplie dans ses reflets. Il s'étonne, s'enchante, et le temps passe.*
> *Il vient de faire, tout au long du jour, ce qui était, en ce temps-là, la dernière étape obligée avant d'arriver à Venise : celle précisément qui aménageait et organisait avec un art consommé la montée progressive vers le théâtre ; la parade, si l'on veut, ou plutôt un prologue savant, destiné à faire sentir à celui qui approche que désormais tout sera jeu, rôle, décor, truquage, reflet, trompe-l'œil. C'est vrai partout dans le monde, mais ailleurs on le cache. Ici, on en joue.* »

Philippe BEAUSSANT, *Stradella*, Gallimard, 1999, p.48-49.

Loïzos, le chef de la bande des enfants d'*Eroica*, quitte Smyrne aux côtés d'une troupe de comédiens. Son départ sonne la fin de la fête, comme l'annonce Monica : « *Poco dura la fiesta*

*dei matti*… C'est fini. La fête des fous dure peu… »[365]. Le théâtre dans la ville cosmopolite exerce un fort attrait sur le public. Pourtant, une tristesse et une conscience de l'éphémère sous-tendent les spectacles tant dans l'esprit des spectateurs que dans celui des interprètes. Lorsque Alekos, parti à la recherche de Loïzos, rencontre la comédienne qui a séduit son ami, il est frappé par son sourire « triste ». Elle lui répond alors : « Tu sais, nous autres les acteurs, nous jouons tant de rôles différents, que nous ne savons plus si nos peines et nos joies nous appartiennent vraiment ». Puis, après s'être regardée dans la glace, elle lui demande : « Est-ce que cela me rend laide, mon garçon ? »[366]. Le plaisir qu'offre le théâtre naît aussi d'un échange entre la scène et la salle. En effet, l'actrice s'inspire des sentiments d'autrui pour jouer. Avant d'être regardée, elle regarde les autres, puis se regarde elle-même dans un miroir.

*À Hatzifrango* et *Terminus* reflètent la vitalité de l'activité théâtrale à Smyrne et surtout la réception des spectacles par les habitants. Nous analyserons comment les récits, véritables hommages aux créations artistiques, se transforment eux-mêmes en drames.

## 1.1.Des récits hommages à l'effervescence de la vie théâtrale à Smyrne

Politis rend sensible la popularité des divertissements théâtraux pour la communauté grecque de Smyrne à tel point que, dans ses romans, les spectateurs ne distinguent plus les frontières entre la réalité et la fiction.

### *Une ville de théâtre*

Dans cette partie, nous retracerons brièvement l'histoire de la présence du théâtre à Smyrne afin d'en dégager les enjeux et de mieux comprendre les raisons de sa récurrence dans les récits étudiés.

Avant la vague d'européanisation du XIXe siècle, il existait déjà des formes de spectacles dans l'Empire ottoman, notamment le théâtre en plein air de l'*ortaoyunu* que Gayé Petek-Salom présente comme une « sorte de commedia dell'arte en plein air basé sur des réparties comiques et l'improvisation »[367]. Ce genre de spectacle s'inspire de scènes de la vie quotidienne, tout en s'éloignant d'une esthétique réaliste. Colette Juilliard, dans un article des

[365] (POLITIS 1992, 234). « Poco dura la fiesta dei matti… Τελείωσε... Λίγο κρατάει τό πανηγύρι τών τρελλών… » (POLITIS 1982, 149)
[366] (POLITIS 1992, 261). « Εμείς οι ηθοποιοί, με τόσους και τοιούτους ρόλους, πώς να ξεχωρίσομε ποιά θλίψ' ή ποιά χαρά είναι δική μας; », puis « Με ασχημίζει, αγόρι μου; » (POLITIS 1982, 167)
[367] Gayé Petek-Salom précise que « ce spectacle traditionnel disparut un peu avant Karagöz », le théâtre d'ombres turc, effacement qui se produit selon le chercheur à la fin du XIXe siècle et définitivement durant les deux premières décennies du XXe siècle (PETEK-SALOM 1986).

*Cahiers de l'Orient*, explique également qu'il existait une autre forme de spectacles donnés par les *meddah*, des conteurs se produisant sur les places publiques et dans les cafés. Cette tradition, très ancienne en Turquie, a été inscrite en 2008 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO[368]. Le théâtre d'ombres constitue bien sûr une autre part importante de la tradition théâtrale turque. Importé d'Egypte en Turquie, il se développe à Istanbul sous la protection des empereurs ottomans[369].

La première représentation d'une pièce grecque eut lieu en 1846[370] tandis que c'est dans les années 1870 que se constitue un théâtre local d'amateurs[371]. Ainsi, de nombreuses salles sont dédiées à cette activité au cours du XIXe siècle. Georgia Kondyli, dont les travaux se fondent sur l'étude des journaux smyrniotes[372], mentionne des théâtres construits comme le Théâtre de Smyrne (ouvert en 1862, mais détruit par un incendie en 1884) ou encore le Sporting Club (inauguré en 1894) et le théâtre Euterpe, « de la rue des Roses »[373]. Il existe également des théâtres de plein air comme le Splendid et l'Alhambra, et des théâtres dans les quartiers périphériques de la ville comme à Bournova ou à Peraia afin que les troupes puissent rentrer dans leurs frais. Basma Zerouali ajoute, elle, le théâtre Mélis, « près du Tsaï »[374]. Les cafés servent aussi de lieux de représentation, tel le café Bella Vista[375]. Les infrastructures pour accueillir les spectacles sont donc nombreuses et le public très hétérogène. Basma Zerouali en évoque la fréquentation :

> Introduit en fait à Smyrne dès le milieu du XVIIe siècle par des agents consulaires français, ce genre de théâtre *[le théâtre à l'occidentale]* devient au début du XIXe siècle la distraction favorite de la haute bourgeoisie grecque et levantine avant de séduire les classes moyennes et populaires, toutes appartenances ethnico-religieuses confondues.[376]

Nous remarquons donc que la présence de spectacles occidentaux précède la production grecque. Les troupes viennent nombreuses d'Athènes à partir de 1866[377]. Celles de Veroni, puis de Paraskevopoulou inscrivent Smyrne à leur tournée annuelle à la fin du XIXe siècle, ainsi que, au début du XXe siècle, Christomanos, le fondateur de la troupe Nea Skini, à l'origine de nouvelles considérations sur la mise en scène, notamment, de pièces antiques. La

[368] (JUILLARD 2011).
[369] Voir dans l'article de Altan Gokalp comment le théâtre d'ombres turc s'inspire de la composition ethnique de l'Empire (GOKALP 1986).
[370] (KONDYLI 2015b).
[371] (ZEROUALI 2006a, 143).
[372] (KONDYLI 2015b).
[373] (ZEROUALI 2006a, 143).
[374] *Ibid*.
[375] (KONDYLI 2015b).
[376] (ZEROUALI 2006a, 143).
[377] Georgia Kondyli affirme que c'est la troupe Ménandre de Dyonisios Tavoularis qui est la première troupe ambulante grecque à venir à Smyrne. Elle vient par la suite chaque année jusqu'en 1906 (KONDYLI 2015b).

ville n'est donc pas tenue à l'écart des dernières créations européennes ni des dernières théories ou polémiques théâtrales.

Par ailleurs, les spectacles donnés sont également ceux des dramaturges grecs d'Asie mineure qui ont largement contribué à enrichir le répertoire grec à la fin des XIXe et XXe siècles. Chrysothémis Stamatopoulou-Vasilakou précise qu'en dépit du fait que la production théâtrale d'Asie mineure ait peu été étudiée, sûrement parce qu'aucune personnalité propre à l'incarner n'a suscité l'intérêt des chercheurs, les œuvres théâtrales écrites par des Grecs sujets ottomans sont loin d'être négligeables[378]. La première pièce dont on trouve trace est *La Mort d'Hector* d'Aryiros Karavas, publiée en 1833[379]. *La Vengeance d'Achille* du même auteur sera publiée en 1849[380]. Les dramaturges pratiquent tous les genres, le drame à sujet antique comme Karavas, les idylles comiques ou dramatiques jusqu'aux pièces pour les enfants. En effet, des écrivains visent l'éducation des enfants grecs par le théâtre. C'est le cas notamment de Sappho Leontias, pédagogue née à Chypre, directrice de l'Ecole de filles de Sainte-Photini à Smyrne[381]. Auteur de la pièce *Congrès des quatre continents Asie, Europe, Afrique, Amérique avec la petite Grèce*[382], elle rédige plusieurs articles dans la presse sous le titre *De la nécessité du théâtre*[383], dans lequel elle fait apparaître les bienfaits moraux et les qualités littéraires et philosophiques du théâtre. Le point de vue de Sappho Leontias est révélateur du rôle que prêtent au théâtre les dramaturges et les enseignants grecs pour la formation de l'enfance. Dans un autre article consacré à la réception du théâtre grec antique, Chrysothémis Stamatopoulou-Vasilakou souligne la visée éducative et patriotique des pièces antiques ou inspirées de l'Antiquité. Il s'agit, explique-t-elle, de « relier le patrimoine ancestral à la réalité actuelle afin de stimuler le sentiment national concernant la continuité de la nation des Grecs »[384]. Elle donne ainsi l'exemple d'*Electre* de Sophocle jouée par des garçons de maternelle[385]. Le théâtre doit donc permettre d'assurer la cohésion d'une communauté au-delà même de la mer Egée, d'aviver le sentiment d'appartenance à une histoire commune. Il ne constitue pas un simple divertissement, mais relève d'un projet national dans le système éducatif grec et dans l'esprit des créateurs.

Dans *À Hatzifrango* et, dans une moindre mesure, dans *Terminus*, Politis retranscrit la « théâtrolâtrie », ou plus largement le goût pour les spectacles, de la communauté grecque.

---

[378] (STAMATOPOULOU-VASILAKOU 2009, 216).
[379] *Ibid*.
[380] *Ibid*., p.217. Pour d'autres noms d'auteurs, voir (STAMATOPOULOU-VASILAKOU 2009, 218- 22).
[381] *Ibid*., p.277.
[382] *Συνέδρων των τεσσάρων ηπείρων Ασίας, Ευρώπης, Αφρικής καί Αμερικής μετά τής μικρας Ελλάδος*, pièce en un acte jouée en 1869 (*ibid*., p.277).
[383] *Η εκ του θέατρου ωφέλεια*. L'ouvrage ne sera pas publié (*ibid*., p.279).
[384] (STAMATOPOULOU-VASILAKOU 2010, 411).
[385] *Ibid*., p.409.

Mais il met en scène moins ce qui se passe sur scène que les spectateurs eux-mêmes regardant ou venant de voir les divertissements. Leurs commentaires sont ainsi mis en exergue. Traduisent-ils ce sentiment patriotique que le théâtre doit susciter ?

### *L'appropriation et la réception des spectacles mises en scène dans* **Terminus** *et* **À Hatzifrango.**

Les intrigues de *Terminus* et *À Hatzifrango* s'étendent sur une année marquée par les saisons artistiques. Les troupes de théâtre, d'opéra et de cirque s'y succèdent. Comment sont représentés ces moments « dramatiques » d'exception dans les deux récits ?

Insérés dans le déroulement des mois, les spectacles constituent des rites sociaux, attendus. Sont-ils sacrés pour autant ? Analysons la manière dont les spectacles programmés par les théâtres d'été sont mentionnés dans *À Hatzifrango*. Dans le chapitre 6, « À Galazio »[386], le narrateur annonce l'arrivée d'une troupe d'Athènes, événement dont il souligne l'importance :

> Et puis le quartier avait d'autres préoccupations. Et la première d'entre elles était la venue d'Evanguelia Paraskevopoulou qui se produirait jusqu'à la fin d'août au théâtre en plein air de Kokolis. (AH 104)

Cependant, le récit s'attarde ensuite sur le spectacle de cirque qui s'est déroulé à Kokolis en mai-juin. Une deuxième annonce clôt le paragraphe :

> Plus précisément en avril-mai parce qu'à partir de juin, une troupe venait d'Athènes à Kokolis et y demeurait tout l'été. (AH 105)

Mais, une nouvelle fois, le narrateur détourne le cours de son récit et un autre événement prend la place de la description de la représentation : la disparition d'Elsa F. commentée trente ans plus tard par deux réfugiés d'Asie mineure à Athènes. Le narrateur proclame une troisième annonce résonnant comme un dernier coup avant le début de la représentation :

> Donc Evanguelia devait venir début juillet. Puis la nouvelle circula que le théâtre de Kokolis avait été réservé par Aikaterini Veroni et qu'elle commencerait sa série de représentations par *La Dame aux camélias* : c'était d'ailleurs dans cette pièce que les deux actrices se donneraient la réplique. Mais rien de sûr encore et, entre temps, un autre événement suscita l'effervescence du quartier. (AH 107)

[386] Le titre du chapitre, « Στο Γαλάζιο », est ambigu. Michel Volkovitch le traduit par « Dans l'azur ». Galazio est aussi le nom d'une rue du quartier franc (GEORGELIN 2005, 41) où loge l'actrice Evanguelia Paraskevopoulou.

De nouveau, l'intérêt du lecteur est modelé selon celui du quartier qui suit avec attention la nomination du père Nestoras en remplacement de Charokopos, arrêté pour avoir vendu des billets de loterie finançant la flotte militaire grecque. Lorsqu'enfin la représentation est annoncée et le narrateur sur le point de la décrire, seul le public occupe la narration, d'abord celui qui se tient à l'extérieur du théâtre :

> C'était comme ça que cette année-là encore, en son honneur, le théâtre se remplit, qu'à l'extérieur se trouvait une foule qui avait l'espoir d'entendre sa voix et que bon nombre de gens grimpaient sur le mur d'enceinte et rapportaient le moindre détail à ceux d'en bas. Quatorze corbeilles de fleurs lui furent apportées ce soir-là par les commerçants et les corporations et, à la fin de chaque acte, on la rappelait dix fois sur scène. (AH 112)

Ensuite, par analepse, le lecteur revient dans l'enceinte des gradins. Cependant, ce n'est pas à une scène de *La Dame aux Camélias* qu'il assiste lorsque le spectacle reprend après l'entracte :

> Le père d'Aristos acheta un nougat à la pistache au garçon qui passait avec un plateau, le coupa avec son canif et le distribua aux deux enfants. Avant qu'ils ne l'eussent mangé, le rideau s'ouvrit pour le troisième acte.
> – Eh Stavrakis, ce n'est pas moi qui t'ai dénoncé, dit tout bas Aristos. Tu sais bien que je suis ton ami.
> – Pourquoi alors, Aristos… ?
> – Rien, laisse. Accroche ton petit doigt au mien, comme ça… *Amis, amis par l'étole et par le fusil, ce qui est à moi est à toi, ce qui est à toi est à moi.*
> – Chut, silence, cria-t-on de derrière, et la rangée encore derrière cria aux spectateurs devant elle : « Chut, silence ! » et les rangées encore plus au fond crièrent à celles qui étaient devant elles : « Chut, silence ! » et le chahut dura bien trente secondes.
> C'est ainsi que les deux enfants se réconcilièrent et, à l'entracte suivant, ils se rendirent ensemble aux toilettes. (AH 116-117)

Le spectacle est ainsi autant dans la salle que sur scène et c'est bien l'engouement pour le spectaculaire que Politis met ainsi en évidence, non les drames en eux-mêmes. Dans le récit *Terminus*, les opéras remplacent les pièces de théâtre. Au chapitre 6, les spectacles sont annoncés par « les journaux » et « les affiches collées à l'extérieur du théâtre » (T 106). Madame Eleni, prise de remords d'avoir avoué son amour à Stephanos, ne souhaite voir que « sa chère vieille *Traviata* » et Sophie assiste à la représentation de *La Bohème* de Puccini. Là encore, les spectacles ne sont pas décrits : seule leur appropriation par les personnages intéresse le narrateur qui mentionne l'usage que fait Sophie de l'air de Musette lorsqu'elle range sa chambre (T 106). Les récits ne sont pas interrompus par l'insertion de scènes dramatiques. Appréciées du public, celles-ci font surgir les émotions des spectateurs qui s'identifient aux

personnages, s'emparent de l'intrigue sans néanmoins en faire des moments privilégiés que mettraient en valeur des ruptures narratives.

En effet, les narrateurs des deux récits soulignent l'existence d'échanges entre la salle et la scène, abolissant ainsi la distance entre les artistes et les spectateurs. Dans *À Hatzifrango*, l'actrice Evanguelia Paraskevopoulou suscite l'enthousiasme populaire.

> La bonne société, en majorité, était du côté de la Veroni – et naturellement, depuis qu'elle avait épousé le fils d'un diplomate, on la recevait dans de nombreux salons. Mais le petit peuple, les petites gens, adoraient leur Evanguelia. Ah ! Ce visage pâle qui n'était que deux immenses yeux et deux lèvres roses – pas rouges, roses, rien de criard sur sa petite mine sans fard – et elle parlait si simplement, si naturellement qu'elle vous touchait au cœur. Lorsqu'elle était venue deux ans auparavant, elle avait joué dans *La Statue incarnée*, pièce qui lui avait valu les honneurs ; cette année, elle ferait « La dame aux camélias » et elle prononcerait le fameux « Armand… » avec une telle passion… Une émotion circulait entre Evanguelia et le spectateur, ils étaient liés sentimentalement, sensuellement même – car c'était vous qu'elle aimait, de ça vous en étiez sûr, c'était vous qu'elle tenait dans ses bras, c'était vous qui la faisiez pleurer ou rire, c'était pour vous qu'elle vivait ou mourait sur la scène… (AH 111)

La rivalité entre les deux actrices, Aikaterini Veroni et Evangualia Paraskevopoulou, est étudiée par Alexia Altouva qui analyse le fait que les deux femmes sont à l'origine du vedettisme en Grèce[387]. Elles ont « reproduit les pièces et les rôles interprétés par les célèbres actrices européennes, Sarah Bernhardt en particulier[388]. De cette façon, elles ont contribué à renforcer la réception de la dramaturgie française contemporaine et à la diffuser en Grèce. »[389] En effet, leurs carrières sont concomitantes à celle de Sarah Bernardt qui, en 1894, par exemple, interprète Marguerite Gautier au Théâtre de la Renaissance[390]. Ces femmes contribuent au développement du goût pour le théâtre dans la bourgeoisie grecque en incarnant un mode de vie cosmopolite auquel aspirent les élites[391]. Pourtant, elles incarnent toutes deux un type d'acteurs qui disparaît au cours du XXe siècle selon Thodoros Grammatas :

> Le type de l'acteur autodidacte d'origine populaire, l'apprentissage empirique du théâtre et les capacités de jeu stéréotypées qui ont culminé tant dans le répertoire classique de la tragédie et du drame historique, que dans (par excellence) le genre éphémère de l'idylle comique et de l'idylle dramatique (Ev.Paraskevopoulou, Aikaterini Veroni, N.Lekatsas, Ev.Pantopoulos, D. Kotopoulis, Dion. Tavoularis) se retirent progressivement de la scène théâtrale.[392]

---

[387] (ALTOUVA 2015).
[388] Alexia Altouva précise même qu'Evanguélia Paraskevopoulou était surnommée la « Sarah de l'Orient » (*ibid.*).
[389] *Ibid.*
[390] Voir le programme sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France à l'adresse suivante : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb395033361 [consulté le 13 février 2019].
[391] (ALTOUVA 2015).
[392] (GRAMMATAS 2002a, 1:250).

En outre, les jeux de ces deux actrices sont différents, précise Alexia Altouva :

> Paraskévopoulou s'est distinguée par son style vibrant, comme par l'expression de sentiments intenses et passionnés, tandis que Véroni a promu le profil d'une artiste cultivée, plus modérée et disciplinée. L'une était adorée pour ses poses de statue, l'autre pour son style aristocratique et sa voix mélodieuse.[393]

C'est bien l'interprétation sentimentale, non distanciée, qui est mise en exergue par le narrateur de *À Hatzifrango*. Celui-ci évoque, plus qu'une proximité avec le lecteur, une véritable abolition de la séparation entre vie et fiction grâce au jeu de l'actrice qui fait du spectateur un personnage de la pièce. Ainsi, cette communion trouve son aboutissement dans le triomphe populaire qui est réservé à l'actrice à qui les cochers font « faire un grand tour dans la Parallèle et dans l'avenue Kiai » (AH 117) jusqu'à sa porte, rue Galazio, lieu de félicité. L'actrice est donc décrite sur scène et hors scène, mais presque jamais dans le rôle qu'elle joue. Le narrateur s'intéresse à sa voix, son intonation, mais surtout à sa personnalité artistique, différente de l'individu qu'elle est, de son histoire personnelle, et des personnages incarnés. Dans le roman *Terminus*, ce sont des musiciens qui brisent la frontière scène-salle. Le narrateur, au début du chapitre 2, évoque les tournées estivales de l' « Estudiantine »[394] venant de l'Heptanèse et la chanson que les artistes entonnent lorsqu'apparaît le fils du maire :

> *Que tu sois ou non*
> *Le fils du maire,*
> *Je t'embrasserai*
> *Même si je dois aller en prison…* (T 29)

La scène s'adresse directement à son public, l'intègre dans un univers fictif. Le regard du narrateur peut se faire même désacralisant comme en témoigne l'évocation d'une revue au chapitre 8 de *À Hatzifrango* :

> Presque chaque soir après minuit passaient par Alani des groupes de quatre à cinq calèches. Dans la première, les musiciens de la Ville avec leurs mandolines et leurs guitares et derrière elle, les autres. Le festival de théâtre de Loukas, à Kiai, avait fait venir un spectacle de variétés avec des artistes de Kalamata et de Patras. Ils faisaient des numéros très différents les uns des autres. Un gros costaud chantait sa « blague à tabac » (il l'avait perdue, ensuite il la retrouvait et la conservait dans la poche gauche de son pantalon), ou en duo avec une mignonne pétulante, « Au monde, de plus belle que ma sœur, l'aînée, il

[393] (ALTOUVA 2015).

[394] Les « Estudiantines » étaient des « groupes d'étudiants » qui « évoluèrent en groupes professionnels […]. On pourrait traduire [leur nom] par "orchestre d'apprentissage ou d'exercice pratique". Ces troupes musicales demeurèrent extrêmement populaires, jusqu'à la Catastrophe de Smyrne, dans le monde hellénique micrasiate, mais pas seulement. À l'origine, il s'agissait principalement d'orchestres de mandolines et de guitares [μαντολινάτες] de forme et d'influence italienne, qui s'enrichirent rapidement d'autres instruments et de chœurs réduits, ce qui leur conféra un caractère complètement différent. » (PAPAKOSTAS 2015, 28)

> n'y en a pas » ; une aguicheuse qui minaudait, un carton à chapeau pendu à son bras par une cordelette rose, tortillait des fesses en chantant « La petite modiste » : « Boîte ouverte, boîte fermée ». Mais le *clou*, comme on disait, c'était le final quand venaient toutes les artistes, sept en tout, habillées en marins, rembourrées, et que, bras croisés et se tenant les mains, elles entamaient d'une voix traînante cette magnifique barcarolle :
>
> *Je vois le ciel*
> *La brillante étoile*
> *A la pointe de l'aube*
> *Ils saluent la terre.*
>
> Donc, une fois la représentation terminée, à minuit, quelques gosses de riches prenaient les artistes en calèche et allaient du côté d'Alani à Hatzifrango pour faire la fête avec elles dans les cafés de campagne, après les jardins. Le quartier n'allait pas se coucher avant le passage des calèches : il écoutait les artistes glousser ou, échauffées par la lune, chanter « Dans le courant de ma vie, pourquoi te rencontrer ? » Et Sideris, le premier des gars de la Ville, tout gaga à côté du cocher, au comble de la joie, se laissait aller à un amanè juif : « *Avagar, avagar andarmos paraqui.* » (AH 169)

D'une part, la description des artistes s'attarde sur les excès de leur jeu sur scène, leur affectation, mais aussi sur les « trucs » qu'ils utilisent pour se transformer, les costumes qui étoffent les silhouettes, détruisant tout effet d'illusion. D'autre part, le narrateur évoque le fait que le spectacle se poursuive dans la rue et devienne ainsi une partie intégrante du quotidien estival du quartier. Dans *À Hatzifrango* comme dans *Terminus*, la hiérarchie fictionnelle semble abolie : les pièces de théâtre, les numéros et concerts sont finalement ramenés au même plan que celui de la narration principale, au plan de la réception. Cette confusion entre le divertissement et la vie reflète certes l'omniprésence de l'art dramatique et musical à Smyrne, mais aussi le goût de Politis pour les spectacles « parlant » aux spectateurs.

Témoigne de ce fait la présence du cirque, récurrente dans les trois récits. Dans le roman *Yiri*, le cirque semble avoir une signification très personnelle pour Filippos. Le même souvenir est mentionné aux chapitres 2 et 8. Il apparaît la première fois dans le récit du rêve de Filippos qui voit la nuit entière des « amazones, des chevaux et des routes » (Y 27). L'image qui clôt l'évocation du souvenir est celle d'une femme énigmatique :

> Pour finir, Captain Penguy, exactement comme elle était lorsqu'il la vit la première fois, depuis tant d'années, avec son large sombrero et sa jupe courte pointait de son pistolet son cœur à lui. – *Hop ! Et v'là*[395]... (Y 27)

Celle-ci réapparaît lors de l'excursion de Filippos en bateau avec Katia. La méditation de

[395] En français dans le texte de Politis.

Filippos face à la mer fait ressurgir des souvenirs d'enfance lorsqu'il allait en villégiature près de Kantza.

> Et lorsqu'il passait devant un hippodrome, son cœur battait pour l'amazone blanche dans son nuage de tulle sous les feux de Bengale – elle ondoyait debout sur une jambe sur le cheval écumant ou bien elle courait derrière lui, une fois ici, une fois là, sur la piste et d'un bond elle se retrouvait en selle. – *Hep ! Et v'là !* – et elle caressait le chapeau du clown qui se tenait en dessous, les bras ouverts, pâle sous sa mine bariolée... (Y 190-191)

La figure de l'écuyère, visant le cœur du spectateur, peut être lue comme le symbole du lien entre le spectacle et le spectateur. L'artiste semble avoir quelque chose de précis et de fatidique à révéler à l'enfant qu'était alors Filippos. Nous retrouvons là les relations entre l'actrice Evanguelia et les habitants de Hatzifrango : l'artiste s'adresse en particulier à chaque individu. Le cirque, chez Politis, fait signe à chacun en fonction de son expérience et de son âge. En effet, dans le roman de 1963, les enfants de Hatzifrango font preuve de naïveté et se laissent tromper par les règles qui régissent le chapiteau car « le monde n'[a] pas la même tête, à l'intérieur ou à l'extérieur… » (AH 104). Un numéro les émeut particulièrement.

> Les enfants de Hatzifrango se glissaient subrepticement sous la tente ; parfois ils réussissaient à rester jusqu'au bout pour voir les bêtes sauvages, parfois on les repérait et les calottes s'abattaient sur eux. Et une fois, leurs yeux se remplirent de larmes, prêts à les déverser, lorsque les clowns empoisonnèrent Agostino, le plus amusant d'entre eux. Ils lui donnèrent une pâte avec du poison, Agostino chancela pendant un petit moment, puis demeura raide ; un le prit par la tête, un autre par les talons, il était raide mort, le pauvre diable, rigide, durci ; ils l'étendirent sur un drap et lui firent faire un tour de piste, la musique jouait un air funèbre, un clown ouvrit une ombrelle rouge au-dessus de lui et un autre lui récita, comme chez les catholiques, un « Dominus vobiscum » et l'aspergea d'eau avec un arrosoir. Mais alors qu'ils voulaient le sortir de la piste, Agostino bondit sur ses deux pieds, exécuta trois galipettes dans les airs, sauta sur le dos du clown qui était devant lui, en fit son cheval et parcourut triomphalement le tour de la piste : ça vous a plu, ce tour de cochon ? Les enfants, dans leur cachette, soufflèrent enfin, se regardèrent, puis se mirent à rire et dirent qu'ils en avaient pleuré d'amusement. Mais leur joie les trahit, on les remarqua et on les jeta dehors avec des calottes. (AH 104-105)

Le spectacle suscite l'émotion des enfants, incapables d'avoir un regard distancié sur le numéro, se laissant prendre à la fausse mort du clown Agostino. Les artistes, ressuscités, sollicitent l'approbation du public et le discours indirect libre rend compte de cette communication immédiate entre les clowns et les enfants. Le rapport des enfants aux numéros est révélateur de

l'absolu des sentiments qu'ils éprouvent, de la plus profonde tristesse à la plus grande joie. Dans le récit *Terminus*, Sophie, au début de l'âge adulte, analyse ses réactions de manière plus nuancée.

> Vint aussi un grand cirque avec des éléphants et des lions tristes et infortunés. Avec la déchéance des bêtes, c'était aussi la tristesse qui émanait du visage maquillé des clowns qui la rendait toujours mélancolique. Elle avait cependant cette franchise vis-à-vis d'elle-même de considérer sa compassion comme hypocrite, puisqu'elle s'amusait au cirque. (T 107)

Elle distingue deux émotions de nature différente : la première relève de la conscience de ce qu'est le cirque, un art où les animaux sont méconnaissables, où les hommes sont grimés ; la seconde, s'imposant à l'issue du spectacle, relève du plaisir naïf de croire aux tours montrés. Le recul dont fait preuve la jeune femme s'efface néanmoins devant une réception plus innocente car, au cirque, l'illusion n'est pas rompue. C'est un espace de rencontre entre l'art et la vie, l'illusion et les préoccupations individuelles, une rencontre de plain-pied. Les écuyères « parlent » d'amour à Filippos, les clowns « parlent » du mystère de la mort aux enfants et les animaux « parlent » de l'enfermement à une jeune femme qui rêve d'émancipation. En effet, dans les arts de la piste, on cherche à partager des émotions paroxystiques avec le spectateur[396]. Pourtant, les dangers en semblent absents, tout comme la mort d'Agostino est réversible. Ce paradoxe favorise l'implication presque physique du public qui retient son souffle et ressent le soulagement face aux risques écartés.

Loin d'être des moments intimidants, les spectacles dans les deux romans constituent des espaces d'échange entre le réel et la fiction. Les narrateurs mettent en évidence l'empathie des spectateurs, mais surtout le plaisir qu'ils prennent à sentir les artistes proches d'eux, humains. Exposant les caractéristiques du théâtre des années 1900, le narrateur de *À Hatzifrango* l'oppose à celui des années 1960 :

> A cette époque, on ne vous placardait pas des affiches : « Attention, c'est maintenant une scène de jalousie » pour faire ressortir l'idée très en vogue de nos jours : Je te joue du théâtre, je ne vais pas te mentir et faire en sorte que tu l'oublies ne serait-ce qu'un instant. Je te joue du théâtre, regarde, je porte un masque, la photographie de ce masque est sur le programme, je porte un masque et mes gestes sont convenus, normés, je te fais le prologue en chantant, sur de la musique, pour t'expliquer l'intrigue et finalement, à toute force, il

[396] Francine Fourmaux explique à cet égard que le cirque « traditionnel », qu'elle oppose au « nouveau cirque », « présente une succession de prouesses structurée sur un crescendo dans la difficulté et l'émotion » (FOURMAUX, Francine. « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, vol. 36, no.4, 2006, pp. 659-668).

> faut que je te surprenne, je n'ai pas d'autres moyens pour susciter ton intérêt. Bonsoir mesdames et messieurs, je vous joue du théâtre, ce que vous voyez ici est un arbre, ça là-bas – regardez l'inscription, c'est une maison. En marche le magnétophone ! (AH 111)

Il semble critiquer la rupture de l'illusion théâtrale et condamner les pratiques modernistes de son époque qui soulignent l'artificialité du monde recréée sur scène. Exprimerait-il les conceptions de Politis en faveur d'une mise en scène naturaliste ? Penser cela serait sans compter l'ironie de l'auteur. Alors que Savvas veut savoir si tous ceux qui chantent doivent être considérés comme déments, Filippos répond : « je me demande […] si ne sont pas fous ceux qui, assis, les écoutent et les prennent au sérieux » (Y 57). Il ruine ainsi tout sentiment d'empathie et de communion dont le narrateur de *À Hatzifrango* semblait faire l'éloge.

Les deux récits invitent donc le lecteur à se demander où réside le théâtre, ce qu'est sa nature – monde de la mimésis ou monde qui montre ses conventions ? – et où commence la fiction. De fait, si les spectacles sont pour la plupart invisibles dans les romans, la vie urbaine, elle, est le cadre de scènes dans lesquelles les individus deviennent des personnages dramatiques.

### *Smyrne dans* À Hatzifrango *et* Terminus *: une ville théâtralisée aux multiples personnages.*

Les acteurs des spectacles mentionnés, comme nous l'avons vu précédemment, ne sont pas décrits lorsqu'ils interprètent leur rôle. Paradoxalement, ce sont les spectateurs ou les habitants de Smyrne qui incarnent ces personnages dramatiques, jusqu'aux figures plus secondaires des récits. Héros inconscients d'intrigues dramatiques, ils font de Smyrne une ville de théâtre, décor qui abrite des histoires de toutes époques et de tous lieux.

Les situations vécues par certains personnages de Smyrne font en effet écho à des trames théâtrales. Ainsi, dans *À Hatzifrango*, Anthippe, la sœur de Stavrakis, qui a presque vingt ans d'écart avec lui, ne pourra pas se marier avant son frère. Par ailleurs, ses parents n'ont pas d'argent et elle n'est pas une fiancée convoitée. Elle menace donc régulièrement, pour connaître l'amour, d'entrer « dans une maison de Saint Constantin » (AH 64), c'est-à-dire une maison close. Pourtant elle est fascinée par l'amour pur, celui qu'Armand porte à Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias*. Elle souhaite suivre la procession pour le voir à la fin de la représentation (AH 117), confondant l'acteur et son rôle, concluant la soirée ainsi : « Ce qu'il était beau, Armand ! » (AH 121). Par une forme d'ironie tragique, elle ne perçoit pas le fait qu'elle est dans une situation similaire à celle de Marguerite : la société la condamne à se

prostituer et ne lui permet pas d'espérer un mariage plus « noble ». La « signora Fiora » est elle-même comparée implicitement par le narrateur à un autre personnage dramatique qu'elle ne connaît pas. En effet, lorsque Pandelis la croise sur le pas de sa porte un soir d'été et qu'il lui dit revenir d'une représentation de *Fausta*, elle demande : « Qui est-ce encore, celle-là ? » (AH 173). Le ferblantier lui explique l'amour presque incestueux que ressent la reine et Fiora s'indigne : « Mon dieu, quelle honte ! On ne montre que des femmes comme ça au théâtre » (AH 173). Pourtant, le regard de Pandelis sur Fiora la rapproche de l'héroïne tragique. Il la surnomme « petite maman » dans ses pensées et lui avoue sa jalousie pour son fils[397] : « Si j'étais à la place de Jacob, je resterais à vos côtés » (AH 174). La réaction de la femme est ambiguë :

> La signora Fiora tourna la tête, mais il regardait droit devant lui.
> – Tu aimes ta mère ? lui demanda-t-elle.
> – Beaucoup, répondit-il sans hésiter.
> – Alors ?
> – Je ne sais pas…
> – Qu'est-ce que tu ne sais pas ?
> Pandelis ne répondit pas immédiatement. Puis il dit sans la regarder :
> – Elle n'a pas votre douceur.
> Je n'ai jamais vu de garçon plus stupide, pensa la signora Fiora. Et pourtant il me vient l'envie de t'embrasser pour ce que tu as dit. Mais tu n'imagines pas combien ta compagnie m'endort. (AH 175)

Son jugement sur l'immaturité de Pandelis l'éloigne d'un rôle tragique. Cependant, elle se laisse attendrir par la déclaration du jeune homme. Par ailleurs, le jeu des regards donne à cette scène une intensité dramatique. La dernière vision, dérobée, qu'a Pandelis de madame Simonas, la place sous les lumières comme un personnage de théâtre en attente de son texte.

> La signora Fiora se tenait toute droite, ses deux mains croisées sur ses genoux. La lumière pâle du réverbère éclairait son visage blond et déposait une teinte violette sur le pourtour net de ses cheveux jusqu'à l'endroit où ils étaient attachés en chignon, en bas, sous la nuque. Pandelis recula, appuya son dos contre le mur et resta ainsi à expirer la bouffée d'air profonde qu'il avait prise. (AH 175)

Une autre femme, car ce sont essentiellement des personnages féminins qui sont élevés au rang de protagonistes, accède au rang de tragédienne dans l'esprit d'un ancien Smyrniote. Elsa F., au chapitre 6, l'écuyère qui fait rêver toutes les habitantes de Hatzifrango, hante encore l'esprit

[397] « μανούλα μου » (AH 174).

d'un réfugié « trente ans plus tard » (AH 105). Il raconte à son ami les circonstances de la mort de la jeune femme. Mais auparavant, il précise qu'Elsa a rencontré son amant, « seulement un flirt » (AH 105), lors d'un spectacle dans lequel il jouait du violon et elle « Galatée », la femme idéale façonnée par Pygmalion. Outre le parallèle évident entre la femme et le rôle qu'elle interprète, la manière dont l'exilé raconte les amours d'Elsa confère à son existence une dimension dramatique puisqu'il a l'impression d'avoir « joué un rôle dans sa vie » (AH 106). Pourtant le destinataire de ce récit est insatisfait et ressent la nécessité de la présence de la protagoniste « qui exig[e] maintenant […] de ressusciter dans son cœur à lui comme si elle n'appréciait pas une description aussi superficielle » (AH 106). Enfin, le dernier exemple sera emprunté au roman *Terminus*. Lorsque Sophie assiste à la représentation de *La Bohème*, elle s'enthousiasme pour la valse de Musette à l'acte II : « Lorsque je me promène, seule dans la rue, les passants me regardent » (T 107)[398]. Cet air correspond à l'espièglerie de la jeune fille et à son mépris des conventions sociales, sa facilité à entrer dans le jeu de la séduction. Il met également en valeur le contraste avec sa mère, effrayée du regard des autres. Cette peur motive d'ailleurs sa première réaction après l'aveu de Stephanos : « On va nous voir » (T 91). De fait, Smyrne est décrite comme un espace de fête, où les habitants peuvent devenir autres, jouer un rôle, mais cette liberté est également une contrainte. La vie sociale est en effet une pièce de théâtre assignant des manières d'agir et de parler.

La ville entière est un espace de jeu sur les identités dans les deux romans. Dans *À Hatzifrango*, les rapports sociaux sont très codifiés, mais le roman s'achève par la fête du Carnaval qui transforme les rues en lieux de déguisements, même si ce temps de liberté est éphémère. Le début de la période qui précède le carême permet aux garçons et aux filles de sortir de la condition sociale qui leur est assignée :

> Les fillettes du quartier se déguisèrent avec toutes les vieilleries qu'elles purent trouver dans les commodes. Les garçons, un masque au long nez sur la figure, décampaient vers d'autres quartiers pour avoir davantage de libertés […] (AH 252)

La description de la fête même du Carnaval met en évidence les emplois traditionnels de comédie ou d'idylle pris par chacun :

> des bergères, des commandants de marine, des généraux, des dominos, des clowns, des colombines, des arlequins, à pied ou dans des calèches, des airs de musique – une foule de femmes, une foule de beautés aux fenêtres et aux balcons, une pluie de fleurs, des serpentins, des confetti, aux portes d'entrée des bonnes bien en chair […] (AH 253)

[398] Air « Quando men vo », *La Bohème*, Puccini.

Les habitants deviennent les protagonistes d'intrigues qu'ils écrivent à leur gré ce soir-là même s'il leur faut le lendemain « retourn[er] prendre le collier » (AH 255). Ce désir d'émancipation vient probablement du fait que la hiérarchie sociale au quotidien attribue à chacun une place impliquant un comportement approprié. Dans le récit *Terminus*, ce sont les médisances et les rumeurs qui sont mises en scène par le narrateur : la vie sociale devient un théâtre vain. Ainsi, le chapitre 5, consacré au concert donné par le Cercle de bienfaisance Hermès, relate moins le contenu des spectacles que les comportements des spectateurs et spectatrices aux intermèdes. Ainsi, lors du premier intermède, on commente une scène dans laquelle un vice-consul et un garçon du Cercle jouent les premiers rôles : le second a giflé le premier qui lui demandait de remettre un courrier à une artiste. Sa réponse est retranscrite au discours direct : « Je ne suis pas un entremetteur, lui cri[e]-t-il » (T 84). Véritable réplique de théâtre, elle est commentée par la haute société à la différence des numéros auxquels celle-ci vient d'assister. De même, le narrateur transforme en saynètes les instants qui précèdent et suivent la prestation musicale donnée par Sophie et Stephanos. L'échange entre madame Eleni et une femme du comité d'organisation qui vient s'installer à l'entracte à côté d'elle pour savoir si son mari est membre du Cercle est construit comme une scène de comédie cruelle car elle se déroule sous les regards des amies de l'enquêtrice qui demandent à celle-ci dès son retour : « De quel milieu est-elle, alors ? » (T 86). La scène se prolonge lorsque les femmes sont rejointes par la présidente du comité qui leur explique que « ce n'est pas un titre de noblesse d'être membre du cercle » (T 86). Les regards sont ensuite braqués sur celle qui demande le silence au public afin que les artistes puissent débuter le concert. Ainsi, le lecteur quitte des yeux madame Eleni pour suivre des personnages secondaires qui se demandent qui mérite d'être regardé. La comédie sociale est dénoncée par des procédés théâtraux. Immédiatement après le concert, c'est également une brève réplique en français de la femme du consul qui fait éclater l'hypocrisie de cette haute société : l'empressement avec laquelle celle-ci invite la jeune pianiste contraste avec les commentaires méprisants qui ont précédé le spectacle. Ainsi, les bourgeois de Smyrne sont des acteurs d'une vie sociale qui n'admet aucune improvisation. C'est pourquoi lorsque Sophie s'installe au village pour l'été, elle a l'impression que tout ce qu'elle a quitté était « mensonger comme un théâtre » (T 167).

Les narrateurs dépeignent une ville factice où les habitants se conforment à des indications déjà écrites. Mais les personnages principaux participent eux-mêmes à une action dramatique.

## *1.2.* **Terminus** *: quand la tragédie se substitue au mélodrame…*

Politis confère en effet à son roman non pas une forme dramatique, mais deux de nature différente pour rendre sensibles les différences entre deux amours : le dernier amour d'une mère, le premier d'une jeune fille. Récit théâtralisé et musical, *Terminus* relève du mélodrame, genre très populaire à Smyrne à la fin du XIXe, mais il s'inscrit également dans un rapport d'intertextualité avec les drames de Dumas et ceux, musicaux, de Verdi. Les émotions du lecteur sont ainsi accentuées, mais c'est à la tragédie que Politis emprunte ses procédés pour évoquer le sort inéluctable de Sophie.

***Un roman mélodramatique pour rendre hommage à Smyrne.***

Il convient dans un premier temps de comprendre quelle place avait le mélodrame à Smyrne au XIXe et au début du XXe siècle. Selon Chrysothémis Stamatopoulou-Vasilakou, le théâtre lyrique connaissait un franc succès dans les grandes villes d'Asie mineure :

> In Smyrna, as in Constantinople, the Greek lyric theater enjoyed great popularity. The performances of operatic works provide evidence that Smyrna had a large and sophisticated audience that enjoyed this kind of theater. During the first two decades of the twentieth century, the operas gave way to operettas which flourished along with another extremely popular type of musical performance, the revue.
> The Efterpi, the first large theater of Smyrna, opened in 1841, thus inaugurating the beginning of frequent visits by touring theater companies from France and Italy to perform, most often melodramas. The first Greek-language production by an amateur drama society was staged in the Efterpi Theater in 1845, and the first mention of a show staged in Smyrna by a Greek touring company dates from the spring of 1866 when the Markezini-Delli Players headed by Dionysios Tavoularis arrived and performed in the city.[399]

Basma Zerouali souligne cette place privilégiée qu'occupe le mélodrame dans le cœur des Smyrniotes :

> Car, plus encore que le théâtre déclamé, ce sont les « mélodrames » (théâtre chanté) qui ont la faveur du public. Outre les pièces maîtresses du répertoire lyrique, les Smyrniotes accueillent avec enthousiasme toutes les opérettes qui font fureur à Paris, Vienne et Athènes. Les opérettes françaises, en particulier, obtiennent un tel succès qu'elles sont reprises par les orgues de Barbarie et se répandent dans les rues de la ville, atteignant ainsi toutes les strates de la société smyrniote.[400]

[399] (STAMATOPOULOU-VASILAKOU 2007, 272).
[400] (ZEROUALI 2006a, 144).

Le mélodrame constitue donc à Smyrne un genre dramatique fédérateur de toutes les classes sociales et toutes les communautés. Or, l'analyse de *Terminus*, mais aussi de son manuscrit[401], révèle que Politis a composé l'histoire d'amour entre Eleni et Stephanos à la manière d'un mélodrame.

Le récit emprunte tout d'abord sa forme au genre tant dramatique que musical. Le mélodrame est un genre qui a beaucoup évolué selon les époques et il nous faut en préciser le contenu et les caractéristiques. En effet, le genre mélodramatique est à l'origine un « drame entièrement chanté »[402] lorsqu'il apparaît en Italie et il reste associé à sa naissance à l'opéra. Apparu en France en 1775 avec le mélodrame de Rousseau, *Pygmalion*, « le terme est couramment utilisé par les chroniqueurs dramatiques et les auteurs qui introduisirent dans leurs pièces des monologues lyriques accompagnés de musique »[403] à la fin du XVIIIe siècle. Cependant, dans un mélodrame, le texte est moins chanté que déclamé comme le précise Jacqueline Waeber qui examine les relations entre opéra et mélodrame :

> À bien des égards, l'émergence du mélodrame durant le dernier tiers du XVIIIe siècle est une conséquence [des] crises successives de l'opéra en France. Le mélodrame livrerait une image *en négatif* de celles-ci, se privant de ce qui est la spécificité même de l'opéra, c'est-à-dire le chant ; mais il reste en même temps organiquement lié à l'opéra, en ce qu'il ne renonce en aucun cas à la voix signifiante mais uniquement au mode de la vocalité chantée, et qu'il conserve sur le plan instrumental une technique d'utilisation typiquement opératique, celle du récitatif accompagné […].[404]

Le mélodrame au début du XIXe siècle se définit donc par la présence d'une musique qui souligne emphatiquement les effets du texte, constitué de nombreux monologues jusque dans les années 1820-1840 en France[405]. De fait, le dernier récit de Politis fait la part belle aux épanchements individuels des personnages souvent sous la forme de monologues intérieurs. Stephanos apparaît seul lorsqu'il est introduit pour la première fois dans le récit (T 33). Il rêve devant une scène matinale qu'il accompagne de son violon. Purement lyriques, ses commentaires mélancoliques donnent une coloration à l'intrigue, sans apporter d'informations

---

[401] Nous renverrons dans cette partie tantôt au texte publié de Politis indiqué par la notation (T), tantôt au manuscrit lorsque nous commenterons les corrections apportées par Politis. Les références aux pages du brouillon se feront en note sous la forme suivante : (POLITIS, s. d.).
Le manuscrit, décrit par Maria Papoulia dans ses notes présentant *Terminus* (PAPOULIA 1975), se trouve dans les archives Kosmas Politis à la bibliothèque du Collège d'Athènes de Psychiko. Grâce à monsieur Marios Bletas et madame Papazoglou, nous avons pu le consulter en avril 2017.
[402] (THOMASSEAU 1984, 8)
[403] *Ibid.*, p.9.
[404] (WAEBER 2013).
[405] Jean-Marie Thomasseau évoque le remplacement, à cette époque, des monologues ayant une utilité dans la dramaturgie et l'économie de l'intrigue par des passages à forte intensité émotionnelle : « Les monologues explicatifs se firent alors de plus en plus rares ; ne subsistaient alors dans les mélodrames que les monologues pathétiques, morceaux attendus où se conjuguaient la sentimentalité et la musique de l'orchestre. » (THOMASSEAU 1984, 58)

supplémentaires sur le personnage. Madame Eleni est également fréquemment seule (T 44, T 98), à exprimer intérieurement des regrets ou des désirs. Le récit possède en outre une importante dimension théâtrale. Dans la première partie du roman, les scènes se déroulent essentiellement dans la maison de madame Eleni, plus précisément dans le salon. Sous forme de duos ou de trios, les échanges entre les personnages paraissent être mis en scène par le narrateur. Prenons l'exemple du chapitre 2 qui relate la première répétition entre Sophie et Stephanos. La jeune fille, rentrée chez elle, entame un air du *Barbier de Séville* au piano. Le salon devient le décor fixe de la scène qui suit entre la mère et la fille. Le lecteur adopte le point de vue central d'un spectateur de théâtre[406]. En effet, les mouvements de Sophie auront lieu hors scène :

> On entendit ses pas tandis qu'elle montait en courant l'escalier.
> Madame Eleni s'assit dans le fauteuil, à côté d'une petite table, et prit sa broderie. Elle se leva presque aussitôt, se dirigea vers le mur et appuya sur le petit interrupteur. Elle cligna des paupières, ses yeux ne s'étaient pas encore totalement habitués au nouvel éclairage, après le pétrole et le gaz. Ensuite, elle ferma les volets et reprit son ouvrage.
> Sophie descendit doucement les escaliers, on l'entendit à peine, elle vient s'asseoir en face de sa mère, un livre à la main. (T 38)

Les formes verbales passives employées pour les déplacements de la jeune fille impliquent un auditeur anonyme à la manière du témoin qu'est le spectateur d'une pièce[407]. Le lieu n'est que sommairement décrit. En revanche, des indications précises sont données sur l'éclairage cru de l'électricité. Le personnage de la mère est d'ailleurs souvent évoqué dans une lumière tamisée qui en fait un actant central[408]. Le dialogue entre Sophie et sa mère n'est interrompu que par des indications sur la gestuelle, l'attitude et le ton des personnages comme des didascalies. Madame Eleni « sourit », puis « soupir[e] » alternativement (T 39), comportement résumant le déchirement éprouvé par le personnage. La brusquerie de Sophie, son impatience, est traduite par la répétition de l'adverbe « soudainement » (T 39). Mais ce qui est frappant, c'est la manière dont le narrateur inscrit la scène dans un présent de lecture en mettant en valeur des temps suspendus, en en faisant ressentir la durée au lecteur, comme dans cette description du salon : « Un bon bout de temps passa de sorte que la pièce, dans le silence et l'immobilité, prit la forme d'une image plane »[409]. L'appel implicite à un regard extérieur théâtralise, au sens

[406] Nous pourrions évoquer les mentions récurrentes des entrées et des sorties dans la maison. Le narrateur joue parfois avec l'effet de suspens induit par le bruit de la sonnette. L'exemple le plus flagrant de ce procédé dramaturgique est l'attente installée par les deux coups résonnant à la porte d'entrée à la fin du chapitre 3. Le lecteur, suivant l'anxiété de Stephanos resté au salon, éprouve la même déception que lui à l'annonce de l'arrivée de la servante (T 66).
[407] « ακούστηκαν τα βήματά της » et « δεν ακούστηκε σχέδον » (T 38).
[408] Nous reviendrons sur ce point dans la suite de notre développement.
[409] « Πέρασε κάμποση ώρα, έτσι που το δωμάτιο, μέσα στη σιωπή και την ακινησία, έπαιρνε μια υπόσταση επίπεδης εικόνας.» (T 39)

propre, le récit en en faisant saillir le caractère pictural. Dans cet exemple l'attention accordée par Politis à l'atmosphère sonore est également patente. Si le manuscrit de *Terminus* comporte peu d'ajouts, il convient néanmoins de remarquer que certains d'entre eux relèvent de notations auditives. En effet, l'intrigue sentimentale de madame Eleni se joue sur fond de silence : l'auteur fait se détacher les pensées des personnages par contraste avec un environnement qui n'apporte nulle réponse si ce n'est le bruit du temps qui passe. Ainsi, un premier ajout, au chapitre 3, souligne la gêne, ou le non-dit, qui s'installe entre Sophie et Stephanos alors que madame Eleni n'est pas là. Leur conversation porte sur la musique. Stephanos décrit son activité de manière surprenante : « Je peins des sons, tout comme vous » (T 65). Dès lors, le jeune homme compare les différents arts et en vient à évoquer un recueil d'estampes japonaises, ainsi que la pyrogravure pratiquée par sa mère, l'art de laisser des traces brûlantes, avec « une sorte de thermocautère, sur le cuir, le velours ou même sur le bois » (T 65). Politis lui-même manie cette technique d'esquisser des dialogues ou pensées incandescents sur un fond feutré ou quotidien. L'ajout qui suit les considérations de Stephanos en témoigne[410] :

« < Un silence. L'heure tournait. [Μια σιωπή. Η ώρα περνούσε.]>

– Vous ne mettez pas de cognac ou de lait dans votre thé ? Ou du citron ? »[411].

L'horloge rythme également les pensées d'Eleni, notamment au chapitre 8 après la scène d'aveux amoureux. Elle se désole intérieurement de n'avoir pas reçu de lettres de Stephanos, désormais à Davos, et entend « < Le tic-tac de la pendule sur le chiffonnier [Το τίκ-τάκ του ρολογιού πάνω στη σιφονιέρα]… […] > »[412] Le temps qui s'égrène met en évidence par contraste l'urgence à se déclarer ou à se taire pour toujours. Le silence n'est pas une simple absence de bruit dans le roman : il acquiert une épaisseur et une présence par la récurrence des expressions qui le mentionnent. Ainsi, les morceaux de musique qui émaillent le récit lui répondent sans qu'il n'y ait véritablement de contraste entre les deux univers sonores. C'est la parole articulée qui tranche sur ces deux modalités, comme dans les mélodrames du XVIIIe et XIXe siècles. Ouvrage dramatique dans lequel retentissent des airs musicaux, *Terminus* est bien un mélodrame. En ce sens, l'hybridation des genres qui s'y manifeste rejoint les échanges entre théâtre et roman qui caractérisaient déjà le genre mélodramatique au XIXe siècle[413].

---

[410] Nous indiquerons entre soufflets les mots ou expressions ajoutés par Politis.
[411] (POLITIS, s. d., 49)
[412] *Ibid*., p.93.
[413] Thomasseau explique ainsi que le mélodrame naît non seulement de l' « affaiblissement de la tragédie » qui perd son caractère métaphysique, mais aussi du développement du drame bourgeois et du roman : « La création romanesque, en effet, a non seulement fourni au mélodrame la plupart de ses canevas mais a entretenu avec lui, tout au long du XIXe siècle, des liens très étroits. Dès la deuxième génération de mélodramaturges, les auteurs de pièces se font aussi romanciers ; les mêmes sujets sont alors développés sur scène et dans les feuilletons. Le roman précédait généralement la création scénique mais le phénomène inverse se produisait aussi quelquefois ; ces échanges continuels conduisaient à de fructueuses collaborations entre romanciers de métier et hommes de scène » (THOMASSEAU 1984, 12). Dans son étude,

Mais le récit de Politis ne tire pas seulement sa forme du mélodrame, il en reprend également les thématiques et son rapport au peuple. Anne Ubersfeld affirme ainsi : « Genre théâtral moral, le mélodrame est le théâtre, non du peuple, mais pour le peuple qu'il contribue à moraliser […] »[414]. Le point commun entre le drame et le mélodrame est « la volonté de *parler à toutes les classes de la société* »[415]. La recherche d'un art populaire est l'une des préoccupations de Kosmas Politis après la Seconde Guerre mondiale, comme nous l'avons vu au début de notre première partie. Cependant, si pour Anne Ubersfeld, le mélodrame est « conformiste par nature » et que « la société y est le bien absolu »[416], Thomasseau explique que le drame romantique, à partir des années 1825, infléchit ces valeurs.

> Les asociaux, les marginaux, les bandits qui, au dernier acte des mélodrames traditionnels, étaient rejetés du cercle des bienheureux, deviennent des héros. […] L'apophtegme final se change parfois en cri de défi social.[417]

Le narrateur de *Terminus*, glorifiant les figures de rebelles tels Argyris et l'oncle Kostis, rejoint l'esprit des mélodramaturges du XIXe siècle et le bonheur, supposé, de madame Eleni dans un amour hors mariage est une forme de « révolte sociale »[418]. La contestation du conformisme social est également une tendance du mélodrame romantique à partir des années 1830 :

> Le mariage, qui dans le mélodrame classique recréait à la dernière scène une famille autour de laquelle on se regroupait pour faire face au malheur, disparaît au profit d'autres liens moins stables et plus passionnels.[419]

En outre, le mélodrame au cours du XIXe siècle s'attache davantage à représenter le « petit peuple » et on y trouve « un plus grand nombre de personnages secondaires : cousettes, porteurs d'eau, marchandes d'oranges, cochers, etc… »[420]. Si l'intrigue de *Terminus* met en valeur quatre personnages principaux, le traitement réservé aux personnages secondaires est cependant intéressant. Le narrateur esquisse leurs rêves et leurs pensées en accord ou en contrepoint avec les sentiments des quatre protagonistes. Les rares évocations de la servante dans le roman sont à cet égard éclairantes. Au chapitre 1, aux rêveries romantiques de madame

---

il cite également Charles Nodier qui, dans sa préface aux œuvres de Pixérécourt, définit le mélodrame comme étant une « extension du roman » (THOMASSEAU 1984, 13). Si le mélodrame est romanesque à l'origine, notons que c'est le roman qui se chargera de l'imaginaire mélodramatique lorsque le genre dramatique tombera en défaveur : voir à ce sujet (BROOKS 2010).

[414] (UBERSFELD 1993, 89).

[415] *Ibid.*, p.91.

[416] *Ibid.*, p.90.

[417] (THOMASSEAU 1984, 52-53).

[418] *Ibid.*, p.55.

[419] *Ibid.*, p.55.

[420] *Ibid.*, p.59.

Eleni succèdent celles de la bonne : « C'était à la même heure enchantée que la servante, sur le pas de la porte, assise sur les marches, rêvait à ses affaires » (T 11). L'évocation implicite des méditations amoureuses de l'employée peut être lue comme une revendication de s'intéresser aux mouvements intérieurs des classes populaires. C'est avec la même concision et le même art de la suggestion que le narrateur décrit l'échange entre l'oncle Kostis et la servante à la fin du chapitre 4 :

> Il regarda sa montre, une de ces montres à couvercle. Il hésita, puis il dit :
> – Si tu ne les *[des poissons]* fais pas cuire ce soir, mets-les dans du sel.
> – Vous partez ?
> – Bonne nuit.
> Maria resta à la porte et le regardait tandis qu'il s'éloignait sous le réverbère de la rue. Puis elle monta en chantant pour voir si le bébé dormait, puisque la nourrice avait pris trois jours pour se rendre au village régler quelque affaire d'héritage. (T 82)

La servante, qui vient d'informer l'oncle Kostis de l'absence de ses maîtres, lui demande s'il a l'intention de rester. Cette simple mention et le regard qui s'attarde sur le contrebandier suffisent à esquisser dans l'esprit du lecteur une intrigue amoureuse entre les deux personnages. La scène annonce ainsi la fin du chapitre suivant et l'échange plus douloureux entre madame Eleni et Stephanos, qui se déroule également dans la rue. La mère de Sophie se tient elle aussi « sur les marches d'une porte » (T 96). Lorsqu'elle se rappellera ce fait, elle jugera qu'elle s'est comportée « comme… comme une… comme quoi ? » (T 96), comme une femme de peu de vertu. Le parallèle entre les deux scènes fait de la servante une protagoniste mélodramatique au même titre que sa maîtresse, victime des préjugés sociaux de son époque.

La forme et l'imaginaire mélodramatiques imprègnent donc le dernier roman de Politis. Un intertexte plus précis cependant s'impose à l'esprit du lecteur : la pièce d'Alexandre Dumas, *La Dame aux Camélias*, et son adaptation musicale par Verdi.

### *Réécriture de* La Dame aux camélias *et de* La Traviata.

Selon Thomasseau, le mélodrame et le drame romantique diffèrent essentiellement par des « critères "littéraires" », « mais d'un point de vue strictement théâtral, il est indubitable que les drames de Hugo et de Dumas ont partie liée avec l'esthétique de Dennery, de Ducange ou

d'Anicet-Bourgeois »[421]. Autrement dit, les références à *La Dame aux Camélias* dans *Terminus* renforcent l'intensité émotionnelle propre au mélodrame.

Le drame d'Alexandre Dumas, d'abord un roman écrit en 1848, donne lieu dès 1849 à une adaptation théâtrale qui ne sera jouée qu'en 1852 en raison de la censure[422]. Cette pièce connaît un vif succès dans les grandes villes d'Asie mineure à la fin du XIXe[423]. Dans *À Hatzifrango*, comme nous l'avons vu précédemment, une représentation de *La Dame aux camélias* suscite la ferveur populaire et « aux entractes, on jou[e] la musique de Giuseppaki » (AH 112), c'est-à-dire de Giuseppe Verdi. Par ailleurs, le Carnaval sur lequel s'achève *À Hatzifrango* rappelle la Bacchanale du Carnaval qui retentit au dernier acte de l'opéra italien, d'autant plus que Yacoumis offre en fin de fête un camélia rouge qu'il défroisse à Katerina[424]. Ainsi, les références au drame français, et à l'adaptation musicale de Verdi sont déjà présentes dans l'œuvre de Politis[425]. Cependant, *Terminus* peut être lu comme une réécriture de l'œuvre de Dumas, mais surtout une transposition romanesque du drame verdien.

Politis emprunte à Dumas ses personnages, mais en inversant les rôles puisque c'est Stephanos qui ressemble à Marguerite Gautier et madame Eleni qui incarne la femme bourgeoise et établie dans une vie familiale. En effet, comme l'héroïne dramatique, Stephanos, le jeune musicien, est atteint de tuberculose et régulièrement pris de malaise. Par ailleurs, malgré sa jeunesse, il est décrit comme « blasé » (T 34)[426], vieilli prématurément après des études de violon à la capitale où il a mené une « vie nocturne de mauvais garçon » (T 34). En cela, il est associé au thème de la prostitution. Une allusion est faite à sa fréquentation de la maison close de « *madame*[427] Aimé » au chapitre 3 alors qu'il sort d'une répétition chez Sophie. Or, dans le manuscrit de *Terminus*, au premier chapitre, une phrase a été ajoutée à la fin de la description des promenades familiales sur le front de mer : « < Et Lise, de la maison de *madame* Aimé, s'exhibait dans la victoria découverte. [Κι η Λιζ, από το σπίτι της μαντάμ Αιμέ, έκανε την επίδειξή της μέσα στην ανοιχτή βικτώρια] > »[428]. On peut supposer que l'auteur prépare l'apparition de madame Aimé dans la suite du texte et le contraste qu'elle offre avec l'amour pur de madame Eleni. Les deux prénoms des prostituées sont français, ce qui renforce dans l'imagination du lecteur le lien avec l'intrigue de la *Dame aux Camélias*.

---

[421] *Ibid*., p.81.
[422] (BRÈQUE 2014, 78).
[423] (GRAMMATAS 2002, 149).
[424] Dans la scène 12 de l'acte I de *La Dame aux camélias*, c'est par le don d'un camélia que Marguerite déclare son amour à Armand : « MARGUERITE : – […] Prenez cette fleur. Elle lui donne un camélia. ARMAND : – Qu'en ferai-je ? MARGUERITE : – Vous me la rapporterez. ARMAND : – Quand ? MARGUERITE : – Quand elle sera fanée. ARMAND : – Et combien de temps lui faudra-t-il pour cela ? MARGUERITE : – Mais ce qu'il faut à toute fleur pour se faner, l'espace d'un soir ou d'un matin. ARMAND : – Ah ! Marguerite, que je suis heureux ! »
[425] Le terme « adaptation » ne reflète pas tout le travail de création de Piave, librettiste de Verdi.
[426] C'est le terme français translittéré qui est employé par Politis.
[427] C'est également le terme français translittéré qui est utilisé dans le texte grec.
[428] (POLITIS, s. d., 13).

Il est également intéressant de noter que le roman de Dumas est marqué par une grande théâtralisation du récit. Selon Marie Makropoulou, qui dans son article étudie les procédés de dramatisation dans le roman de Dumas, il se pourrait même que la version romanesque ait contenu en germe la pièce de théâtre et qu'elle soit le drame que Dumas aurait véritablement voulu écrire[429]. En effet, le narrateur s'efface laissant la place de conteur à Armand lui-même qui se confesse. Le récit est ainsi « mi[s] en spectacle »[430] et le lecteur devient spectateur d'une conscience tant celle d'Armand Duval que celle de Dumas dont il partage les initiales et de l'amour malheureux pour la courtisane, dans une démarche réflexive propre au théâtre. Si la construction narrative est différente dans *Terminus* – le narrateur n'est ni madame Eleni, ni Stephanos –, une même volonté de montrer l'action guide celui qui raconte l'histoire, comme pour rendre le lecteur juge de l'histoire d'adultère. En effet, la pièce de Dumas fut censurée en raison de la condamnation de la société qui s'y exprimait. C'est une courtisane qui porte les valeurs de l'auteur et incarne une haute exigence morale dont la bourgeoisie demande le sacrifice. Dans *Terminus*, la théâtralisation du récit place le lecteur en situation d'apprécier la portée morale de l'histoire d'amour entre Stephanos et la mère de Sophie, mais son opinion est orientée par la dimension musicale de l'œuvre. En effet, c'est *La Traviata* qui résonne derrière la passion des deux personnages.

L'opéra de Verdi est une œuvre musicale que madame Eleni affectionne beaucoup[431]. Après que Stephanos et elle se sont avoué mutuellement leur amour, cette dernière est partagée entre les remords et la souffrance de ne plus revoir celui qu'elle aime. C'est dans cet état d'esprit qu'elle assiste « à sa vieille et chère *Traviata*, lors d'une représentation du soir, et il sembl[e] à Sophie qu'elle pleur[e] à la fin » (T 106). Par la mise en abyme du narrateur, Eleni semble contempler la fin de Stephanos, ce qui est souligné ironiquement par le commentaire de Sophie : « Viens, petite maman. Tu sais, c'est fini » (T 106). Après le spectacle, la jeune fille, « lorsque pass[e] dans les rues l'orgue de Barbarie, dress[e] l'oreille pour entendre quelque joyeuse tarentelle. Mais même l'automate va jusqu'à moudre l'éternelle *Traviata* » (T 107). Maria Papoulia affirme que l'auteur voulait « corriger un peu »[432] cette scène avec le musicien ambulant, ce qui confirme son importance dans le roman. Enfin, les références à

[429] (MAKROPOULOU 2006, 101).
[430] « Cette volonté du narrateur premier de ne pas s'impliquer dans le récit enchâssé, de se limiter à un interlocuteur muet, de garder donc ses distances par rapport aux réactions des personnages qu'il soumet au libre jugement du lecteur-spectateur nous permet de retrouver dans le roman l'art du spectacle » (*ibid*., p.104-105).
[431] Les opéras de Verdi étaient d'ailleurs très prisés à Smyrne comme l'évoque Georgia Kondyli dans son article consacré à la présence de Verdi à Smyrne au tournant du XIXe siècle. Par exemple, la troupe de l'impresario Labruna vient une fois par an dans cette ville d'Asie mineure entre 1876 et 1896 (KONDYLI 2015a, 234). Les opéras de Verdi sont aussi donnés par des troupes françaises ou grecques, les Grecs traduisant le livret dans la langue néo-hellénique (*ibid*., p.235). Kondyli mentionne même l'existence d'une parodie d'*Aïda* et en déduit l'importante influence de Verdi sur la vie artistique smyrniote (*ibid*., p.236).
[432] (PAPOULIA 1975, 183).

l'œuvre de Verdi apparaissent au chapitre 6, qui, selon le témoignage de Maria Papoulia, constitue le milieu du récit, tant parce que Politis envisageait probablement d'écrire « trois ou quatre chapitres encore »[433] et que le roman en comporte neuf, que parce qu'il clôt une première partie dans laquelle madame Eleni est une figure centrale. L'opéra de Verdi est donc un pivot et peut-être une clef pour lire l'histoire entre le jeune violoniste et la femme mariée. D'ailleurs, pour les personnages féminins, l'enjeu est de trouver une voix qui leur est propre. Le roman s'ouvre sur une scène symbolique, sur la description d'un canari et son achat. La deuxième phrase nous informe du récent apprentissage de l'oiseau qui « chant[e] maintenant à merveille » après être resté « un peu plus d'un mois dans la cage en compagnie d'un autre canari, un briscard comme on dit, afin d'apprendre à chanter » (T 9) car « chez les oiseaux, du moins chez les canaris, les femelles ne sont pas du tout bavardes » (T 9). Même si le canari qui a été vendu à madame Eleni et à Sophie se révèle être un mâle, il lui faut quand même s'exercer à s'exprimer. Les deux femmes s'éveilleront elles aussi toutes deux au chant. Pour madame Eleni, il s'agit de renouer avec un art oublié puisqu'avant son mariage elle « chantai[t] » et « avai[t] une bonne oreille » (T 27), mais sa « voix s'est cassée » (T 27). Au chapitre 2, la représentation d'un « opéra italien » est annoncée (T 32). A partir de là – grâce à cela ? – madame Eleni recouvre progressivement sa voix jusqu'à accéder au rang d'héroïne d'opéra. Au chapitre 3, il est fait mention d'un rêve. Peu avant l'échange amoureux avec Stephanos, elle se voit chanter :

> elle exultait toute seule et se disait, comme c'est bien, j'ai retrouvé mon ancienne voix, comme c'est bien ! – mais soudain, elle se déréglait comme si elle n'était qu'une poupée, et ne restait que sa voix, et sur ce, un chat blanc, poils hérissés, la regardait d'un air sauvage en grognant. (T 55)

Et ce don retrouvé s'exprime à travers la berceuse qu'elle chante à son enfant (T 59). Mais, c'est véritablement lors du concert que la mère de Sophie devient une chanteuse propre à s'emparer de son rôle. La salle se transforme en lieu de spectacle. Ainsi, Eleni, envahie de mélancolie, reste seule sur sa chaise alors que les lustres s'éteignent et que la lumière se fait « couleur miel » (T 88) comme pour éclairer une action plus intime. Le public quitte la salle, non sans lui avoir jeté un regard, en se demandant : « Qui est-elle ? » (T 88). On remarque ainsi que le personnage, objet de l'attention des autres, placé dans l'obscurité, devient une figure théâtrale. Le monologue s'ouvre par l'évocation, en incise, de l'intensité vocale : « Ses lèvres

[433] *Ibid.*, p.185.

exécutèrent sans bruit » [« έπαιξαν άφωνα »]. La notion de jeu et de voix présente dans les termes grecs, difficilement traduisible, invite à lire les pensées de madame Eleni comme un chant qui s'élève :

> Elle resta ainsi, immobile – mystérieuse pour quiconque l'aurait vue – s'efforçant d'échapper à ses pensées, ses impressions – quelles impressions… pendant tout ce temps son esprit était vide… ~~illis~~. d'un creux absolu, quelque chose comme du bonheur… quelque chose de nouveau… Je suis insatisfaite… insatisfaite de ma vie… rien ne me manque pourtant, rien – et elle voulut pleurer, elle entendait de nouveau un violon… un violon lointain – pleurer et rester ici, seule dans cette salle qui résonnait de silence [που βουίζε ~~η~~ <από> σιωπή].[434]

L'expression obsessionnelle de la tristesse génère des répétitions, mais aussi des silences marqués par la ponctuation, d'autant plus que les pensées sont accompagnées par « un violon lointain » et s'achèvent dans un silence rendu plus épais encore, moins abstrait par la suppression dans le manuscrit de l'article défini (« η »). Le monologue intérieur semble s'extérioriser en une mélodie fragile, rappelant en cela les récitatifs d'opéra, particulièrement ceux de *La Traviata* qui oscille entre parole et chant, comme l'explique André Tubeuf dans son analyse de l'œuvre verdienne :

> on se souvient combien Verdi insistait sur la préséance des mots non pas *sur* le chant, mais *dans* le chant même ; combien compte dans la *Traviata* le récitatif dramatisé, instrumenté, expressif, […] alternant un semi-parlé presque à découvert, où la voix, dépouillée de son chant même, ne met dans les mots nus […] que l'émotion du sens, un sourire ou des larmes.[435]

Le récitatif verdien dans *La Traviata* se situe entre articulation des mots et perte de sémantisme pour ne garder que l'intention de ceux qui les prononcent. Verdi révèle les failles des voix, montre comment l'émotion les module[436]. Les airs des deux protagonistes du roman de Politis, sous forme de monologues intérieurs, alternent au cours du récit, et préparent le dialogue entre la femme mûre et le héros désabusé. Il prend une intensité particulière et est composé comme un duo. Au début de cette scène, Politis procède à une modification dans son texte :

> – Mon amour.
> – Vous êtes fou… Vous êtes fou, murmura-t-elle en lui caressant les cheveux – puis elle dit à nouveau : On va nous voir.

[434] (POLITIS, s. d., 72).
[435] (TUBEUF 2014, 93).
[436] André Tubeuf affirme même : « À moins d'une brisabilité, fragilité de la texture et fêlure du timbre, pas de Violetta qui vaille. » (TUBEUF 2014, 95).

> ~~Il la prit par la main. [Την έπιασε από το χέρι.]~~
> C'était insupportable. Stephanos se leva.
> – Venez, lui dit-il. Viens, lui murmura-t-il.
> Il la prit par la main comme il l'aurait fait avec un enfant. Sa main à lui, pourtant, tremblait légèrement aussi. Main dans la main, comme des enfants, ils quittèrent la salle.[437]

La mention du contact physique n'intervient plus qu'après le passage au tutoiement de Stephanos comme pour suggérer que l'échange suivra d'autres inflexions et s'opposera désormais aux conventions sociales. C'est un duo amoureux, comme à l'opéra, qui s'élève par la suite avec des indications très précises sur les voix des personnages qui « murmur[ent] » d'abord, éperdument pour Eleni, « tendrement » pour Stephanos, jusqu'au point de rupture : elle « cri[e] » son refus avec « animosité », en a « la respiration coupée » (T 93) alors que lui « s'enroue ». Ce paroxysme atteint, s'en suivent les « pleur[s] » d'Eleni et la « toux » de Stephanos. Leurs propos ne sont pas signifiants, les phrases sont brèves, répétitives comme des refrains tel le refus réitéré d'Eleni, « je ne peux pas », sur une intensité croissante qui fait naître de « l'animosité » dans la voix de Stephanos. La tension se résout avec les pleurs d'Eleni qui « font revenir Stephanos à lui » (T 94) et les personnages peuvent ensuite s'accorder, se dire « je t'aime » ou se promettre une future rencontre, à l'unisson, sur les mêmes notes, souriant tous les deux (T 94). Ce mouvement du duo n'est pas sans rappeler la déclaration d'amour d'Alfredo à Violetta à l'acte I de *La Traviata* dans le duo « Un dì, felice, eterea… » dont Stéphane Goldet souligne la « couleur tout à fait personnelle » et « l'évolution dramatique […] fulgurante »[438]. Certes, la résistance d'Eleni ne s'exprime pas à travers la même virtuosité vocale que celle de Violetta, la demi-mondaine s'étourdissant au milieu des fêtes, qui « se cramponne à ses vocalises »[439], mais la progression de son aveu suit le même mouvement. Comme l'explique Stéphane Goldet, « […] très rapidement, [Violetta] se déten[d], sa vocalise s'assoupli[t] (disparition du *staccato*), et […] en quelques mesures, elle se porte à l'unisson de son partenaire. L'endroit est crucial : c'est ici que Violetta se donne »[440]. Madame Eleni a ainsi bravé les interdits sociaux de son époque en retrouvant sa voix, tout comme Violetta par amour oublie l'opprobre dont elle est victime. Le rôle de la Traviata est également endossé par Stephanos, l'amant tuberculeux qui emprunte à la courtisane le ton railleur qui lui sert à se protéger et sa vive conscience de la vanité de la vie. Ainsi, le duo amoureux est entrecoupé des symptômes de la maladie du violoniste. La toux de Stephanos et son « sourire oblique » (T 94)

[437] (POLITIS, s. d., 72).
[438] (GOLDET 2014, 18).
[439] *Ibid.*, p.20.
[440] *Ibid.*, p.20.

font écho à la faiblesse de Violetta dans son dernier duo avec Alfredo. Les deux amants exposent leurs rêves, mais la jeune femme pâlit subitement. Elle répond cependant à son amant : « Juste une faiblesse… A présent, je suis forte, / Tu vois ? *(se contraignant)* Je souris. [Fu debolezza… Ora son forte… / Vedi ? *(sforzandi)* Sorrido…] »[441]. Stephanos oscille entre lyrisme et détachement. Lorsque l'esprit du musicien divague face au spectacle du quai à l'aube, il imagine une musique d'accompagnement. Politis l'a d'abord voulue entièrement ironique. La correction qu'il apporte ensuite dans son manuscrit crée une tonalité plus subtile.

> Il pensait qu'une telle scène était incroyable au cœur de ce petit matin incolore et immatériel, et, s'il n'avait pas trouvé que ce fût une provocation – et quelque peu ridicule pour lui-même, fanfaron –, il aurait pris son violon et aurait joué < quelque chose de doucereux [κάτι γλυκερό] >, mettant dans son jeu < comme [και σαν μια] > une note ironique.[442]

Stephanos tempère son ironie romantique par des notes tendres qu'il imagine, tout comme Violetta fait preuve d'ironie à l'égard d'Alfredo alors même que celui-ci lui découvre son cœur[443].

Plus généralement, l'opéra de Verdi témoigne d'une recherche de simplicité de la part du compositeur, tout comme l'ultime œuvre de Politis a surpris par son dépouillement. Arrêtons-nous sur les particularités de l'opéra verdien qui « représentait un audacieux pari »[444] lorsqu'il fut créé en 1853. Si tous les critiques ne sont pas d'accord sur la radicalité du tournant opéré par le musicien avec cette œuvre, il est néanmoins admis qu'il prend ses distances avec les opéras à thèmes mythologique et historique pour décrire une réalité contemporaine en s'éloignant de l'art du *bel canto*[445]. L'art de Verdi se fait moins héroïque, plus intimiste, « art de la suggestion et de la demi-teinte »[446]. Ce sont la simplicité de la musique et le dialogue entre la voix des chanteurs et celle de l'orchestre qui confèrent à l'œuvre une grâce émouvante. Gilles de Van l'analyse ainsi :

> D'une manière générale, les grandes scènes de l'œuvre sont régies par des constantes musicales qui définissent le coloris de l'opéra : l'utilisation de formes simples, plus proches de la ballade ou de la chanson que de la coupe traditionnelle de l'air […], la préférence pour les petits intervalles qui donnent de la fluidité à la ligne mélodique et, quand la phrase prend une certaine ampleur, la tendance à opérer par degrés conjoints en évitant les sauts et les cassures, […] l'affinement du dialogue musical […], l'exploitation

[441] (PIAVE 2014, 59).
[442] (POLITIS, s. d., 22).
[443] VIOLETTA (riant) : – C'est vrai !... J'avais oublié un aussi grand amour. ALFREDO : – Vous riez !... Y a-t-il un cœur en vous ? VIOLETTA : – Un cœur ? Oui… Peut-être… pourquoi posez-vous la question ? (PIAVE 2014, 18)
[444] (VAN 2014, 89).
[445] Voir par exemple (TUBEUF 2014, 93).
[446] (VAN 2014, 89).

> judicieuse des moments où la voix se tait pour laisser parler l'orchestre, […] l'amorce d'un art du « fondu » qui enchaîne en douceur les thèmes contrastants […].[447]

*La Traviata* fait partie de la « grande Trilogie » de Verdi[448] avec *Rigoletto* et *Le Trouvère*. Les commentateurs en ont souvent mis en évidence la part autobiographique comme l'explique Michel Orcel :

> Il est tentant, et partiellement justifié, de faire de *La Traviata* l'œuvre la plus autobiographique de Verdi. Comment ne pas entrevoir l'ombre de Giuseppina[449] derrière la courtisane rachetée par l'amour et celle de Barezzi dans le père porte-parole de la Loi sociale ? […] Encore faut-il ajouter que le portrait de la Courtisane, clivée entre son rôle social et son désir enfantin d'amour, relève comme bien des personnages verdiens d'une typologie de l'exclusion.[450]

De même, à travers les références à *La Traviata* et les formes lyriques données aux monologues et aux personnages, c'est bien à une forme de communion avec un amour interdit que Politis invite le lecteur. Or, il ne faut pas oublier que le récit *Terminus* a été rédigé durant la junte militaire et que Politis lui-même fut arrêté au début de cette dictature[451] qui souhaitait moraliser la vie culturelle grecque non seulement en interdisant certains livres comme ceux écrits par des auteurs communistes ou encore des tragédies grecques telles que l'*Antigone* de Sophocle, mais aussi en valorisant la culture folklorique nationale, les chansons et danses en costumes[452]. Les deux personnages de Politis, le jeune homme fréquentant par dépit les prostituées et la mère d'un jeune enfant aspirant à une passion hors mariage, sont bien loin de satisfaire les critères moraux du nouveau gouvernement. Pourtant, le narrateur ne les condamne pas, les magnifie par l'écho à une œuvre étrangère, moyen peut-être pour l'auteur d'exprimer sa protestation politique aussi bien que son goût pour l'opéra.

*Terminus* rend donc hommage à la passion du théâtre mélodramatique et de l'opéra à Smyrne et souligne subversivement la fragilité de l'existence qui invite à vivre de grandes passions. Cependant, un autre chant se fait entendre dans le roman : celui de la tragédie.

### *La tragédie de Sophie*

[447] *Ibid.*, p.89.
[448] Nous renvoyons au titre du chapitre VII de la biographie de Verdi par Michel Orcel (ORCEL 2001, 153).
[449] Giuseppina était la compagne de Verdi.
[450] (ORCEL 2001, 181-82).
[451] (DALÈGRE 2006, 94).
[452] *Ibid.*, p.155-156.

Politis avait prévu de placer à la fin de son récit la citation célèbre de Macbeth : « La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus »[453]. Le romancier n'a pas gardé la fin de la phrase encore plus fameuse : « it is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing ». Il met en exergue la brièveté et l'inconsistance de la vie, non son absurdité. Par ailleurs, la métaphore théâtrale confère à l'existence un caractère artificiel. Cette confusion entre la vie et la fiction est au centre de l'esthétique du roman *Terminus*. Madame Eleni et Stephanos, eux-mêmes personnages de fiction inventés par Politis, ressemblent aux protagonistes de *La Traviata*. Les êtres réels semblent aussi fragiles et voués à la disparition que les êtres imaginaires. Malgré leur jeunesse, Argyris et Sophie sont décrits dans le récit comme des héros tragiques dont les jours sont comptés.

Tout d'abord, l'histoire de Sophie est insérée dans un cycle temporel. En effet, bien que le personnage de la jeune fille soit présent dès le début du récit – ses mouvements contrastant avec l'immobilité de sa mère –, ce n'est véritablement qu'à partir du chapitre 7, soit dans la deuxième moitié du roman, qu'elle occupe une place centrale dans la narration. La description spatiale et temporelle souligne le changement de protagoniste. Désormais, le temps s'ouvre et se fait clément alors que la pluie rythmait les amours de la mère :

> Janvier était passé avec ses gelées, et ainsi, seulement maintenant au début de février, nos amandiers fleurirent en présage du printemps. Et plus tard, en mars et en avril, les eaux se brassèrent, les tiédeurs remontèrent à la surface et la plage embauma. Et là, sur le rivage, au-delà du môle, à droite, la petite vague clapotait, embrassant doucement le bord sableux, et au fond, sur les rochers profonds, brillaient désormais quelques coquillages nacrés et, cheveux blonds déliés, les anémones de mer se balançaient. (T 116)

La jeune fille est associée au soleil. Mais son séjour ne doit durer que « jusqu'aux premières pluies » et « au retour de la fraîcheur » (T 146). La période solaire sera donc de courte durée, semble nous prévenir le narrateur. Sophie et Argyris sont en outre des personnages en rupture avec les normes sociales de leur époque. Sophie est rappelée à l'ordre et aux convenances par sa mère qui s'appuie sur la notion de « καθωσπρεπειά » (voir T 51, 58, 111) et par madame Charikleia qui explique à la jeune fille les règles sociales en vigueur dans le village (T 124). Le comportement exubérant de la jeune fille la rapproche de l'intransigeance d'Argyris. Ce dernier refuse, par exemple, au chapitre 6 de raccompagner Sophie et l'oncle Kostis au bateau.

[453] Politis cite les vers shakespeariens dans leur traduction française, probablement dans celle de François-Victor Hugo. Voici la version originale : « Life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more […] » (*Macbeth*, V, 5, 24-26).

Le patron de la taverne lui en fait le reproche au nom également de la « καθωσπρεπειά » (T 128). Mais le jeune homme refuse de prendre en compte ces conventions qu'il ne considère pas comme des valeurs suffisantes : « Je suis mon propre patron », affirme-t-il (T 128). Selon Maria Papoulia, à la fin du récit, il était prévu qu'Argyris s'assagisse et qu'il s'intègre à la société. La dernière excursion est fatale à son couple puisque Sophie meurt dans les échanges de coups de feu avec la police. Les deux jeunes gens sont-ils punis pour leur *hybris*, pour avoir voulu vivre à leur guise ? ou bien Argyris subit-il une malédiction née du refus d'amour de Maria, celle qui l'a élevé ? En effet, madame Charikleia rapporte à Sophie l'histoire de la vieille femme : dans sa jeunesse, elle a éconduit un jeune homme qui s'est tué de désespoir. Elle en aimait un autre, mais ne l'a jamais épousé par remords envers le prétendant repoussé. Son amant est parti à l'étranger et elle ne l'a plus revu (T 140). Sophie conclut : « Quelle histoire ! ». Mais l'ironie est tragique, puisqu'elle-même mourra par amour, en raison de son inquiétude pour le sort d'Argyris. De fait, de nombreuses prolepses tragiques sonnent comme des avertissements, non perçus par les personnages, mais bien décelés par le lecteur. Le premier signe funeste est un requin aperçu trois fois. La première fois, il constitue une attraction dans la ville. Sophie et Alek interrompent leur promenade pour voir de quoi il s'agit, mais « personne ne leur répon[d], seules deux ou trois personnes montr[ent] un point dans la mer » (T 114). Pour finir, si aucun promeneur ne parvient à voir le requin décrit par Photis le marinier, le poisson est une première infirmation au constat formulé par le narrateur quelques lignes auparavant à propos des deux jeunes gens : « Ils se regardèrent droit dans les yeux et sourirent. Ils se trouvaient encore dans les années de l'immortalité » (T 114). La seconde mention du requin est faite par Argyris revenant d'une expédition. Avant même de pouvoir alerter le capitaine au sujet du dangereux poisson, le marin est « pétrifié », comme « foudroyé » (T 147) lorsqu'il aperçoit Sophie. Le sentiment amoureux se manifeste en même temps que l'annonce d'un péril funeste. Enfin, le capitaine raconte une histoire qui lui est arrivée dans sa jeunesse, l'attaque d'un espadon. Le récit est suivi des vœux de bonheur adressés par le capitaine à Sophie. Le narrateur parsème le récit de marques d'ironie tragique et souligne l'aveuglement des personnages. Au chapitre 7, Sophie profite de la nature printanière :

> Et pendant que Sophie ramassait des fleurs sauvages et courait ça et là, enivrée d'air et de lumière, toute rayonnante de bonheur, pendant que les immortelles ondulaient sous le souffle marin pour la saluer, que la joie se diffusait de partout, que les vignes verdoyaient et formaient leurs fruits, le capitaine faisait son compte rendu à l'oncle Kostis : le bateau avait eu des problèmes avec la vedette de la police, mais avait réussi à s'échapper sans éveiller les soupçons, à décharger les « affaires » sur l'île et à les laisser. (T 123)

La poursuite des forces de l'ordre annonce leur intervention mortelle, mais Sophie ne sait pas déchiffrer les signes tout comme lorsqu'elle ne peut pas connaître son avenir car elle ne dispose pas d'argent pour rétribuer la bohémienne qui veut lui lire les lignes de la main. Les actions des deux jeunes gens inconscients de leur malheur futur sont non seulement racontées, mais regardées et jugées par le narrateur.

En effet, la voix de celui qui raconte l'histoire semble être travaillée par Politis de manière à faire écho à l'histoire des deux protagonistes. Dans le manuscrit de *Terminus*, les ajouts ou modifications de Politis portent sur les intrusions et commentaires du narrateur, celui-ci jouant un rôle spécifique entre le lecteur et les héros. La voix narrative prend de l'épaisseur par des adresses fréquentes aux personnages ou par des interrogations. Par exemple, présentant l'oncle Kostis au chapitre 1, elle évoque un mystère autour du prénom qu'il a choisi de donner à sa nièce et autour de son passé en général : « On en racontait beaucoup à son sujet, on faisait des suppositions, < on en imaginait beaucoup aussi – [έβαζαν και πολλά στο νου τους] > pas toujours à tort »[454]. La troisième proposition insérée révèle combien la vie de Kostis fait l'objet de toutes sortes de fictions dans son entourage et permet de développer une parole commune à son sujet. Dès lors, le tiret introduisant le jugement d'un narrateur omniscient met en regard deux types de propos, les rumeurs et le savoir de l'instance narrative qui confirme les suppositions émanant d'autres personnages. L'instance qui raconte devient en quelque sorte un intermédiaire entre le lecteur et les protagonistes et nous pouvons nous demander si, en qualifiant un ami de Kostis, Epaminondas « le manutentionnaire de tabac, autre crapule » (T 13), de « "coryphée" » (T 14), il ne se désigne pas lui-même par une mise en abyme. En effet, Epaminondas fait partie de la « bande » de Kostis, de sa « παρέα » composée de « vauriens » qu'il réunit à la taverne, « celle avec les instruments, *pipiza*, *santouri* et violon »[455]. « Avant que commence le désespoir – ça veut bien dire désespoir, c'était pas la foire » (T 13)[456], l'ouvrier donne le signal et dit « le distique habituel dans de telles circonstances : *Cette terre sur laquelle nous marchons / Tous en elle nous entrerons...* » (T 13-14)[457]. C'est donc lui qui initie la musique en véritable chef de chœur. D'ailleurs, lorsque le narrateur relate ensuite une expédition de l'oncle Kostis et de sa bande à Petronisi, il souligne

[454] (POLITIS, s. d., 3).
[455] La *pipiza* est une sorte de hautbois, le santouri est un instrument de musique à cordes frappées, proche de la cithare, d'origine orientale.
[456] La proposition en grec, « πρίν αρχίσει το ντέρτι – ντέρτι θα το πεις, δεν ήταν γλέντι », met en résonnance les mots « ντέρτι » et « γλέντι ». Tous deux, relevant du registre familier, appartiennent au vocabulaire des rebètes. Comme l'écrit Jacques Lacarrière, les mots employés dans les chansons des rébètes « se dérob[ent] » à tout équivalent, tels ceux de « *pallikare*, de *lévendia*, de *philotimo*, de *kaïmos*, de *méraki* et tant d'autres » (LACARRIÈRE 2001, 371).
[457] Ces vers proviennent d'une chanson traditionnelle intitulée « Χορέψετε χορέψετε » (« Dansez dansez »).

les différences avec le rituel musical. Epaminondas « ne manque pas de dire le distique conjuratoire, qui vous coupe l'appétit, < le fameux [εκείνο το] > : " Cette terre sur laquelle nous marchons…" ». Cependant, le chœur des contrebandiers est gagné par la lassitude de la vie et se tait. Le narrateur assure que « même Argyris, le jeune gaillard – gaillards, bien sûr, les autres l'étaient aussi, mais lui, on aurait dit qu'il se distinguait – prétexta que sa main lui faisait mal, qu'un scorpion l'avait sans doute frappé et qu'il ne jouait pas d'accordéon pour ne pas faire descendre le venin » (T 16). L'ajout du démonstratif, « εκείνο το », par Politis s'explique par la valeur anaphorique du mot et la nécessité de renvoyer à la première mention de la chanson. Cependant, le narrateur en souligne également la popularité par l'insertion du déterminant démonstratif. L'auteur met ainsi en exergue le lien qui unit narrateur et lecteur, leur culture musicale partagée. Il remplit ainsi les mêmes fonctions que le directeur du chœur dans la tragédie antique :

> La tragédie grecque est donc indissolublement dramatique et lyrique avec des acteurs qui font l'action et un chœur toujours présent et toujours impuissant qui lui confère une dimension publique (il la juge à l'aune des valeurs collectives) et une intensité pathétique accrue (ce "spectateur idéal" sert de médiateur entre les acteurs et un public à qui il communique ses émotions).[458]

Tel un coryphée, le narrateur juge les actions des protagonistes, établit aussi avec le lecteur un lien fondé sur des valeurs communes. Ainsi, alors que l'intrigue se déroule au début du XXe siècle, l'époque est considérée depuis le moment de la narration, à la faveur du recul temporel. Nous donnerons un exemple de ce fait, une évocation nocturne de la ville alors que Sophie est sortie avec des amies.

> Six heures du soir, les vitrines sont toutes éclairées. Le siècle de l'électricité, c'est comme cela que le désignaient alors les journaux, comme cela qu'ils l'appelaient, sans imaginer qu'en moins de cinquante ans, le siècle changerait de nom. En vérité, quand on y pense, ça prête à rire, la manière dont on voyait le monde à cette époque. Et maintenant, le siècle de la fission de l'atome… (T 41)

Le point de vue du narrateur, ironique, met en parallèle la prétendue modernité du début du siècle et sa deuxième moitié, porteuse des désastres de la Seconde guerre mondiale et des essais nucléaires. Un tel décalage temporel évoque l'écart entre le chœur d'une tragédie grecque,

[458] (TRÉDÉ-BOULMER et SAÏD 2001, 60).

composé de citoyens athéniens, et les personnages joués par les acteurs[459]. Par les interrogations et les commentaires politiques du narrateur qui juge les événements à l'aune de son époque, le lecteur prend de la distance par rapport au drame vécu par les personnages. Inversement, le narrateur facilite aussi la proximité sentimentale et l'empathie du lecteur avec les personnages. Il rehausse le tragique de l'action et, par son lyrisme, suscite les émotions. Dans le manuscrit, un ajout révèle le soin apporté par Politis à la création d'une atmosphère empreinte de fatalité. Dans le chapitre 1, avant de repartir de Petronisi, les contrebandiers

> éparpill[ent] les traces de feu – on pourrait se demander pourquoi, ici, sur cette île déserte avec ses gros cailloux et ses lichens, mais « les gardiens veillent » comme le disent les Écritures, ils se murmur[ent] bonne nuit, < deux d'entre eux port[ent] à l'épaule le fusil gras [δυό από δαύτους κρεμάσανε στον ώμο το γκραδάκι] > – et ensuite la mer ou la nuit les aval[ent].[460]

De la lumière à l'obscurité totale : l'insertion de la proposition par Politis prépare l'antithèse – il faut noter en effet que l'expression traduite par « bonne nuit » en grec signifie littéralement « bonne aube » – par l'intrusion d'un objet mortifère, le fusil. L'image de l'engloutissement prend alors une valeur métaphorique qu'elle n'aurait pas eue sans cet ajout. D'ailleurs, dans le paragraphe suivant, le narrateur évoque le sort réservé à un des jeunes hommes cinq ou six ans plus tard : il sera tué durant la guerre en Macédoine en 1907. On remarque en outre dans ce chapitre la récurrence d'expressions soulignant l'imminence d'une fin ou le fait qu'un acte ne se renouvellera pas[461]. Cette dramatisation de l'histoire va de pair avec l'évocation par le narrateur de sa propre faiblesse ou de ses sentiments. Lorsqu'il médite sur le rapport de l'homme aux objets qui l'environnent, il attribue cette propension à la philosophie à son vieil âge (T 85). Sa vision tragique de l'existence trouve à s'exprimer dans des passages lyriques. Le narrateur expose des sentiments amoureux lors de la description de Sophie, comparant sa cheville à « une petite goutte de cire, qui aurait coulé et roulé jusque-là », lui attribuant « une lumineuse blancheur de lys », revenant ensuite à « ses sourcils joints » dont « raffolaient les hommes de cette époque » (T 18). Dans le manuscrit, l'auteur suspend le cours de la description et introduit une nouvelle modulation par une note. Il est difficile de juger si celle-

[459] Cet élément constitutif des tragédies grecques en fait un facteur de « tension » commenté ainsi par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet : « Ce débat avec un passé toujours vivant creuse au cœur de chaque œuvre tragique une première distance dont l'interprète doit tenir compte. Elle s'exprime, dans la forme même du drame, par la tension entre les deux éléments qui occupent la scène tragique : d'un côté le chœur, personnage collectif et anonyme incarné par un collège officiel de citoyens, et dont le rôle est d'exprimer dans ses craintes, ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique ; de l'autre, joué par un acteur professionnel, le personnage individualisé dont l'action forme le centre du drame et qui a figure de héros d'un autre âge, toujours plus ou moins étranger à la condition ordinaire du citoyen. » (VERNANT et VIDAL-NAQUET 1986, 27)

[460] (POLITIS, s. d., 7).

[461] « Mais on en parle à tort, puisque cette histoire ne tarda pas à prendre fin » (T 17), « Le cousin repartit deux jours après pour rejoindre sa brigade et les deux enfants ne se revirent plus […] » (T 20), « Cela, c'était avant que les temps changent » (T 22), « Sophie, qui n'était pas encore acclimatée aux odeurs ne retourna pas se baigner pour cette raison. » (T 23) …

ci a été ajoutée au moment de la rature effectuée dans la phrase lors d'une révision du texte ou si elle faisait déjà partie du premier jet. En voici le contenu : « (Seul mon doux amour, < bénie soit-elle, [καλή της ώρα] > qu'aucune fille ne surpasse en beauté et en grâce, a une cheville aussi diaphane. *illis*.) »[462]. L'adresse lyrique à l'aimée absente répond à la poésie du passage narratif précédent sur une autre inflexion. La voix du narrateur se fait parfois plus nettement musicale pour chanter la douleur de vivre relayant les sonorités de l'accordéon.

> […] l'accordéon jouait doucement et s'apprêtait à murmurer quelque chose, comme s'il l'étudiait et qu'il voulait le dévoiler – et soudain il le dit : l'instrument soupira profondément, il parla laissant déborder le regret… la plainte… adieu la vie, la vie mensongère… adieu le monde… adieu camarades… maman, ah maman, ah maman, pourquoi as-tu mis au monde ton fils… oh, monde, monde – le chagrin et la douleur du monde enfla… oh que je meure, ma douce maman, pardonne-moi où que tu sois… pardonne à ton fils, *aman*… pardonnez-moi compagnons… (T 75)

On observera que par cet *amanès*, chant de deuil, le narrateur communie avec les personnages. C'est également la fonction du *commos* dans la tragédie antique comme l'explique Jacqueline de Romilly :

> Ceci n'empêchait pas qu'acteurs et choristes ne fussent engagés dans un même courant d'émotion ; et il existait une forme précise où se traduisait cette relation : c'était une sorte de chant dialogué auquel acteurs et choristes prenaient part ensemble et que l'on appelait le *commos*. Comme l'écrit Aristote (*Poétique*, 1452 *b*), "le *commos* est une complainte qui vient à la fois du chœur et de la scène". Il traduit l'accord ; il soude en un tout la scène et l'orchestre. Et l'on compte sur les doigts de la main les tragédies qui n'aient pas au moins un épisode tournant bientôt au *commos*.[463]

La voix du narrateur semble donc avoir été travaillée par Politis de manière à communier dans une atmosphère de deuil avec son lecteur et à le faire s'interroger sur le bienfondé des actes des protagonistes.

Dans le dernier roman de l'écrivain grec, le récit devient spectacle au moyen de références intertextuelles, mais aussi par la construction des scènes et l'étoffement d'une voix narrative qui contemple, juge et exprime ses émotions. Ainsi, par cet intermédiaire, le lecteur se trouve plus ou moins loin des personnages, plus ou moins en empathie avec eux. Si le narrateur est coryphée, on constate cependant une absence de chœur, de présence collective par laquelle seraient perçues les actions des personnages. La solitude de la voix narrative s'accorde

[462] (POLITIS, s. d., 9a). Voir annexe 1 p.498.
[463] (ROMILLY 2014, 25-26). Nous renvoyons aussi aux travaux de Nicole Loraux et à sa réflexion sur l'irruption de l'émotion dans le théâtre de Dionysos et de son rapport avec la politique (LORAUX 1999).

avec le titre qui renvoie à la fin de plusieurs vies, mais aussi à celle de l'auteur. Nous pouvons peut-être avancer une autre explication tenant compte du contexte politique de rédaction de l'œuvre : l'absence de chœur renvoie à la difficile expression d'une parole politique dissidente.

Cette disparition rend d'autant plus frappante, par contraste, la présence d'une entité collective dans le roman primé de 1963, le chapitre central non numéroté s'intitulant « Parodos ».

## 1.3. *À Hatzifrango* : la tragédie déconstruite ou le procès des « Antiquolâtres ».

De fait, les références à la tragédie antique dans *À Hatzifrango* sont flagrantes. Cependant, il convient peut-être d'analyser plus en détail la manière dont Politis convoque les références antiques d'une part, les acteurs et actants de la tragédie de l'autre pour tenter de mettre en lumière les particularités de l'évocation de la Catastrophe.

***La parodie de l'Antiquomanie***

Les allusions à l'art et au patrimoine antiques sont souvent tournées en dérision dans les trois romans d'après-guerre de Politis et les lieux du théâtre antique ne font pas exception. Lors d'une excursion dans la ville haute, les enfants sont invités par leur maître à se recueillir face à la grandeur du passé culturel grec. Monsieur Kourmedios, l'un des maîtres d'école, leur dit ainsi, en *katharévoussa*.

> – Debout ! Une minute de silence afin que nous honorions la gloire de la Grèce antique. Dans ce théâtre-ci résonnent encore les tragédies d'Eschyle et de Sophocle. C'est ici qu'Homère, fils de Milet, chanta ses vers immortels.
> Les enfants n'avaient encore jamais vu de théâtre antique. Ils regardaient leur maître et, assoiffés, avalaient leur salive. (AH 52)

Les enfants sont distraits par leurs besoins corporels et ne peuvent communier avec l'émotion que requiert d'eux leur maître. Contrairement à monsieur Kourmedios, le père Nikolas, en excursion à Ephèse, ressent la rupture temporelle.

> De là, le pope Nikolas, après une bonne demi-heure de marche, arriva au théâtre antique. La solitude de marbre était absolue. Il se promena entre les débris épars, jaunes, observant

> sévèrement les alentours, ne se laissant fléchir ni par la nostalgie, ni par les souvenirs, ni par la rêverie. Plus loin, le stade. Et ces blocs de marbre, là, on disait que c'était le tombeau de Saint Luc. Et d'autres blocs de marbre, une colonne, c'était autrefois une fontaine… Il sentait en lui les réactions d'un homme en prise avec son époque, d'un homme attaché à la vie, non à la mort. Du temple d'Artémis nulle trace. On ne savait même pas où il était situé. Les chrétiens l'avaient démonté pierre par pierre et avaient utilisé les matériaux pour leurs propres églises. Plusieurs de ses colonnes ornent, dit-on, Sainte-Sophie à la Ville. Eh, se dit le père Nikolas, on aura beau en raconter sur le bon vieux Chronos, il reste un novice face à cet effroyable maître ès destructions qu'est l'homme. Le malheur, c'est que l'homme garde ces choses passées en mémoire et les déforme toujours à son avantage. (AH 35-36)

La réflexion du religieux le conduit même à condamner l'instrumentalisation de la mémoire, telle celle opérée par les partisans de la Grande Idée. La vision du pope, très anticonformiste, est empreinte de matérialisme car il ne voit que des pierres là où le maître d'école voit un vestige. Deux regards sur l'Antiquité s'opposent donc. Et il est inutile de préciser que la conception de Politis est proche de celle de Nikolas.

De fait, dans *Yiri* et *À Hatzifrango*, l'auteur, par l'ironie du narrateur, répond à ceux qui espèrent restaurer la grandeur « déchue » de la Grèce. Pour cela, il fait référence dans les deux romans à la mise en scène d'*Antiope*, une pièce perdue d'Euripide, dont il ne reste que des fragments. Elle symbolise dans *Yiri* la trace d'un passé théâtral glorieux selon monsieur Nikolakis :

> – Monsieur Konstantinos, le théâtre tombe en décrépitude, regardez, regardez – et l'autre de gesticuler en montrant le rideau de Karaghiozis. Autrefois le peuple affluait pour applaudir Antiope.
> Il s'élançait de sa place et levait la jambe comme les ballerines. Sa voix tremblante s'élevait chantante : – Lève ton pied léger et agite le thyrse lé-é-ger !...
> Les enfants l'entouraient et le regardaient parler tout entier à son exaltation. (Y 141)

Mais le spectacle de monsieur Nikolakis mimant la pièce est ridicule et décrédibilise ses propos : il dégrade le texte dont il voulait faire l'éloge. Dans le chapitre 3 de *À Hatzifrango*, le narrateur mentionne la même image d'hommes levant la jambe. Cependant, il s'agit des acteurs.

> Le quartier possédait aussi, à côté de son aristocratie, ses vauriens. Piliers de bars, vendeurs de tickets de loterie et de tombola, spécialistes en affaires louches, vendeurs de komboloï, yeux aux paupières lourdement baissées, des chercheurs de poux. Lorsque Katerini Veroni et sa troupe venaient jouer *Antiope* au théâtre en plein air de Kokoli, on prenait une douzaine de ces va-nu-pieds pour faire les Bacchantes : une chemise jusqu'aux genoux, resserrée à la taille par une ceinture. On leur collait un sparadrap sur la moustache pour la cacher, on enduisait leurs bras et leurs jambes d'une couche de pommade sur laquelle on répandait de la farine pour dissimuler les poils. Le chœur antique, disaient les gens instruits

> du public. Et les plus balèzes sautaient autour de la statue de Dionysos, en carton peint, faisant retentir les planches de la scène pendant que la coryphée – une actrice – chantait « De Jupiter et de Sémélé je célèbre le chaste fils ». Lorsqu'elle prononçait le « lève maintenant un pied léger » et le « Bacchantes, ô Bacchantes, évohé, évohé », les « Bacchantes » levaient plus haut leurs jambes enfarinées.
>
> Pour le carnaval, c'étaient les mêmes mais revêtus d'une chemise longue, la gueule passée au charbon. Ils défilaient dans les ruelles et incarnaient les Arabes, *erimiola eïvala, para mafis eïvala*[464].
>
> A cette occasion, le coryphée, qui jouait aussi de la derbouka, à la fin, récoltait dans un plateau des lires et de la ferraille. (AH 64)

Le regard démystificateur du narrateur fait de cette scène tragique un moment burlesque. Le « chœur antique », constitué dans l'Antiquité de citoyens, rassemble ici les voyous du quartier et le « pied léger » des Bacchantes fait trembler la scène. Par ailleurs, le culte religieux célébré dans l'Antiquité à travers les représentations théâtrales des Dionysies est également dépouillé de sa dimension solennelle puisque la statue du dieu n'est qu' « en carton peint », fragile et périssable[465]. En outre, le chœur se métamorphose à une autre occasion et prend l'identité du dominateur. Il n'incarne donc pas seulement ce que les partisans d'un retour à l'Antiquité considèrent comme la quintessence de l'art théâtral. Pourquoi Politis a-t-il choisi *Antiope*, une pièce dont il ne reste presque rien, comme cible de moquerie[466] ?

La pièce d'Euripide a fait l'objet d'une réécriture au XIXe siècle par Dimitris Vernardakis. L'article de Thodoros Hatzipantazis en retrace l'histoire. Le dramaturge a entrepris d'éditer les tragédies d'Euripide pour la Bibliothèque du Collège philologique de Constantinople[467]. Parallèlement à cela, Vernardakis a abandonné sa première influence shakespearienne, qui s'exprime dans *Maria Doxapatri*, pour se tourner vers les auteurs antiques, notamment Euripide. La rédaction de *Fausta* correspond à la volonté d'adapter à l'époque byzantine l'intrigue de l'*Hippolyte* du dramaturge antique[468]. Hatzipantazis explique que Vernardakis estimait qu'Euripide est « le plus tragique » des trois grands auteurs de théâtre de l'Antiquité grecque[469]. Cependant, l'argument qu'il donne dans sa préface à l'édition des œuvres complètes fait écho aux thèses des défenseurs de la Grande Idée et à celles de

---

[464] Le Aï Vala est un carnaval bien distinct de celui qui se déroule dans les quartiers occidentaux. Voici comment le définit Basma Zerouali, s'appuyant sur les propos de Sotiris Prokopiou : « Le Aï Vala est un spectacle au cours duquel un musicien grec déguisé en sheikh défile accompagné de vingt musiciens noirs vêtus de gilets brodés et de burnous blancs, jouant du *toubeleki* (τουμπελέκι) et chantant "en arabe […] comme s'ils venaient des terres enflammées d'Arabie", applaudis à tout rompre par la foule. » (ZEROUALI 2006b, 34)

[465] Pour une interprétation de la présence des cultes dans la pièce d'Euripide, on consultera l'article de François Polignac qui souligne l'importance d'Hermès à côté de celle de Dionysos. Il explique néanmoins l'effet qui pouvait être produit par la contemplation de cette dernière divinité : « La présence de Dionysos dans l'Antiope a pour effet de projeter le spectateur, conscient de participer à une célébration en l'honneur du dieu, dans un lieu et un moment où ce dieu est également présent et célébré, même si les formes de cette célébration rappellent la distance entre le récit et l'expérience présente du rite. » (POLIGNAC 2010)

[466] La tragédie se fondait probablement sur la vengeance de Zethos et Amphion, les deux fils d'Antiope. Celle-ci était en effet emprisonnée et torturée par Dircé, la femme du roi de Thèbes.

[467] (HATZIPANTAZIS 2015, 173).

[468] *Ibid.*, p.174.

[469] « τραγικότατον » (*ibid.*, p.174)

Constantin Paparrigopoulos selon lesquelles l'identité grecque s'est développée de manière ininterrompue et continue sur trois mille ans[470] : il y aurait donc un peuple grec « atemporel » aux époques antiques, byzantines et sous la domination ottomane. En effet, Vernardakis voit en Euripide le « précurseur du christianisme, tout comme, avec la critique d'une mythologie idolâtre, il estime qu'il a ouvert la voie à la prédominance de la foi en un Dieu unique et véritable »[471]. Ainsi, lorsqu'en 1890 sont découverts de nouveaux fragments d'*Antiope*, Vernardakis entreprend « un an après » de faire revivre la tragédie euripidéenne en complétant les parties manquantes[472]. Ce faisant, non seulement il christianise l'auteur comme le démontre Hatzipantatzis dans son analyse de l'épisode final de la pièce[473], mais il adapte également les valeurs défendues dans la pièce au goût de la société de son époque. L'une des scènes fameuses de l'*Antiope* d'Euripide est une scène d'*agôn* entre les deux frères jumeaux, fils d'Antiope, Amphion et Zéthos[474]. Ce dernier célèbre l'action et reproche à son frère Amphion, absorbé par la poésie et par la musique, de ne pas participer à la vie citoyenne. Dans la pièce d'Euripide, les activités artistiques pèsent un poids égal à celui des actes politiques[475]. Le texte de Vernardakis, lui, fait de Zéthos le défenseur « d'une culture populaire orale avant que la culture ne détruise la vertu innée et la piété des masses d'Anatolie d'avant l'époque des Lumières »[476]. Sa pièce exprime alors la nostalgie envers « l'incorruptible génération des hommes illettrés des montagnes et des îles et surtout des armatoles analphabètes en fustanelle, qui avaient la force morale et physique de libérer leurs compatriotes de l'esclavage »[477]. Sa célébration de la force correspond également aux valeurs olympiques à une époque de renouveau des Jeux Olympiques. D'ailleurs, l'ouvrage dramatique avait été l'une des deux pièces mentionnées par le comité grec pour être jouées « à l'ombre de l'Acropole » pendant les Jeux d'Athènes en 1896[478]. Cependant, « les organisateurs des jeux et le public ne firent pas preuve de l'enthousiasme attendu pour l'*Antiope* à nouveau marbrée[479] »[480]. Et Thodoros Hatzipantazis précise, en conclusion :

---

[470] *Ibid.*, p.173.
[471] *Ibid.*, p.174.
[472] *Ibid.*, p.175.
[473] Voir (HATZIPANTAZIS 2015, 175-76).
[474] Elle était déjà célèbre dans l'Antiquité et a été conservée dans le *Gorgias* de Platon (*ibid.*, p.176).
[475] Le personnage d'Amphion semble même l'emporter sur celui de Zéthos : « C'est néanmoins Amphion qui, au fur et à mesure que l'action se déroule, semble mener le jeu. D'après le résumé d'Hygin, Zéthos aurait d'abord refusé d'accueillir Antiope ; les fragments conservés font ensuite d'Amphion le principal interlocuteur des différents protagonistes. Enfin, c'est Hermès qui apparaît pour le dénouement de la pièce et qui, au nom de Zeus, confère aux jumeaux la souveraineté sur Thèbes ; mais c'est de concert avec Zeus qu'il donne à Amphion le pouvoir particulier de mouvoir les blocs de pierre et les arbres au son de sa lyre pour la construction des remparts de Thèbes. » (POLIGNAC 2010)
[476] (HATZIPANTAZIS 2015, 177).
[477] *Ibid.*, p.177.
[478] *Ibid.*, p.173. D'ailleurs, la pièce de Vernardakis correspond bien à l'entreprise de « reconstruction » des Jeux antiques puisqu'une pièce moderne fait renaître de ses cendres la tragédie antique.
[479] « Η αναμαρμάρωση της Αντιόπης » : l'expression fait référence au fait que le Stade Panathénaïque ait été marbré à nouveau en vue des Jeux d'Athènes grâce au financement de Yorgos Averof.
[480] *Ibid.*, p.178.

> Les acteurs quittèrent en hâte, avec une grande perte financière, l'inhospitalière capitale, et transportèrent leur activité artistique à Smyrne, sous domination turque, qui avait encore soif, à ce qu'il semble, de représentations théâtrales en chitons et de vers iambiques conformes à l'Antiquité et d'une langue pure.[481]

Ainsi, par les références à *Antiope* de Vernardakis, et non à d'autres pièces[482], c'est bien toute la tentative d'établir une grandeur nouvelle en arguant d'un passé prestigieux qui est visée par l'ironie de l'auteur. La tragédie est née, selon Politis, précisément de la volonté de restaurer le passé. L'auteur fait donc le procès de la tragédie dès lors qu'elle est perçue et jouée comme un patrimoine intouchable. Pourquoi alors et comment Politis emprunte-t-il lui aussi des éléments à la tragédie antique ? Comment le récit *À Hatzifrango*, dans sa construction dramatique, répond-il à la reconstitution de Vernardakis à la fin du XIXe siècle ?

### *La construction tragique*

Ce n'est qu'au dernier chapitre de l'ouvrage, lorsque « la narration touche à sa fin »[483], que le narrateur revendique la dimension théâtrale de son récit à propos de ses personnages :

> Et surtout, en gens simples[484], ils laissent libre cours à l'élément dramatique, accompagné d'ironie sans qu'il soit rendu comique par les vantardises habituelles. Même s'il existe, naturellement, des spectateurs qui ne comprennent rien sans l'accompagnement de grands mots pleins d'emphase. (AH 237)

Le lecteur est explicitement comparé à un spectateur dans cette conclusion du conteur et les personnages à des acteurs, comiques essentiellement, mais surtout « sans affectation » comme le suggère l'adjectif « ανεπιτήδευτοι », ne jouant pas des « ficelles » du métier de comédiens.

Mais en quoi ces individus font-ils entendre un « élément dramatique »[485] ? Partons de la différence entre épopée et théâtre. Comme le rappelle Suzanne Saïd, la tragédie tout comme l'épopée emprunte ses sujets aux mythes.

---

[481] *Ibid*., p.179.

[482] Pourtant, à Smyrne, les représentations de pièces antiques sont nombreuses, notamment avec la troupe de la Nea Skènè de Constantin Christomanos qui viendra à Smyrne en 1902, 1903 et 1904. Malgré sa conception moderne du théâtre antique, le metteur en scène donnera *Alceste* d'Euripide et *Antigone* de Sophocle en grec ancien pour ne pas susciter de querelles linguistiques telles celle qui s'est développée autour de l'*Orestie*, donnée en grec démotique à Athènes en 1903 (KONDYLI 2015b). Pour une analyse plus détaillée de l'avant-gardisme des mises en scène de Constantin Christomanos, voir (GRAMMATAS 2002b, 2:18-20).

[483] Nous noterons qu'ici le narrateur n'emploie pas le terme « μυθιστόρημα » [roman], mais « αφήγηση » [narration].

[484] « Ανεπιτήδευτοι » (AH 237).

[485] « Το δραματικό στοιχείο » (AH 247).

> Mais elle concentre l'attention sur un épisode unique et remplace l'alternance récit/discours qui caractérisait l'épopée par une opposition de la parole et du chant, de la collectivité (le chœur formé de quinze, puis de douze personnes) et des individus (les acteurs au nombre de deux, puis de trois). Le texte tragique est en effet rigoureusement structuré par l'alternance des parties parlées, où les acteurs dialoguent (avec le chœur ou entre eux) et de parties chantées par le chœur seul.[486]

Ainsi, le chœur est l'une des composantes fondamentales du théâtre antique[487]. Deux oppositions se dessinent avec le chœur : celle qui confronte collectivité et individu, mais aussi le mode sur lequel sont prononcées leurs paroles entre chant et dialogue. C'est également cette entité collective qui confère à la tragédie sa construction. Suzanne Saïd évoque à ce propos la « structure immuable » de la tragédie :

> Ainsi se succèdent le prologue (parlé), la *parodos* ou entrée du chœur (chantée), les épisodes (parlés) séparés par des « chants sur place » (en grec *stasima*) et la sortie *(exodos)* chantée. La rigidité de cette division était parfois atténuée par l'existence d'un chant alterné entre le chœur et les acteurs (le *kommos*) ou de récitatifs chantés par les acteurs.[488]

De fait, dans le roman de Politis, comme dans une tragédie antique, la présence de la communauté comme actant modèle la narration, la rythme et la construit. Le chapitre 1 s'ouvre sur la rencontre de deux groupes, celui des enfants et celui des femmes[489], qui mêlent leur voix. La bande des enfants apporte des réponses à la seconde qui interroge sans que des noms précis de locuteurs soient donnés. La parole naît donc dans le collectif avant de laisser place à la voix du narrateur qui explique comment se déroulent les concours nautiques (AH 7-9), puis la victoire du caïque grec (AH 10-13). Cette analepse joue le rôle d'un prologue ou d'une exposition. La scène qui suit immédiatement ce rappel est la description d'une cérémonie annoncée par une musique. Une procession arrive au centre du quartier.

> Le cortège déboucha du Boulevard de Hatzifrango. L'orchestre de l'Orphelinat tonnait et grondait, grosse caisse, flûte, cor et trombone, les mômes gambadaient tout autour, la poussière volait en fumée – et, à une hauteur d'homme au-dessus des têtes, le caïque et son drapeau grec, décoré de rameaux de laurier et de myrte, le vrai Tombeau Saint. (AH 13)

---

[486] (TRÉDÉ-BOULMER et SAÏD 2001, 60).
[487] Voir le développement de Claude Calame justifiant l'idée suivante : « Quoi qu'il en soit, dans sa définition indigène la tragédie attique est fondamentalement chorale. » (CALAME 2017, 41-42)
[488] (TRÉDÉ-BOULMER et SAÏD 2001, 60).
[489] La notion de groupe est renforcée par le singulier « το γυναικομάνι ».

Les instruments qui retentissent, flûte et percussions, sont ceux de Dionysos[490]. En effet,

> [à] la fin du prologue, précédés du joueur d'aulos (flûte à double anche), *[les membres du chœur]* entrent en scène par les *parodoi*, sur un rythme de marche ; ils prennent place sur l'orchestra où ils resteront continûment présents jusqu'à l'exodos, à la fin de la pièce. Ils interviennent essentiellement lorsque la scène est vide (créant un intermède qui permet aux acteurs notamment de se changer en coulisses) ; ils entonnent à l'unisson sous la direction du chef de chœur, le coryphée, des chants (*stasima*) accompagnés de danses.[491]

L'arrivée de la procession, telle une *parodos*, prend également une dimension religieuse puisque le caïque y est désigné comme le Tombeau du Christ. Fête populaire, fête religieuse, les jeux nautiques sont célébrés comme les Dionysies. D'ailleurs, une des femmes se méprend et croit que la musique est « celle que l'on joue sur le Tombeau » (AH 13), mais une voisine lui répond que c'est une « marche : "Mon épée fine et tranchante" » (AH 13). Le brouillage des références crée un effet parodique d'autant plus que succèdent à la marche « un opéra italien » (AH 14), quelques notes de « l'hymne grec » (AH 16) bien vite recouvertes, sous la contrainte, par « l'hymne turc » (AH 17). Les groupes prennent place, d'abord « dix types » dont « on entendait [la] respiration lourde », puis « l'équipe, les quatre bateliers », et derrière encore, « une foule de petites gens des quartiers rumis » (AH 14). Les personnages principaux sont ensuite introduits par le narrateur. Cependant, là encore, un effet de décalage est perceptible : aucun d'entre eux ne souhaite rester à la cérémonie. L'apparition de Pandelis est très attendue, puisque le jeune garçon est au sommet de la gloire. Mais celui-ci est « recroquevillé à l'intérieur » du caïque (AH 13), il ne souhaite pas être mis en scène et veut « partir mais en [est] empêché » (AH 14). Le père Nikolas est présent à contre-cœur[492] : il se contente de dire une brève prière (AH 16). Quant à Aristos et Stavrakis, ils s'enfuient en courant (AH 16). Ce n'est qu'après les disputes entre les deux garçons, le rêve de Pandelis et les pensées du pope que les voix collectives reparaissent pour clore le chapitre : un chœur constitué de femmes et de jeunes filles raconte et commente la journée au bord de la mer. Comme dans une tragédie, la communauté intervient, apprécie les actes selon les valeurs de l'époque. Ce chapitre 1 annonce la grande place qui lui sera laissée dans le récit.

L'action, dans la première partie du roman, jusqu'au chapitre 7 compris, mêle alors, dans des épisodes, l'histoire des personnages principaux, et l'expression de la communauté. Il convient d'abord, avant d'analyser les passages choraux, de définir ce que nous désignons

[490] Pour une comparaison entre la musique d'Apollon et celle de Dionysos, voir (LORAUX 1999, 93-94).
[491] (SOUILLER et al. 2005, 10).
[492] Son apparition est retardée : « Τέλος, φάνηκε να έρχεται ο παπα-Νικόλας. » (AH 15)

comme chœur ou voix collective dans le roman. En effet, il ne suffit pas que plusieurs personnages parlent simultanément pour que nous puissions conclure à l'existence du chœur dans un passage. Nous nous intéresserons aux remarques d'un groupe homogène, anonyme, sur des actes passés ou en train de se produire ou à des affirmations générales, symptomatiques des opinions des années 1900, mais nous exclurons les passages dans lesquels cette communauté agit comme lors du pogrom relaté au chapitre 11. Après son entrée au chapitre 1, le chœur se fait entendre deux fois dans la partie qui précède l'histoire de Yacoumis. Ainsi, le chapitre 5 évoque la douleur de Periklis face à la cécité de son neveu encore nourrisson. Auteur dramatique, le jeune garçon emprunte ses idées à la tragédie antique, notamment la qualification des personnes par l'adjectif « δύστυχος » (AH 83)[493], « δυστυχής » en grec ancien, caractérisant les héros marqués par l'absence de τύχη, par le mauvais destin[494]. Mais le narrateur met en scène Periklis, qui devient alors également acteur et fait succéder le chant au récitatif : « A présent, il marchait et chantait. C'était tristesse que de l'écouter » (AH 84). Il est objet de spectacle pour les voisines qui « accour[ent] à leur fenêtre afin d'entendre le nouveau poème » et les fillettes qui « regard[ent] » (AH 82-83). Il chante un « miroloï », l'expression du deuil, devenant lui-même « pleureur », si nous pouvions utiliser ce mot au masculin. D'ailleurs, sa lamentation donne la parole au père de l'enfant, puis à la mère. Periklis se fait l'intermédiaire d'une souffrance comme celles qui improvisent sur les disparus[495]. Face à l'excès de sa désolation, puisque son neveu n'est pas mort, les enfants tentent de le ramener à la raison. Leurs phrases sont identiques : « Eh Periklis, viens, reprends tes esprits », « Eh Periklis, viens jouer » (AH 84) … La récurrence des structures confère un caractère musical à l'intervention des enfants qui ne sont pas différenciés par leur nom. Une parole chorale s'élève pour ramener Periklis à la mesure. Ce rôle est l'un de ceux remplis par le chœur dans la tragédie antique, par exemple par le chœur de jeunes filles de l'*Électre* de Sophocle dans la *parodos*. En effet, Électre égrène ses malheurs tandis que les servantes, malgré leur compassion, l'invitent à modérer sa peine. Les modulations partagées de Periklis et du chœur des enfants s'apparentent alors, comme dans la pièce de l'auteur tragique, à un *kommos*. Cependant, le narrateur souligne la différence avec les exemples antiques puisque les garçons font preuve d'ironie : « T'es qu'une fille à rester assis comme ça et à pleurer ! » (AH 85) alors que le chœur

[493] Le dictionnaire *Ελληνογαλλικό Λεξικό*, aux éditions Kauffmann, sous la direction de Dimitris Pantelodemos et Konstantinos Kaïteris, donne cette accentuation et renvoie pour le sens à l'adjectif δυστυχής.
[494] Il faut néanmoins préciser que Politis a repris dans ce passage une chanson écrite par Rinoula Kyriazi, une jeune fille qui travaillait dans sa famille comme il l'indique dans une des deux notes du roman (AH 85).
[495] Pour une étude des *miroloyia*, on pourra consulter Margarita Xanthakou, « Discours d'outre-tombe : le langage du Miroloï », in *Langage et société*, n°27, 1984. pp. 33-54.

dans l'Antiquité est composé de groupes à qui il est « permis » de pleurer[496]. Pourtant, ce sont bien les pleurs qui résolvent la scène : « Et il laissa sortir des flots de larmes » (AH 85). Dans le chapitre 6, ce sont de nouveau les femmes qui commentent les actions des notables du quartier, inaccessibles comme les héros de tragédies, et celles de l'amazone, se distinguant par sa beauté et son élégance (AH 103). Ensembles de femmes, d'enfants, comme dans les pièces de l'Antiquité, les communautés n'appartiennent pas à la sphère politique[497]. Si les chœurs ne chantent pas dans *À Hatzifrango*, des mélodies avec paroles résonnent tout de même, essentiellement la nuit : orgues de barbarie (AH 46) et sérénades nocturnes (AH 61 et AH 252) font entendre des airs populaires sans que l'identité du ou des chanteurs soit révélée. Cependant, même si l'on peut considérer qu'ils révèlent les opinions et les mentalités d'une époque, ils sont dissociés des apparitions du chœur. Ils rythment néanmoins les alternances entre les épisodes et les passages mettant en scène la collectivité[498]. Dès lors, puisque le chœur est bien entré dans le roman au chapitre 1, à quoi correspond le chapitre central « Parodos » ? Quel est l'effet produit par la présence des deux *parodoï* dans le roman ? Quelle est la fonction de la deuxième « Parodos » ?

Le chapitre central du roman, introduisant une rupture, est le récit par Yacoumis en 1962 de la Catastrophe d'Asie mineure qui s'est déroulée quarante ans auparavant, mais vingt ans après les faits rapportés dans la première intrigue. Le narrateur, âgé de presque soixante-dix ans au moment de son récit, a une trentaine d'années en août 1922, de même que les enfants de Hatzifrango. Le titre « Parodos » fait allusion à l'irruption de la tragédie à Smyrne et dans le quartier grec en particulier[499]. Pourtant, paradoxalement, c'est bien de départ dont il est question. En effet, le contraste avec la présence permanente du chœur dans la première partie

---

[496] Voir le texte de Florence Dupont, « La tragédie attique : un concours musical de larmes » dans le *Bulletin des Langues anciennes* de l'Académie de Nancy-Metz de décembre 2014 disponible à l'adresse suivante : http://www4.ac-nancy-metz.fr/langues-anciennes/Textes/Bulletin/JLA2015/FD_expose_Nancy.pdf [consulté le 2 février 2019].

[497] Voir les objections apportées par Nicole Loraux à une conception trop réductrice du caractère politique de la tragédie attique (LORAUX 1999, 36).

[498] Il pourrait être intéressant de comparer le rôle de ces chansons avec l'une des fonctions des chants choraux dans les tragédies grecques selon Claude Calame. En effet, selon le chercheur, les chants du chœur dans une pièce remplissent trois fonctions liées à trois voix différentes savamment entremêlées (CALAME 2017, 104-5). L'une d'elles exprime les émotions de la collectivité à travers le rythme et le geste. Elle est « affective » et devient médiatrice entre l'action représentée et les sentiments des spectateurs. Une deuxième est « herméneutique ». Par cette voix, le chœur exprime des énoncés gnomiques, des jugements en se référant au passé mythique de la cité, à des figures légendaires prises en exemples ou en contre-exemples. Enfin, la dernière est « performative » : le chœur intervient dans l'action, de manière collective, à travers des formes ritualisées provenant de la poésie mélique, « hymne, péan, hyménée, thrène, etc. » (*ibid*., p.104). Cette voix ramène le spectateur au « *hic et nunc* de la performance » (*ibid*., p.111). En effet, les citoyens athéniens « recevaient eux-mêmes une éducation d'ordre gymnique et musicale fondée essentiellement sur la récitation épique et sur la pratique chorale : poèmes homériques récités à l'école et formes poétiques rituelles telles que le péan ou le dithyrambe chantés collectivement en diverses occasions cultuelles » (*ibid*., p.223). Ainsi, « grâce à la dimension performative des chants du chœur et en combinaison avec leur composante émotive et leur portée herméneutique, le public est sans doute invité lui aussi à sunagonizesthai, à participer à l'action dramatique qui lui est présentée : participation rituelle, affective et intellectuelle » (*ibid*., p.223). Autrement dit, les chants incluent les spectateurs comme célébrants de rites rendus à Dionysos à travers la dimension performative. Dans le texte de Politis, cette communion à travers des références partagées a lieu grâce aux airs populaires, résonnant dans l'ici et le maintenant de la lecture, faisant appel à la mémoire des lecteurs, actualisant en quelque sorte l'intrigue.

[499] Nous pouvons faire l'hypothèse d'un rythme anapestique souvent, mais non exclusivement, employé dans la *parodos* des tragédies. Voir notamment le chapitre « La danse, don des Immortels », (BOURCIER 1978). Avant de raconter la destruction tragique du quartier grec, Yacoumis livre deux courts récits qui se terminent sur un adieu adressé à son interlocuteur. A la manière du mètre anapestique, deux séquences brèves sont suivies d'une mesure longue.

du roman est frappant. Les présences collectives essaient de fuir. Yacoumis évoque d'abord les réfugiés sur les quais.

> Donc, tout ce monde entassé sur la jetée et sur les péniches. Des hommes, des vieillards, des vieilles, des femmes et des enfants qui avaient abandonné leurs biens, étaient restés en rade et maintenant, c'était là qu'ils passaient leurs jours et leurs nuits, là qu'ils couchaient, l'un avec une couverture épaisse qu'il avait apportée avec lui, l'autre avec un édredon ou un drap de laine. Les lèvres tremblaient de délire. Les yeux écarquillés qui contemplaient le jugement dernier, la fin du monde… (AH 146)

Leurs paroles sont frappées d'inanité par le délire [« παραμίλητο »]. Ils ne participent plus à l'action et regardent, sans comprendre, une action à venir qui ne met en scène aucun acteur précis. Exclus de l'action dramatique, ils ne peuvent plus la commenter. Le chœur lui-même, dans une inversion de rôle entre le héros et la présence de la communauté, devient l'objet d'un spectacle lamentable pour Yacoumis : la scène jouée est incompréhensible, les propos inintelligibles et inaudibles.

> Des gens sortaient des maisons, levaient les yeux, se rassemblaient en petits groupes ici et là, criaient, gesticulaient, rentraient dans leurs maisons, et sortaient à nouveau, criaient, levaient les yeux.
> […] On criait depuis Alani. Je ne comprenais pas ce qu'on disait. La fournaise qui venait vers nous s'emparait des paroles, les dispersait dans l'atmosphère et les transformait en vapeur. (AH 151)

Lorsque les habitants du quartier se présentent au regard du narrateur, ils deviennent muets comme si images et sons étaient dissociés.

> Soudain des ruelles se déversa un troupeau d'hommes courbés, effarouchés, un balluchon à l'épaule, un enfant dans les bras, un fait-tout dans les mains ou un moulin à café, des objets fous, absurdes, sans un mot, les femmes ne hurlaient pas, les vieux ne gémissaient pas, les enfants ne pleuraient pas – seulement des pas qui se traînaient et résonnaient. Muets, courbés, les mines apeurées, ils avançaient. (AH 152)

Seul le bruit de leurs marches se fait entendre comme l'entrée rythmée des chœurs tragiques. Mais, à la différence du groupe théâtral, les individus n'ont rien à dire à celui qui les interpelle.

> Ils ne répondaient pas, ils se contentaient d'avancer. Ils sortaient de l'enfer orange et rouge, là où frappait l'incendie. Les hommes, au bout du compte, restaient des hommes. Tu n'y fais pas attention. Mais les femmes étaient atroces, les cheveux en bataille, toutes noircies. L'une tenait un tamis, une autre avait un chapeau à plumes sur la tête et pas de chaussures

> aux pieds, une autre encore avait chargé sur son épaule un ballot entier d'affaires de jeune fille qui devait être sa dot. Certains portaient sur leur dos des grands-pères, des grands-mères. Deux avaient joint leurs mains en guise de chaise et y transportaient un vieux qui avait la peau sur les os et la tête renversée sur la poitrine. Un pope menait un second troupeau. (AH 152)

Yacoumis, comme le narrateur de la première partie, décrit plus longuement les femmes dont la beauté est détruite par l'événement. Le groupe devient un élément visuel. Pourtant le spectacle qu'il offre est difficilement soutenable.

> D'autres troupeaux déboulaient à Alani, peints en rouge et orange, parfois ils tiraient sur le jaune, parfois sur le grenat, des maisons autour d'Alani ils sortaient des meubles et ils les empilaient par tas au milieu de la place, des gens gesticulaient, ouvraient et fermaient la bouche mais aucun son ne sortait – et alors, pendant que nous les regardions, une flamme sauta d'un toit […]. (AH 153)

Les couleurs se brouillent, déforment les silhouettes qui disparaissent dans le fond coloré de l'incendie. Frappé de mutisme, contraint de fuir, le chœur des réfugiés ne peut plus rester dans le théâtre qu'est le quartier d'Hatzifrango[500]. C'est bien là la véritable tragédie.

Le chapitre « Parodos » introduit donc l'atmosphère tragique dans laquelle baigne toute la seconde partie du roman, et cela, de trois manières. Tout d'abord, après la deuxième *parodos*, une fatalité semble désormais conduire le sort des personnages principaux. Les signes funestes se multiplient autour de Stavrakis et d'Aristos sans qu'ils ne les comprennent : la bergeronnette qui tape de son bec à la vitre (AH 203), les trois abeilles qui s'enfuient effrayées (AH 204) ou la charrette qui transporte les carcasses d'animaux (AH 204). Stavrakis est, en outre, en proie à une rancœur incontrôlable. L'affrontement entre les deux garçons, s'exprimant par des répliques brèves se succédant rapidement, prend des formes de stichomythie (AH 207) au chapitre 10. Par ailleurs, Stavrakis, après le meurtre, connaît les tourments hallucinés de la conscience coupable. Tel Macbeth apercevant le spectre de Banquo[501], l'adolescent est poursuivi par le fantôme d'Aristos (AH 220). Le père Nikolas, lui, laisse échapper des paroles qui témoignent de sa foi non orthodoxe (AH 166-167), donnant ainsi des armes au père Nestoras. Enfin, l'amour que porte Pandelis à madame Simonas se heurte aux violences antisémites des Grecs. Le deuxième changement induit par le chapitre central concerne la nature du chœur. En effet, autant dans la première partie du récit les femmes et les enfants

[500] Michel Volkovitch a traduit le titre « Parodos » par « Passage de la tragédie ». Ce choix semble pertinent car le chœur du quartier ne peut plus s'installer à Hatzifrango et est désormais condamné à être en mouvement.
[501] SHAKESPEARE, *Macbeth*, II, IV.

formaient cette entité collective, autant les chœurs d'hommes prédominent dans la dernière partie. Leurs propos prennent des tournures plus politiques, au sens restreint du mot. Au chapitre 8, par exemple, les voix des chasseurs menacent le *yüzbasi*, le commissaire turc. Mais les paroles, toujours anonymes, sont moins unanimes : certains défendent les Jeunes Turcs, d'autres pointent le danger qu'ils représentent pour les Grecs d'Asie mineure (AH 163). De même, au chapitre 9, le chœur commente les travaux de la rue :

> Maintenant, les gens du quartier murmuraient que ces deux-là, le binoclard au bouc et l'autre, devaient être des gars du gouvernement.
> – Voyons ce qu'il en adviendra.
> – Peut-être qu'ils vont détruire nos maisons.
> – Ils n'en ont pas le droit.
> – Bien sûr, ils vont te demander la permission !
> – D'abord, la Russie ne le permettra pas : elle protège les chrétiens.
> – Comme si le tsar pouvait être au courant…
> – Je te le dis, moi : un télégramme est déjà parti du consulat de Russie.
> – Et l'ambassadeur grec, lui ? Hein ? Qu'est-ce qu'il te dit ?
> – Il n'en a pas le pouvoir.
> – Il l'a, il en a même beaucoup. Tu n'es pas patriote. Il enverra un message pour qu'on vienne d'Hydra, de Spetses et de Psara. Ils vont t'écrabouiller la forteresse et Kisla avec leurs canons 28.
> – Allez, les gars, ce sont des paroles en l'air. *Bakaloum.* (AH 177)

Le nationalisme envahit les opinions du chœur au point que les actions quotidiennes sont jugées selon qu'elles révèlent ou non un attachement à la patrie grecque. Le chœur masculin disparaît ensuite comme commentateur. Les hommes deviennent les acteurs d'un drame lamentable au chapitre 11 en aspirant à la violence contre les Juifs. Le chœur a donc changé de composition et de rôle : masculin, parfois revendicatif, il prend part à des actions injustes. En troisième lieu, c'est le regard du lecteur qui se modifie après la contemplation des réfugiés. En effet, il ne peut que superposer leur image à celle des chœurs de 1902. La représentation spectrale des habitants fuyant Hatzifrango vient hanter comme un fantôme à venir la collectivité des années heureuses, augurant néanmoins la tragédie future. Passé nationaliste et futur détruit sont désormais indissociables dans l'esprit du lecteur. Pour souligner l'intrusion de la vraie Catastrophe dans les intrigues se déroulant au XXe siècle, le narrateur ouvre le chapitre 8 par un *miroloï*, celui de l'aède aveugle chantant la mort d'une jeune fille. Il le conclut ainsi : « La Charité, La Charité, que Dieu pardonne à vos chers disparus ! » (AH 155). Les morts dont il est question se réfèrent aux ancêtres, mais aussi, pour le lecteur, par anticipation, à ceux qui ne survivront pas à la destruction des quartiers grecs. Impliqué par ce refrain et par l'intermédiaire du chanteur, le lecteur communie dans le deuil avec les Grecs d'Asie mineure.

Par conséquent, la deuxième *parodos* redouble la première, la désignant comme une répétition inaboutie. Un voile tragique s'est abattu sur le quartier par la préscience de l'avenir.

***La forme tragique et le monument.***

Que nous révèle ce recours à la forme tragique si ce n'est sa densité qui supplante les pâles et ridicules reconstitutions des tenants de la Grande Idée ? En 1963, à une époque où le théâtre se tourne davantage vers les pièces étrangères ou contemporaines [502], quelles particularités présentent les éléments théâtraux antiques insérés au cœur du romanesque ?

Nous interprèterons dans un premier temps l'évolution du chœur décrite ci-dessus. Représentants de la communauté, les choreutes expriment leurs jugements sur les actes héroïques. Or, il est symptomatique que le chapitre « Parodos » en fasse désormais des acteurs muets. Plus aucune possibilité de parler ne leur sera donnée. Les propos nationalistes et « patriotiques » tenus dans la seconde partie paraissent frappés d'inanité. La disparition d'une parole commune leur inflige un démenti efficace.

Dans un second temps, l'appel à une mémoire collective dans le texte de 1963, notamment par le recours aux chants, s'adresse à chaque lecteur grec, quelle que soit son origine, et le rend spectateur de la souffrance des Grecs d'Asie mineure, les chansons, par leur dimension « performative »[503] renforçant la proximité du lecteur avec l'intrigue. Le roman remplit ainsi l'une des fonctions de la tragédie selon Didier Souiller :

> Politique, le théâtre antique l'est encore par la fonction de ciment social qu'il remplit, donnant à la communauté civique l'occasion de retremper le sentiment de son unité dans une émotion collective. Si l'on en croit Platon, c'est la cité dans son ensemble qui était conviée au spectacle dramatique : hommes et femmes, esclaves et hommes libres, Athéniens et métèques se côtoyaient sur les gradins, dans une atmosphère de participation bruyante et animée qui n'a rien à voir avec la solennité d'une représentation d'aujourd'hui.[504]

En effet, si les Grecs d'Asie mineure se sont assez vite intégrés en Grèce continentale, il n'en reste pas moins que le silence officiel sur la Catastrophe a altéré leur mémoire jusqu'en 1980, comme l'explique Michel Bruneau, dans son article consacré au phénomène de

[502] Nous développerons ce point dans notre troisième sous-partie de cette deuxième partie, consacrée à l'étude de *Constantin le Grand* (*infra*, à partir de la p.281).
[503] Voir les fonctions du chant du chœur selon Claude Calame, *supra*, n.495, p.215.
[504] (SOUILLER et al. 2005, 8).

« diasporisation » des réfugiés grecs : « Ce n'est qu'à partir des années 1970, avec le décollage économique de la Grèce, que la renaissance de la vie associative et le travail de mémoire, au sein des associations de réfugiés, a pris un certain essor »[505]. Pourtant, des initiatives mémorielles ont vu le jour avant cette décennie : « Les réfugiés grecs d'Asie Mineure ont aussi commencé à construire des monuments à fonction commémorative surtout à partir des années 1960 »[506]. Bruneau donne l'exemple du développement de la ville de Nea Smyrni à côté d'Athènes :

> L'ensemble monumental le plus important dédié à l'Hellénisme d'Asie Mineure dans sa totalité est Le Foyer de la Nouvelle Smyrne (*Estia Neas Smyrnis*) dans l'agglomération d'Athènes-Le Pirée. Il comprend un palais de marbre (*Megaron*), centre culturel aux fonctions multiples, et, devant lui, un parc comprenant une quinzaine de monuments. En 1930, il n'y avait qu'un petit faubourg d'Athènes abritant environ 400 familles et, sur une colline, une chapelle en bois rappelant l'église de Agia Fotini, métropole de la ville d'origine. […] Fut fondé en 1939 le Foyer (*Estia*) de la nouvelle Smyrne se référant à la grandeur et au rayonnement qui avaient été ceux de la Smyrne grecque d'avant le Désastre (*Megali Katastrophi)* de 1922. L'objectif avoué a été de recréer, avec la collaboration de la municipalité (*Dimos)* de Nea Smyrni, les institutions et les fondations philanthropiques qui avaient fait de Smyrne le centre principal de la grande civilisation ionienne. Dès la cérémonie de fondation (1955), le terme de mémoire est apparu dans la proclamation du double objectif attribué au bâtiment central de ce monument, le *Megaron*. Il devait jouer le rôle de conservatoire des traditions et de la mémoire de la culture des « patries perdues » (Asie Mineure, Pont, Thrace et Constantinople), à travers sa bibliothèque et son musée. L'autre objectif était la création d'une culture nouvelle plus brillante, en Grèce et plus généralement au sein de l'Hellénisme, à travers les activités et ateliers destinés aux jeunes, aux étudiants et la distribution de prix et de bourses. Il s'agissait bien d'aider les réfugiés et leurs descendants à conserver et développer une identité et une mémoire distinctes de celles des Grecs locaux.[507]

Ainsi, à partir des années 1950 s'est manifestée la volonté de reconstruire la mémoire de la communauté grecque d'Asie mineure à travers des monuments ayant existé à Smyrne, peut-être suggère Bruneau dans l'objectif moins avoué de célébrer une prétendue supériorité de la culture ionienne sur la culture grecque continentale[508]. Par la forme tragique, la dimension chorale de l'œuvre, Politis partage avec le lecteur le souvenir de Smyrne, de son cosmopolitisme, mais aussi des conflits intercommunautaires et de la douleur de la perte. Le

[505] (BRUNEAU 2012).
[506] *Ibid*.
[507] *Ibid*.
[508] En note, Bruneau affirme que, chez les Grecs d'Asie mineure, a longtemps existé le sentiment d'être différent : « Entre les Grecs de Grèce et les Réfugiés, il y a peu de différences culturelles observables mais, en dehors d'une expérience historique qui leur est propre, il existe une conscience d'être différents, en référence à des catégories symboliques. […] Leur mémoire collective se fonde sur l'expérience vécue de la société ottomane plus ouverte, cosmopolite, avec un attachement à certains lieux, tels que des églises et des monastères, lieux de pèlerinages, alors que la société grecque leur a toujours paru plus fermée, plus rurale, voire rustre, moins raffinée. Même à la seconde et troisième génération, une différence identitaire persiste entre les "réfugiés" et les locaux, "autochtones" » (*ibid*., note 18).

romancier invite tous les lecteurs à pleurer sur la disparition de la ville par l'identification aux communautés grecques de l'Empire ottoman[509]. La mémoire qui se déploie dans le roman est donc moins figée que la mémoire monumentale mise en œuvre à Nea Smyrni, d'autant plus qu'en donnant les derniers mots au chœur des Tziganes, le romancier confère à son œuvre une dimension universelle et atemporelle, interdisant toute instrumentalisation de la douleur.

[509] Peut-être pourrait-on comparer cette volonté de rapprocher le lecteur/spectateur de groupes étrangers avec la pièce d'Eschyle, *Les Perses*. En effet, dans cette tragédie, le dramaturge donne à entendre à un public grec le chant de deuil des Perses qu'ils viennent de vaincre. Par ce décentrement, Eschyle invite à condamner l'hybris de l'arrogance – les Perses dans un premier temps pensent avoir gagné –, mais « moins comme citoyen qu'en tant qu'homme mortel » (CALAME 2017, 145). Par réflexion, l'Athénien est conduit à réfréner sa joie patriote. Dans la tragédie qui se joue à Hatzifrango, le lecteur grec communie avec des chœurs qui n'ont pas les mêmes références culturelles que lui, mais qui sont victimes de la politique de la Grande idée, pleine d'hybris. Ce détour par l'altérité conduit le lecteur à réfléchir au malheur dans lequel l'a conduit son aveuglement politique.

### *2. Que regarder ? L'inconsistance des spectacles et un lecteur dépositaire d'images morcelées.*

*Il parlait assis sur un marbre*
*qui semblait être le reste d'un ancien porche ;*
*à droite infinie et vide la plaine*
*à gauche descendaient des montagnes les ombres du soir :*
*« Le poème est partout. Ta voix*
*quelquefois s'avance à son côté*
*comme le dauphin qui un moment escorte*
*une barque dorée dans le soleil*
*et à nouveau disparaît. Le poème est partout*
*comme les ailes du vent dans le vent*
*qui ont touché les ailes de la mouette un instant.*
*Le même et différent de notre vie, comme change*
*le visage et cependant reste le même*
*d'une femme qui s'est mise à nu. Quiconque*
*a aimé le sait : à la lumière des autres*
*le monde s'use ; mais toi souviens-toi*
*Hadès et Dionysos sont la même chose ».*

Georges SEFERIS, « Mémoire, II », *Journal de bord*, traduit par Vincent Barras, Héros-limite, 2011, p.102-103.

Georges Séféris, autre écrivain smyrniote, met en évidence les liens entre la mémoire et le théâtre dans son poème « Mémoire II » dont le sous-titre est « Ephèse », extrait de *Journal de bord III*, recueil paru en 1955. Mario Vitti explique que les *Journaux de bord* relatent l'expérience « ulysséenne de Séféris qui vit l'« éternel retour » en Grèce entre chacune de ses fonctions diplomatiques[510]. Les *Journaux de bord* expriment ainsi « le mal de la Grèce »[511], c'est-à- dire « la nostalgie » et « toute la peine que ressent un Grec à méditer sur les malheurs de sa patrie ». Le troisième tome des *Journaux* évoque un voyage à Chypre où le poète tente de retrouver les traces d'une Grèce disparue. Le poème « Mémoire II » se caractérise d'emblée par sa dimension dramatique : le poème met en scène un « il », un visage anonyme, un masque, un « πρόσωπον » du théâtre antique, qui s'adresse à un « je » et lui livre les secrets du poème, voix fragile comparée au « dauphin », à l'air volatile mais aussi art qui fige l'instant. Il affirme ainsi que « Hadès et Dionysos, c'est la même chose ». Ce dernier, dieu du théâtre et de l'altérité,

[510] (VITTI 1989, 389)
[511] *Ibid.*

ressemble au dieu des Enfers, qui ne connaît dans son royaume aucun changement. C'est pourquoi le poème se conclut par l'impossibilité de retrouver dans le théâtre vide d'Ephèse la moindre trace de vie. Lorsque le « je » demande au personnage mystérieux si les théâtres « se rempliront à nouveau un jour », celui-ci répond « Peut-être, à l'heure de la mort ». Enfin, aux cris du « il » qui cherche à entendre son « frère » dans l'orchestre ne répond qu'un « silence épais » et « sans entailles sur le miroir du ciel ». Le poème exprime donc l'incertitude de retrouver la vie ancienne, la splendeur passée, les fêtes de l'esprit. Le théâtre ne peut ressusciter les souvenirs. « Coquilles vides », les monuments antiques ne livrent chez Séféris aucune réponse à qui les interroge.

Smyrne, ville de théâtres et de spectacles, est évoquée dans *À Hatzifrango* et *Terminus* sur un mode dramatique. Néanmoins, Politis inscrit dans ses fictions la fragilité des lieux de représentation, tout comme Séféris, et parfois leur inanité puisqu'aucun corps ne les habite. Dès lors, c'est ainsi le regard du lecteur qui est mis à l'épreuve notamment par la mise en abyme de tableaux et de représentations picturales religieuses, l'invitant à se questionner sur l'autorité des images et leur puissance. Mais la construction narrative place également le lecteur en situation de spectateur, seul garant du sens des fictions.

## 2.1. L'absence des corps sur des scènes vouées à la disparition.

Si *À Hatzifrango* et *Terminus* se rapprochent de formes théâtrales jouées par des acteurs, avec le mélodrame et la tragédie, il n'en va pas de même pour *Yiri*. En effet, l'opposition entre le noir et le blanc, récurrente dans le roman, et le chapitre 6, dédié au spectacle de Karaghiozis et plus généralement à une réflexion sur le spectaculaire, nous invitent à lire la narration comme un récit tendant à devenir l'art populaire qu'est le théâtre d'ombres. Disparition des corps, mais aussi disparition et effritement des scènes : c'est bien le caractère éphémère des spectacles qui est mis en exergue dans les derniers romans de Politis.

**Yiri *et le théâtre d'ombres***

En effet, dans *Yiri*, le théâtre d'ombres, le théâtre de transmission orale de Karaghiozis, joue une place importante[512]. Au chapitre 6, le narrateur évoque Samouras, un ancien détenu, qui vient d'acheter un café et est devenu « joueur de Karaghiozis », ainsi que son spectacle du mois d'août. Notons d'abord que, d'un point de vue strictement réaliste, l'époque à laquelle se déroule l'intrigue, les années 1930, correspond à la période où « font leur apparition les grands artistes du théâtre d'ombres, comme A.Mollas, Xanthos, Manos et d'autres »[513]. Les pièces se font plus satiriques, comme l'explique Christos A. Kyriazis :

> En même temps, Karaghiozis revient à une satire impitoyable envers ceux qui ont contribué à la Catastrophe d'Asie mineure, à l'arrivée des réfugiés d'Anatolie en Grèce, et envers ceux qui ont suscité la grande crise sociale et politique qui en a suivi. Les thèmes qu'il évoque et ses calembours prennent une dimension sociale extraordinaire. Karghiozis devient le représentant de la ville réduite à la misère et de la province, avec pour cibles l'injustice sociale et les lois établies[514].

Dans le roman, le succès du spectacle dans un quartier pauvre est souligné par le narrateur :

> Ils grimpaient aux mûriers et de là ils regardaient Karaghiozis. En premier et le meilleur, Stamos de madame Irini, qui battait tout le monde à l'escalade. Hiver comme en été il ne portait pas de chaussures, il n'y avait pas assez d'argent à la maison – lequel des quatre habiller en premier ? C'est pour cela qu'il n'allait pas à l'église non plus. – C'est une honte de se présenter pieds nus devant Dieu, mais le Tout-Puissant nous pardonnera puisque ses trois frères y allaient régulièrement – C'est ainsi que sa mère le consolait. (Y 138)

Les enfants se pressent pour assister à la revanche sociale portée par la marionnette. Par ailleurs, la tradition du théâtre d'ombres est ancienne et bien installée dans la ville : Kyriazis présente Mimaro, le « grand joueur de Karaghiozis de Patras », comme quelqu'un qui « a régénéré » le personnage[515].

Voyons maintenant comment le spectacle de Samouras est décrit dans le récit de Politis. La musique ouvre la pièce de marionnettes.

---

[512] Sur les discussions au sujet des origines du théâtre de Karaghiozis, on pourra se reporter aux études de Stathis Damianakos (2003). Il présente ainsi l'évolution du théâtre d'ombres : « Forme insolite de théâtre d'ombres, très éloignée des traditions asiatiques homologues d'où, vraisemblablement il tire son origine [...], le Karagöz-Karaghiozis est connu depuis le XVIIe siècle dans l'ensemble de l'empire ottoman. Les témoignages de l'époque, chroniques ou relations de voyage, font état de sa large diffusion à travers les centres urbains de l'Anatolie et des Balkans sous sa double version de spectacle populaire représenté dans les cafés ou les lieux de fête lors du ramadan et des cérémonies de circoncision, et en même temps de divertissement destiné aux élites du palais ou des cours des pachas et des seigneurs locaux [...]. Après avoir régné, pendant près de trois siècles, en maître incontesté de l'expression théâtrale orale dans toute cette région, il entamera, un peu partout, son déclin irréversible à partir de la première décennie du XXe siècle, suite aux bouleversements socioculturels qui accompagnent la consolidation des Etats nationaux, mais aussi (et peut-être surtout) à la censure et aux persécutions policières dont il a fait l'objet durant la dernière phase de son évolution. Seul le Karaghiozis grec survivra jusqu'au lendemain de la dernière guerre au prix de sa transformation en spectacle adressé presque exclusivement aux enfants » (DAMIANAKOS 2003, 193). Un historique de l'apparition de Karaghiozis en Grèce peut également être lu dans (KYRIAZIS 2017, 35-40).

[513] *Ibid*., p.39.

[514] *Ibid*., p.40. Voir aussi l'évocation de l'implantation des spectacles de Karaghiozis « dans des centres urbains qui attestent de la présence massive de populations sous-prolétarisées : Patras, Agrinio, Athènes, Pirée, Nauplie, Missologhi… » (DAMIANAKOS 1986, 127)

[515] (KYRIAZIS 2017, 119).

> Les petits apprirent la chanson du début, celle que chante l'assistant du marionnettiste qui fait danser les ombres sur le *berdé*[516] jusqu'à ce que les gens soient arrivés :
> *Les femmes mettent*
> *Du rouge sur leurs lèvres*
> *Et avec lui tournent*
> *Nuit et jour dans la rue.*
> *– En avant ! Aïe !...* (Y 137)

Mais cette description est interrompue par l'évocation de Samouras qui dresse le *berdé*. Son arrière-salle est un lieu de rendez-vous pour la jeunesse communiste dont le jeune imprimeur, le fils de madame Eleni, est l'une des figures majeures. Ce dernier engage le dialogue avec Aristos et l'un de ses amis, mais après le départ de l'imprimeur, les deux compagnons ne donnent pas leur avis sur ce que vient de dire le jeune communiste et l'un d'eux propose d'aller voir le spectacle de Karaghiozis. Nous noterons que le narrateur décrit les gestes du fils d'Eleni en accentuant leur dimension théâtrale comme si le jeune homme était en représentation. Il s'exprime « sur le ton d'un sermon, sans exaltation, les lèvres pincées. Sauf qu'il imbriqu[e] ses doigts des deux mains et les serr[e] avec force comme s'il voulait casser quelque chose » (Y 137). Lorsque le narrateur décrit ensuite le spectacle de marionnettes, il y suggère aussi la rivalité entre deux montreurs d'ombres, Panayis, le marionnettiste de Marouda, et Bousoulakos, celui qui vient dans le quartier de Yiri et qui finit par attirer le public des alentours. Les histoires s'entremêlent au point que le lecteur ne sait plus très bien qui prend en charge le récit. Il assiste à une scène privée entre Panayis et sa femme :

> A côté se trouvait la clôture avec le Karaghiozis. Au début beaucoup renâclaient, au milieu d'août, sous peu les premiers froids et premières pluies commenceraient. Ensuite, tout le monde dans la ville avait pris l'habitude d'aller à Maroudas, là où tout l'été jouait le fameux Panayis. Qui c'est, ce Bousoulakos de Kalamata dont Samouras fait la réclame ?... Mais ce type, il connaissait différentes ruses. – Avant-hier, leur dit-il, Panayis passait par ici avec sa femme. Hem – lui fit-il – femme, Boutsoulakos est arrivé, ça ne me plaît pas beaucoup. Ne t'en fais pas ! – lui dit-elle… Ecoute-moi, femme, je vois « de beaux draps »[517].
>
> Quoi qu'il en soit Bousoulakos eut bonne fortune. Le monde arrivait, en troupeaux, des quartiers. Sur le rideau dansaient les ombres. (AH 139-140)

[516] Le *berdé* est le cadre sur lequel est tendu la toile blanche où se découpent les ombres. C'est ainsi que le présente Loring M.Danforth dans son article « Tradition and Change in Greek Shadow Theater » (1986) : « Les pièces du théâtre d'ombres grec sont présentées sur un large écran blanc (*pani*) qui est étiré sur un cadre qui mesure environ vingt pieds de large et dix pieds de haut. Cet écran se tient entre le public et le marionnettiste, qui est appelé un "joueur de Karagiozis" (*Karagiozopehtis*), d'après le nom du personnage principal. » (DANFORTH 1983, 166)

[517] « βλέπω φαρδύ μπερντέ », littéralement « je vois large rideau », ou « large écran », par allusion au rideau de théâtre ou à l'endroit où se projettent les ombres. Néanmoins, il semble que le personnage fasse un jeu de mots, dans l'esprit de ceux de Karaghiozis. En effet, le mot « μπερντάχι » est le seul qui se rapproche de μπερντές et dont la signification, « rossée », « bastonnade » donne à l'expression une ambiguïté comique. Nous avons tenté de rendre le double sens.

Il est probable que la fin de la scène soit jouée par Bousoulakos dans son théâtre d'ombres, intégrant ses différends avec l'adversaire pour faire rire le public. Plusieurs niveaux d'intrigues et de fiction s'interpénètrent : le *karagiozopaixthès*[518] devient lui-même un personnage imaginaire. Ainsi, la représentation n'est pas montrée ou racontée par le narrateur qui ne donne que les éléments liminaux du spectacle, c'est-à-dire les deux chants du début, le premier à la page 137 et le second à la page 140. La durée du spectacle est remplie par l'évocation d'autres personnages que Karaghiozis. Les différents plans fictionnels sont mélangés, conférant peut-être ainsi aux individus dont il raconte les faits le statut de marionnettes. De fait, le narrateur prend ainsi lui-même le rôle du montreur d'ombres et retrouve les particularités de la création des intrigues de ce théâtre populaire qui s'adapte aux circonstances extérieures, par l'interaction avec le public[519]. D'une part, par ces brouillages entre réalité et imaginaire, Politis met ainsi en exergue les sentiments profonds qui unissaient le public à l'intrigue du Karaghiozis. La confusion devient paroxystique lorsque la vieille femme, simple, du quartier s'en prend à la marionnette :

> Le signal inquiétant se présenta le soir où la folle se leva de la pierre où elle se tenait et se dirigea avec calme vers le théâtre de Karaghiozis. On la laissa entrer sans lui demander de billets. La représentation avait déjà commencé, seul le rideau était éclairé et sur le rideau l'ombre bossue chantait en jouant de la guitare.
>
> Dans la semi-pénombre, le public ne comprit pas bien ce qui se passa, soudain on entendit des voix depuis l'arrière mêlées à la chanson de la folle… Puis la représentation continua comme si la gorge de Karaghiozis était plus étroite et comme si sa tête penchait vers l'arrière. On dit que la folle l'a étouffé de jalousie.[520] (Y 142)

Le statut du personnage de la folle change alors : dans quel monde évolue-t-elle ? D'autre part, le romancier complexifie le rapport à la fiction du lecteur. La pièce de Karaghiozis englobe des éléments de la fiction prise en charge par le narrateur, de même que la narration emprunte certains de ses personnages au théâtre d'ombres. De fait, dans *Yiri*, le motif du noir et blanc, doublé de l'opposition entre la lumière et l'obscurité, confère aux personnages et aux paysages un caractère graphique, permet d'en dessiner les contours et d'en souligner l'absence.

---

[518] Montreur de marionnettes, littéralement « joueur de Karaghiozis ».

[519] « […] the performance of Greek shadow theatre shows all forms of folk theater : between production and audience there is a general consensus about the conventional patterns of the performance (figures, plots, style, jokes). Both sides of the interactive communication process of the performance form a closed circuit of actions/reactions/couter-reactions and so on, a two-fold unity in producing the interactive theatrical process : the player realizes and fulfills the collective expectations and wishes of the spectators, the audience indicates to him by their reactions (laughter, whistles, comments, suspense, applause, etc.). » (PUCHNER 1986, 203-4).

[520] Puchner rapporte une anecdote du même type vécue par Spatharis, le célèbre marionnettiste. Celui-ci donnait la pièce Bízat trouve son frère à Marousi. Dans l'intrigue, Bízat est un Grec élevé depuis le berceau comme un Turc. Il tue un chef grec qui se révèle être son frère. Les spectateurs sont émus et le policier du village tire sur Bizat pour venger le mort (PUCHNER 1986, 204-5).

En effet, le roman dédié au quartier de Patras met en scène des êtres fictifs à la manière du théâtre d'ombres. Tout d'abord, Filippos rencontre un « très bon client » (Y 118), Monsieur Nionios, accompagné de sa fille Katia qui attire Gortyne. Or, Nionios est le nom d'un personnage du théâtre de Karaghiozis, représentant « les habitants de Zanthe et plus généralement des îles ioniennes. C'est un lord déchu, qui s'enorgueillit de son ascendance vénitienne […] »[521]. Christos Kyriazis en retrace l'invention :

> De nos jours Nionios représente le bourgeois provincial de Zanthe. Nous pouvons noter que les habitants de Zanthe ne pardonnèrent jamais l'introduction de Nionios dans le monde de Karaghiozis et qu'ils essayèrent de fusiller le joueur de Karaghiozis Mimaro, heureusement sans succès, parce que celui-ci l'avait créé à partir d'un vrai personnage de Patras.[522]

Dans le roman, rien n'indique le lieu de naissance de monsieur Nionios. Cependant, doté de peu de profondeur psychologique, il possède un rôle comique et les traits d'un bourgeois peu scrupuleux : il doit de l'argent à Gortyne et est prêt à tout pour négocier sa dette. Filippos n'est d'ailleurs pas dupe et pense :

> Une jeune fille obéissante, elle fera certainement ce que lui dit son père, monsieur Nionios, le bon client du bureau. – Il faut que tu viennes avec moi chez monsieur Gortyne, je lui suis obligé, il me fait crédit, d'abord les affaires, mon enfant… (Y 118)

Lors de leur deuxième rencontre, monsieur Nionios ne remarque rien des entreprises de séduction menées par Filippos, en un aveuglement ridicule.

Par ailleurs, l'opposition récurrente du noir et du blanc confère aux êtres décrits un caractère énigmatique. Étudions la manifestation de ce motif dans le récit. Il apparaît d'abord dans le conte de Filippos. Zosimaras, le héros de basse extraction amoureux d'Astrofengui, littéralement « l'éclat de l'astre », est appelé le « Noir » en raison de sa pilosité sombre. Il est finalement sauvé par son cheval, « Blanc ». Cette histoire d'amour annonce celle de Neoklis le charbonnier pour la jeune Maria, la fille du vendeur de pistaches. Celle-ci attend « à la fenêtre » (Y 64), comme dans le conte, le passage de son prétendant qui, lors de la journée mentionnée, a assuré le transport du public vers le terrain de football. Pourtant, même lavé, le visage de Neoklis conserve comme « une plume noire dans ses cils épais » et « la cendre de charbon »

[521] (KYRIAZIS 2017, 96).
[522] *Ibid.*

semble s'être déposée « de manière indélébile » sur « ses lèvres ». Son « sourire viril ressemble à un soleil sur son visage sombre » (Y 64). De même, il possède un cheval « dont on ne savait pas s'il était blanc ou noir à cause de la poudre de charbon » (Y 145). A la différence du conte, les personnages naviguent parfois entre le noir et le blanc comme Kalantzopoulos qui, souhaitant être « vendeur de charbon » (Y 125), finit chauleur, le visage blanchi (Y 232).

Par ailleurs, plusieurs personnages sont décrits comme des contours non éclairés. Ainsi, le « mendiant », chantant l'empoisonnement d'une jeune femme, évolue « telle une ombre dans la brume irisée [de la cendre] » (Y 135). Il marche « à petits pas, cherchant de son pied un point d'appui. Il garde la tête penchée en arrière comme s'il regardait quelque chose ou attendait l'inspiration du ciel » (Y 135). Sa silhouette est dessinée de profil dans la narration puisque le mouvement de sa tête se détache du fond sur lequel il apparaît. C'est le cas également des ouvriers qui travaillent à côté de l'asile :

> Comme asile, on employait une vieille et grande maison sur la plage, sur la route d'Ities. Les fenêtres avaient des barreaux de fer. Mais il était facile de voir derrière quelques figures pâlies, dépeignées, le regard errant. Seulement quand la mer se déchaînait par là et écumait, alors on aurait cru que les fous mettaient un point d'honneur à rivaliser avec elle. Ils hurlaient dans leurs camisoles, les gardiens tournaient avec leurs gourdins et les volets demeuraient fermés. Rien d'autre ne se produit. Des eucalyptus et des saules écaillent les murs de la maison, les arbres vivent le rêve de leur folie vers le déracinement et la fuite. Un camion décharge du charbon pour l'usine de papier voisine et les hommes noirs crachent de la salive noire, courbés, à la file, dans le nuage de poussière noir. » (Y 142)

Deux lieux sont mentionnés, l'hôpital psychiatrique et l'usine. Entre les deux, une file humaine dont seuls les contours sont donnés à voir. Cette disposition rappelle l'organisation scénique du théâtre d'ombres grec. Sur l'écran se détachent principalement deux endroits, « la cabane de Karaghiozis » et le « sérail », le palais du Sultan. Mais, comme le précise Christos Kyriakis, l'ensemble peut être complété selon l'intrigue (la présence de la grotte du serpent dans *Alexandre le Grand* et le serpent maudit) ou d'autres besoins. On peut trouver « des arbres », « des avions, des automobiles, des trains, des vélos, des tables, des chaises […] »[523]. Des tableaux semblent donc parfois insérés dans la narration, toiles sur lesquelles apparaissent des formes. A l'instar de l'asile, l'orphelinat est un autre décor associé à l'ombre :

> Jusqu'au coucher du soleil, les coups de bêche résonnaient dans le terrain de l'orphelinat, mornes, insistants, comme s'ils mettaient un point d'honneur à ce que le jour ne finisse pas. Au fond, on distinguait le bâtiment, une construction haute, toute en longueur. Les fenêtres béaient, en trois rangées, sur une solitude intérieure glacée. Quelques enfants, la tête rasée, tournaient, désœuvrés, dans le jardin. Un homme gesticulait comme s'il donnait

[523] (KYRIAZIS 2017, 118).

> des ordres. D'autres têtes semblables se penchaient au-dessus de tranchées, cherchant quelque trésor. Les rayons brillaient rougeâtres dans le couchant, semblant se lever pesamment et retomber allégés.
>
> Mais l'ombre s'allongeait peu à peu. Toutes ces choses qui ressemblaient là, au fond du jardin, à une dernière projection lumineuse, s'assombrirent et disparurent. Avec elles cessèrent également les bruits. Ne demeura qu'une voix d'enfant qui, de temps à autre, appelait de l'intérieur :
>
> – Kalantzopouloooos ! Kalantzopouloooos ! – et s'éloignait – Ka-lan-tzo-pou-looooos… Ka-lan-tzo-pou-looooos… (Y 21)

Le décor, comparé à une « projection lumineuse »[524], est constitué d'un bâtiment dont le vide des fenêtres est mis en évidence. Seules les silhouettes et la gestuelle des personnages animent un lieu figé. Là encore, l'articulation des têtes est remarquable : penchées en avant ou renversées, les figures obscures sont assemblées telles des marionnettes. Les individus deviennent des ombres dans la narration, des projections d'une présence en creux. D'ailleurs la scène s'achève sur la disparition inquiétante d'un de ces fantômes. C'est dans un lieu semblable, dont l'éclairage fait naître l'obscurité, qu'apparaît Filippos à la fin du roman. En effet, dans le dernier chapitre, juste avant que la narration ne soit désormais faite à la première personne, le narrateur évoque les rêveries mélancoliques de Filippos :

> ... Verlaine, jamais la pluie n'est tombée si triste que ce soir. Le feu dans la cheminée éloigne les ombres en les multipliant sur les trois murs. Un déchirement le tourmente, quelque chose comme un dernier au revoir qui n'a pas été dit. (Y 218).

La référence aux ombres qui dansent sur les murs fait écho au théâtre d'ombres, à sa toile, le *berdé*, et aux figures qui y prennent vie. Filippos semble vivre, à l'extérieur comme chez lui, face à une toile sur laquelle les autres ne découpent que leur contour et font entendre leur voix. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que le narrateur est le montreur d'ombres lui-même. Ainsi, Filippos assiste deux fois à l'éloignement de Katia et de son père et ce sont bien leurs contours, leurs délimitations, qui fascinent le personnage : Katia « [a] cependant son charme à elle à marcher ainsi, maladroitement, balançant sans cesse sa main droite – la *clef de sol*, pense Filippos, les doigts qui tantôt courent, tantôt trébuchent sur les *doubles-croches* et les *dièses*… » (Y 118). Ce sont également le mouvement des jambes et leur forme qui retiennent l'attention de Filippos lors de leur deuxième rencontre : « Des hanches de montagnarde. La musculature de sa jambe coule doucement vers l'astragale ; à côté du tendon joue l'ombre de deux fossettes quand le talon se soulève et que le pied repose les orteils. » (Y 133). Filippos est

[524] « σαν τελευταία φωτισμένη προβολή » (Y 21).

face à un spectacle qui le « bouleverse » (Y 133). Autre exemple de figure qui semble être animée par le narrateur, celle d'Andromaque. En voici la description au premier chapitre :

> Se rendait également à tout moment à la boutique la voisine, Andromaque, gigantesque, épaisse, courbée, le tablier toujours humide dans la région du ventre, avec les deux mômes qui la tirent par la jupe et le bébé dans les bras. (Y 18)

La jeune femme est réduite à une stature, un volume et une posture vagues. On ne trouve pas de portraits dans le roman : la vie est concentrée dans les rotations, les articulations, les contours. Par ailleurs, beaucoup de personnages disparaissent en fin de roman, ne laissant véritablement que leurs ombres dans l'esprit de ceux qui restent ou du lecteur lui-même. Monsieur Nikolakis a été emmené par une femme dont il réclamait la venue, le sort de madame Thalia, répudiée par son mari, n'est pas connu, Filippos lui-même a quitté le quartier.

L'art de dessiner et de faire mouvoir les personnages rapproche le narrateur du joueur de Karaghiozis. À cela s'ajoute la mise en exergue d'une certaine artificialité. En effet, Metin And, à propos du Karagöz turc explique qu' « il utilise des techniques désillusionnantes qui n'entretiennent pas l'impression d'une réalité scénique et révèlent l'artifice de la construction dramatique et du personnage »[525]. Stathis Damianakos, comparant une pièce turque et un spectacle grec, retrouve ce même « caractère conventionnel »[526] dans le prologue, entre autres. De même, dans *Yiri*, le narrateur souligne le caractère fictif des personnages en les faisant devenir sujets d'une autre intrigue fabriquée par des personnages spectateurs. C'est le cas notamment de Maria. Elle est observée à la fin du chapitre 5 par Kalantzopoulos :

> Il s'assit, accroupi, et posa ses joues dans ses paumes. Dans la pièce éclairée allait et venait Maria. Ses mains s'ouvraient, brillantes, sur la table alors qu'elle la dressait et posait les plats. Elle se tint devant un miroir pour ordonner ses cheveux, puis elle disparut quelque part. La pièce demeura sans sa présence. Seule la lampe éclairait désormais la nappe damassée. (Y 126)

Le narrateur souligne la partialité du cadre par le point de vue interne adopté. Les corps sont présents dans la lumière, mais peuvent s'évanouir vite au gré des intentions du narrateur, et peut-être au gré des aléas de la vie. En cela, la narration retrouve la dimension symbolique

[525] (AND 1986, 113).
[526] (DAMIANAKOS 1986, 133).

constitutive du théâtre d'ombres, soulignée par Marie Gaulis, dans sa postface à trois pièces de Karaghiozis :

> Les théâtres d'ombres turc et grec, le *karagöz* comme le *karaghiozis*, sont aujourd'hui un divertissement mais, par leurs racines extrêmes-orientales, ils ont une origine religieuse et sacrée, comme le *wayang kulit* balinais et javanais, par exemple. Car l'ombre (« σκιά », « wayang ») joue un rôle symbolique et rituel : il s'agit de rendre visible l'invisible, de permettre la rencontre du monde divin et du monde humain, de faire parler les morts.[527]

Ce n'est pas tant la force subversive du théâtre de Karaghiozis qui apparaît dans *Yiri* que son esthétique et sa capacité à unir narrateur et spectateurs dans un spectacle total « à la forme ouverte »[528]. Ainsi, l'art du narrateur tend à désincarner les personnages, à les réduire à des figurines dont la fragilité est patente.

### *Des scènes vides*

De fait, les lieux de spectacles dans les trois romans sont dépourvus de présence humaine : les corps tendent à y disparaître. Mais ce phénomène est également observable pour les endroits qui tiennent lieu de scènes comme dans *À Hatzifrango*.

Nous avons déjà remarqué que le spectacle est souvent dans le public dans les récits étudiés, l'assistance devenant objet de regard du narrateur. Ce renversement de la hiérarchie de l'intérêt va de pair avec une désertion des lieux de représentation. Dans *Yiri* n'est mentionné que le concert auquel se rencontrent Tea et Filippos. Quant aux scènes de spectacle évoquées dans *Terminus*, elles sont soit inoccupées comme la terrasse du restaurant où ont lieu les concerts qui « est désormais vide » (T 29), soit décrites comme dépourvues de présence humaine comme la scène où se déroule la prestation de Stephanos et de Sophie :

> Même la comédie eut du succès – si on n'y regardait pas trop, bien sûr – et on applaudit vivement les acteurs amateurs. Sur l'estrade on avait placé une petite table et deux fauteuils, qui, avec l'hypertrophique piano, représentaient, de manière assez convaincante, un salon. Cependant, cette grande salle au plafond haut, avec ses dorures, le lustre et le luxe, semblait disproportionnée et quelque peu désassortie avec son contenu humain plutôt fauché, comme si les êtres animés, avec leur petitesse et leurs petitesses, déshonoraient les inanimés qui étaient ici. (T 84)

[527] (GAULIS 2005, 214). Marie Gaulis rapporte d'ailleurs l'anecdote selon laquelle Karagöz et Hadzivat, son comparse, auraient été deux ouvriers travaillant à la construction d'une mosquée à Bursa au XIVe siècle. Mais, parce qu'ils passaient leur temps à deviser et à rire, le sultan les aurait fait tuer avant d'être pris de remords. L'un de ses conseillers, pour apaiser ses remords, lui aurait suggéré de tendre une toile blanche et de ramener à la vie les figures assassinées en projetant l'ombre de leurs marionnettes (*ibid*., p.215).
[528] Voir l'introduction de Stathis Damianakos à l'ouvrage collectif *Théâtre d'ombres. Tradition et modernité* (DAMIANAKOS 1986).

La désolation des lieux de spectacle est également évoquée dans *À Hatzifrango*. Dans ce roman de la perte, cependant, c'est un lieu de jeu bien particulier qui sert de scène et se vide progressivement de ses acteurs : la place centrale du quartier Hatzifrango, Alani. Tout d'abord, elle constitue un point de vue privilégié, un endroit stratégique dans le quartier. Les enfants, l'ayant utilisée comme terrain de leurs jeux, s'y assoient pour discuter au chapitre 1. Ils regardent la ville et le quartier depuis ce poste d'observation.

> L'ombre du mur recouvrait maintenant presque entièrement Alani qui, tout le jour, était dévorée par le soleil, là, à l'extrême nord de la ville. Elle s'avançait toujours plus vers le coin nord-est. En face, seule la dernière lueur du jour avivait le vert des jardins à travers lesquels passait la ligne de chemin de fer de Aïdin. Au même moment, lentement, siffla un train, ainsi sifflent les trains avec mélancolie à la tombée de la nuit tout comme le dernier chant du coq. A gauche, au-dessus des maisons basses de Alani rougeoyait l'Hôpital Anglais, avec ses trois étages et ses larges cheminées. Et plus loin, à droite, les jardins d'Aï Trifonas, de Tsikoudias, d'Aï Vouklas s'assombrissaient toujours plus. L'ombre recouvrit aussi le poste de police, le seul bâtiment à deux étages de Alani. Le deuxième étage dépassait, soutenu par quatre gigantesques colonnes. Le crépi s'écaillait et lorsqu'on passait devant, il venait un relent de latrines. (AH 22-23)

Vision des personnages et vision du narrateur sont confondues, ce dernier comparant le sifflement du train au chant du coq. La subjectivité de la description est néanmoins suggérée par les indications spatiales, « en face », « à gauche » et « à droite » correspondant à la vue que peuvent avoir les enfants depuis Alani, une vision circulaire de Smyrne. À cette vision répond celle du père Nikolas qui regarde, lui, la place Alani.

> Il se leva de sa chaise, sortit sur le perron et regarda Alani toute blottie. Le temps eut beau résisté, il se remit en route et le quartier à revivre. Les maîtresses de maison vaquaient devant leur maison un arrosoir à la main, de la terre brûlée émanait une buée et cela sentait la dernière pluie. On sortait des chaises, on faisait quelques allers retours à l'intérieur, on s'asseyait et on mâchouillait des pois chiches frais, farfouillant pour les trouver parmi les petites pousses gris-vert, discutant sur le pas des portes. (AH 24)

La succession des verbes à la troisième personne, dont le sujet n'est pas précisé, donne l'impression que la vie du quartier tout entier reprend autour de la place comme si celle-ci en était le centre de sociabilité dans la mesure où elle n'est pas un lieu de passage comme les ruelles, mais un endroit où l'on peut s'installer.

Tous jouent à Alani, les acteurs et les enfants qui cherchent la victoire ou, tout simplement, le plaisir du jeu. De même au chapitre 9, les filles y jouent à « *leye-leye restera*[529] »

[529] Dans son glossaire, Politis définit vaguement le jeu comme « une sorte de jeu pour filles » (POLITIS 1993, 259).

et les garçons au « *tsiliki* », sorte de jeu de cricket, au chapitre 10. Mais Alani est surtout un endroit où les faits sont re-présentés, ce qui l'apparente à un espace théâtral. Dès le chapitre 1, les habitants s'y rassemblent pour voir l'arrivée du caïque. L'événement y est ensuite re-joué par les enfants qui se mesurent à la course. La distance est mesurée scrupuleusement par les enfants : « [...] un mile, comme ils disaient, c'est-à-dire deux fois le tour d'Alani. Et cela ferait grosso modo un mile en estimant que chaque côté d'Alani approchait les deux cents mètres » (AH 21). Elle matérialise la place, lui rend sa fonction d'espace physique que la cérémonie précédente avait dissimulée car Alani était alors évoquée comme « une véritable plaine ». Alani semble donc être un espace consacré au jeu, à l'art dramatique. C'est ici que Periklis manifeste sa douleur au chapitre 5. Le lieu s'emplit alors d'une souffrance qui se fait entendre dans le récit du jardinier. En effet, dans la « Parodos », Yacoumis évoque les événements qui ont conduit à l'expulsion des Grecs de Smyrne et à la destruction du quartier grec. Il débute donc son récit par la présence de l'armée turque à Smyrne et les actes commis par les troupes grecques.

> Donc, si je me souviens bien, c'était le troisième ou le quatrième jour que l'armée turque était entrée. La ville se recroquevillait. Il s'était produit pas mal d'incidents déjà, des morts, des viols, du pillage, des mercenaires turcs, la mitrailleuse caquetait, c'était la guerre, inimitiés et rancœurs – et les nôtres avaient brûlé des villages turcs en se retirant, c'était la guerre, l'homme devient un animal déchaîné. (AH 143-144)

Or, lorsqu'il raconte la nuit de l'incendie en 1922, il se souvient de deux enfants sur la place Alani : « Rien que deux petiots avec des épées en bois qui faisaient lever la poussière en remuant. Ils jouaient aux soldats et ils poussaient de grands cris : cling, clang, clang, cling » (AH 149). Les enfants font semblant de jouer à la guerre sur Alani, lieu de mimésis, espace clos, microcosme dans lequel viennent se répercuter les tumultes et les violences qui ravagent le monde. Ils imitent également les adultes en commentant les affaires politiques, notamment l'arrestation du capitaine de police du quartier :

> – On l'a mouchardé comme Jeune-Turc, dit l'un.
> – On va l'emmener à la capitale, on va l'enfermer dans un sac à patates et on va le jeter à la mer, dit un autre.
> – On va mettre aussi des pierres dans le sac pour qu'il ne remonte pas à la surface, dit un autre encore. (AH 201)

Les événements se répètent donc sur cette place dédiée à l'imitation, mais comme s'ils étaient amoindris, déformés, transposés ou déréalisés. En effet, Alani, dans le chapitre « Parodos »,

prend une dimension fantastique. La nuit de l'incendie, « [...] deux chevaux surgirent à Alani, seuls, sans selle, ils s'arrêtèrent immédiatement, hennirent vers le ciel puis s'élancèrent et disparurent à travers les jardins » (AH 152). Or, au chapitre 6, le premier narrateur évoque tout d'abord la curiosité des femmes au sujet d'un couple de cavaliers passant tous les matins par Alani, puis la disparition brutale de ces deux personnes, Elsa F. et le vice-consul autrichien. Les deux chevaux semblent donc venir du passé et préfigurer le départ des habitants du quartier. En outre, dans le dernier paragraphe du récit de Yacoumis est décrit l'exode des hommes et des femmes de Hatzifrango, véritable tableau cauchemardesque qui fait surgir le souvenir « des feux de la Saint-Jean par-dessus lesquels personne ne sautait » (AH 153-154). Or, cette mention fait écho à la fête boudée par Pandelis et perçue uniquement par ses bruits terrifiants au chapitre 6 :

> Mais au même moment un grand tumulte se fit entendre à Alani, des étincelles fusèrent derrière les maisons voisines, le quartier fut ébranlé de grondements en cascade qui se finirent en un coup de tonnerre et une sorte de feu tournoyant surgit dans les airs et retomba parmi les clameurs de la foule. (AH 110)

La tragédie trouve sa place dans cette étendue close où les ombres apparaissent après le chapitre « Parodos » qui a réduit les acteurs au silence. Katerina au chapitre 8 demande à Yacoumis s'il voit sur Alani « les fées [qui] ont ouvert le bal et [qui] agitent leur foulard » (AH 158). La petite fille elle-même est entre l'ombre et la lumière : « Sa frimousse était dans l'ombre, mais constellée d'éclaboussures de soleil tamisées par le chapeau de paille tressée qu'elle avait sur la tête » (AH 158). Alani est aussi alternativement plongée dans l'ombre et la lumière au cours du roman, comme si l'éclairage de cette scène variait. Mais c'est l'obscurité qui finit par l'emporter au chapitre 11 :

> Sauf qu'à Alani et dans les ruelles alentour c'était comme si s'était abattue une ombre. Pas sur les êtres sans âme – eux jouissaient de la bonté de Dieu, jusqu'aux ruines et au crépi crevé – mais sur les gens. (AH 218)

Obscurité symbolique, voile qui enlève toute brillance aux événements qui s'y déroulent, puisqu'elle succède à la mort d'Aristos. La nuit triomphe donc de la clarté des chapitres 1 et 2 comme si, le spectacle achevé, les rideaux se fermaient. La place elle-même disparaît lorsque les enfants s'y livrent aux jeux au chapitre 12 :

> Ainsi, au premier banc à droite, entre Minas et Alekos, à la place d'Aristos était maintenant assise une ombre, quelque peu gênante, qui, lorsque les enfants quittaient l'école, partait elle aussi avec eux, assistait à tous leurs jeux, tangible presque et matérielle. (AH 237)

Le quartier perd alors sa profondeur. La confusion entre le passé et le présent, le réel et l'imaginaire, le monde des vivants et celui des morts a fait de l'endroit un espace creux, mangé par les fantômes qui l'habitent.

Si les scènes perdent leur substance dans les trois récits, elles sont également d'une matière très fragile dans *Yiri* et dans *À Hatzifrangou*.

### *Des scènes friables : la métaphore de la poussière dans* Yiri *et* À Hatzifrango

En effet, le motif de la cendre et de la poussière qui se déploie essentiellement dans des espaces de jeux devient le fil conducteur des deux narrations. Formée de particules volatiles et suspendues, cette matière devient métaphore de l'imagination et de la folie, de l'illusion dans les récits de Politis, mais aussi reste d'un tout irrémédiablement perdu et peut-être symbole de l'impossible homogénéité et continuité de la narration.

Tout d'abord, la poussière recouvre les scènes comme pour souligner le caractère éphémère des pièces et concerts qui s'y déroulent. Si la place d'Alani dans *À Hatzifrango* met en résonance les événements et leur représentation, elle apparaît comme un lieu vide en lui-même. Peu de descriptions en sont données. Le premier narrateur n'insiste que sur la poussière qui « vol[e] en fumée » et « vol[e] en tourbillons sur Alani » (AH 14 et AH 158) dans les deux chapitres qui ouvrent chacune des deux grandes parties du roman, le chapitre 1 et le chapitre 8. Ce sont des particules fragiles qui composent Alani, fragments d'un sol qui se morcelle et s'émiette, perdant de sa consistance. La lumière éclairant l'esplanade se décompose elle-même en « cendre » (AH 211). Au-delà d'Alani, c'est la ville de Smyrne qui, au cours de la narration, se désagrège. Le sable emplit le quartier au chapitre 9 lorsque les ingénieurs viennent refaire la rue. Si, auparavant, les ménagères devaient « fermer portes et fenêtres parce que la poussière se déchaînait » (AH 176), l'étape du pavage suppose de charrier beaucoup de sable qui servira de fondement aux pierres. Tzonis en fait les frais puisque, tombé à la suite d'une farce faite par un mauvais plaisantin, il est métamorphosé : « ses cheveux noirs et sa barbe qui ne connaissait pas le rasoir étaient devenus tout gris, saupoudrés de sable » (AH 185). Pourquoi une telle mention au-delà de l'effet comique qui n'en est d'ailleurs pas un puisque le narrateur précise : « Il était si comique, si exagérément comique, tellement au-delà du comique que personne ne

rit. » (AH 184) ? Le personnage est lui-même un élément du quartier grec, mais quittera l'endroit, s'en détachera comme un fragment de roche à la poursuite de son amour. Dans ce même chapitre, le quartier semble progressivement envahi :

> Cette année, le meltem d'août soufflait fort. Il apportait de la fraîcheur, oui, mais il tourmentait le quartier. La Pointe était dans l'œil du vent qui balayait Alani la journée entière, soulevait la poussière et avec elle des miettes de crottin séché et des déchets variés, s'engouffrait dans les ruelles principales comme dans des passes et, de là, roulait en tourbillons, prisonnier des ruelles adjacentes. (AH 190)

Des bribes venues d'ailleurs s'entassent dans le quartier et en composent le corps dont on ne peut s'emparer puisqu'il subit sans cesse les mouvements du vent. De la partie, le tout possède la même absence de forme. Le narrateur, au chapitre 12 présente en effet Smyrne comme « une grande ville qui s'étale maintenant, gigantesque fantôme de cendre allongé sur des décombres fumants, telle une buée, une fumée transparente, cristallisée […] »[530]. Tout un réseau lexical unissant la poussière au sable et à la cendre préfigure la disparition de la ville, insaisissable désormais comme l'arc-en-ciel que voient les enfants au début du chapitre, de la « vapeur » (AH 47). Constituée de particules en suspens, la ville peut se rompre à tout moment dans les souvenirs de celui qui raconte.

Dans le début de *Yiri*, la poussière s'impose comme une clé de lecture de l'œuvre. De fait, celle-ci est évoquée à de nombreuses reprises dans le roman et l'insistance du narrateur donne une valeur symbolique aux particules suspendues dans l'air dès le chapitre 1 lorsqu'il décrit le quartier. La poussière n'est tout d'abord qu'un simple élément réaliste, déposée sur « un chemin invisible, large et poudreux, comme un chemin de province » (Y 14). Ne constituant pas un signe distinctif, elle semble simplement « rajouter un charme exotique » (Y 15) à l'endroit. Pourtant, ses pouvoirs sont par la suite magnifiés. La poussière permet l'illusion en déformant la réalité, le cadre : « Le chemin se déroul[e] dans une ondulation de voiles, les figures et les situations pren[nent] un contour liquide, indéfini, imaginaire – tremblant et irisé comme les pierres et les algues sous la transparence de la mer... » (Y 15). Elle fait du lieu un endroit où toutes les fictions sont possibles. Jean-Luc Hennig affirme ainsi :

> la poussière a cette curieuse propriété d'être une substance immatérielle qui happe la réalité des choses, qui les ombre, les noie dans une sorte d'obscurité grise, une légère brume

[530] « […] μιας μεγάλης πολιτείας, που απλώνεται τώρα, πελώριο πλαγιασμένο σταχτί, πάνω στ'αποκαΐδια της, σαν άχνα, σα διάφανος καπνός, κρυσταλλωμένος » (AH 238).

> d'indécision. Elle met entre elles et nous une imperceptible distance, elles en deviennent comme des allusions discrètes, des pensées diffuses.[531]

De fait, dans le roman, ces minuscules fragments, dont la trajectoire est imprévisible, sont d'abord associés aux enfants qui les font voler de leur course (Y 20). Ce sont également ces derniers qui « dépoussièrent » les cyprès de l'Orphelinat (Y 33). Pourtant, « les enfants ne prenaient qu'une petite part au triomphe de la poussière. Aérienne, poudre fine, comme si elle avait un dessein mystérieux, à ce que le vent la soulève haut, la fasse tournoyer en typhon et la saupoudre ensuite sur les choses et les êtres » (Y 20). Objet des jeux des enfants, elle est également un élément indissociable du jeu musical, notamment des chansons de celle qui est considérée comme la folle du quartier.

> Un ton monotone, mêlé de mots, s'entortille à la poussière, va et vient comme un rondeau hanté, sauf que parfois il s'affaisse comme elle [la folle] et parfois il reprend son souffle de quelque vent secret. (Y 52)

Une même chanson retentit au chapitre 5 ou encore au chapitre 6 lorsque Maria considère la poussière couvrant les cyprès et entend simultanément « un air avec des fioritures » joué par le voisin sur son « concertina » (Y 137). Les particules s'animent d'un mouvement propre au son de musiques mystérieuses et semblent douées d'une vie secrète, ainsi que d'un caractère changeant. Filippos fait le constat de cette altération du quartier en fonction de cette substance capricieuse.

> Yiri, aux confins de la cité – ou aux confins du monde. Etranger, désassorti ici encore. La poussière étend un manteau comme de brouillard, de cauchemar, à travers lequel les choses se déforment, se troublent, rien ne se distingue nettement. Parfois, elle se dresse maussade, infranchissable, monotone comme l'ennui. Quelque chose s'est relâché et la pensée est battue par le vent. Des mots, des attitudes, prennent des dimensions infinies. Une conversation surprise au hasard sur le chemin semble avoir été prononcée exprès pour lui, Filippos. (Y 127)[532]

Constituée d'éléments invisibles, elle est de connivence avec les êtres fantomatiques. La petite Katerina de *À Hatzifrango* croit voir dans les grains suspendus des fées qui dansent. Dans *Yiri*, lorsque la femme folle traverse le quartier, au chapitre 3, elle semble accompagnée. « Elle

[531] (HENNIG 2001, 17).

[532] Jean-Luc Hennig souligne ce caractère humain de la matière qui n'est pas exclusivement minérale: « La poussière, parce qu'elle emporte des particules organiques, des traces de vie passée se réfère à l'humain. Le sable, c'est un paysage. La poussière, une histoire de mœurs. Car il y a mille poussières d'une pièce à l'autre, d'une maison à l'autre, d'une rue à l'autre, d'un pays à l'autre. La poussière voyage, ses couleurs ou ses odeurs voyagent, mais c'est un voyage à mystères : il faut deviner la poussière. » (HENNIG 2001, 184)

tourn[e] de temps en temps la tête, regard[e] quelque part d'un œil sévère, on [dirait] qu'elle surveill[e] les esprits qui la suiv[ent] sans bruit, pas à pas, traînant dans la poussière leurs camisoles... » (Y 56). Mais la poussière avec sa « magie » (Y 81), sa capacité à donner forme à l'inaperçu, comme l'art, est également l'indice de ce qui s'effrite, se défait, comme dans l'échange mélancolique entre Filippos et Andrea, le mari d'Elisabeth.

> La mer est toujours bonne. Seulement, ce sont les vents qui la tourmentent.
> Les yeux de Filippos se troublèrent.
> – Andrea, la bonace aussi nous tourmente, tu sais, la bonace aussi souvent.
> – La bonace nous tourmente, nous, Monsieur Filippos, lorsque nous sortons en chalut. Il faut aller en fonction du temps – quelle force a l'homme tout seul ? Les temps nous esquintent.
> Par-dessus la clôture du jardin la poussière tournoyait, aujourd'hui elle était triste, opaque, épaisse. Oui, les temps nous esquintent… (Y 72)

La poussière semble être messagère du passé, incarnant ce qu'il reste d'autrefois dans le présent, mais sous forme de particule, comme réminiscence d'un tout qui a été. Si Filippos est un être si sensible à la poussière, c'est parce qu'il est hanté par le souvenir de Liana. En cela, le vent poudreux qui souffle à Yiri est une présence intelligente et permanente du passé. Ainsi, Jean Luc Hennig détaille ce qu'est « le temps pensif »[533] de la poussière :

> Quel lien intense, vibrant, entre passé et présent ! Car la poussière se résume finalement à un temps : le *passé composé*, que certains grammairiens appellent encore *passé indéfini*. Le composé ou l'indéfini convient parfaitement à la poussière. Le passé composé est un temps qui s'emploie pour les événements d'un passé qui n'est pas entièrement écoulé ou dont on ressent encore aujourd'hui les effets.[534]

Certes, la désagrégation est inéluctable et irréversible, signe de la faiblesse de la matière. La poussière apparaît donc dans *Yiri* comme le rappel d'une fin sans cesse approchante en accord avec la mort qui rôde et frappe dans le roman. Cependant, les particules sont également les compagnes des esprits, sans corps, des revenants, tout comme elles accompagnent des airs musicaux récurrents. Elles peuvent donc aussi être considérées comme les traces d'une vie qui s'obstine dans son épuisement. Comme l'explique Hennig :

> Oui, même la pierre ne cesse de se décomposer, de se dissiper pour devenir gravier, sable, poussière. La nature est un immense déchiquetage, confirme François Dagognet. Pourquoi se préoccuper d'êtres si inconsistants, si inconstants ? C'est que, précisément, cette errance, ces tourbillons, cet état de transition permanente rendent la poussière encore plus

[533] *Ibid.*, p.180.
[534] *Ibid.*, p.181.

> belle. Car ce que dit la poussière, c'est qu'entre mort et néant, il y a toujours un résidu. Une épaisseur faite de presque rien.[535]

Le motif de la poussière, de la décomposition, de la fragmentation trouve également un pendant dans une scène éminemment théâtralisée du roman au chapitre 6. Il s'agit d'une scène mêlant badinage amoureux et réflexion sur l'art et la vie. Filippos a invité Tea, son amante, et Kyrillos, son ami sur le point d'effectuer « sa cure annuelle esthétique » (Y 88) à Olympie. Tea est venue en compagnie d'Effi. La scène s'ouvre par une demande que Filippos trouve étrange : son amie lui demande d'embrasser l'invitée surprise sur les lèvres pour « accentuer leur [propre] amour » (Y90). A l'arrivée de Kyrillos, la discussion prend un autre chemin car celui-ci s'étonne des changements de la statuaire grecque après la guerre du Péloponnèse. La salle à manger devient un décor de théâtre dans lequel se déroule une scène artificielle. « Un sentiment indéfini domin[e] Filippos. Quelque chose d'enfoui dans son atavisme affleure, orné de dentelles et de soies anciennes » (Y 91). Le personnage, distrait, n'est sensible qu'au chant de la conversation de ses invités (Y 91). Les jeux de lumière déterminent les entrées et sorties narratives des personnages. A la « lumière conique de la pergola » (Y 89) éclairant la table et dessinant par contraste une zone obscure s'ajoute la rampe allumée par Filippos :

> Lui, comme s'il demandait un encouragement mis en scène, s'approcha du jet d'eau, ouvrit le robinet et tourna de ce côté la lumière de quelque projecteur caché. Une buée, humide, était suspendue en un nuage argenté, jetant des reflets bleus sur les glaïeuls ensiformes. (Y 92)

C'est donc sous une lumière fragmentée, une « buée », qu'a lieu la scène de séduction entre Filippos et Effi. Cette dernière explique qu'elle est actrice (Y 95). La poussière de lumière est associée à l'illusion. La jeune femme demande ainsi à Filippos :

> Il faudrait que vous mettiez également des verres colorés à votre projecteur, lui dit-elle en levant les yeux vers le nuage d'argent. […]
> – Quelle teinte préfèreriez-vous ce soir ?
> – Je ne sais pas, lui répondit-elle tendant la main sous la buée silencieuse et vaporeuse. Voulez-vous que je vous dise le destin : Je vous préparerai d'avance un futur. (Y 95-96)

La lumière est créatrice d'atmosphères, d'humeurs et de tons, mais elle en souligne également la fugacité et l'inconstance. D'ailleurs, Filippos décline la proposition d'Effi en répondant

[535] *Ibid.*, p.158.

qu' « il n'y a pas suffisamment d'éclairage pour que le futur se reflète dans l'eau ou pour débrouiller l'enchevêtrement des lignes de la main » (Y 96). La fragmentation empêche tout sentiment de durée. Ainsi, au sein d'une scène légère font soudain irruption les pensées errantes de Filippos pour l'enfant mort, le petit frère de Savvas :

> Sur la crête du Panachaïkos surgit une lune sans force, un croissant renversé, comme sans éclat parmi les étoiles. Quelque rayon, ainsi blafard, arrivera jusqu'au-delà d'Aghia Triada, pour saupoudrer de cendre un morceau de terre retournée, grand comme rien, que désigne l'ombre d'un cyprès, fine comme un doigt. Si la lune pouvait être pleine et d'argent, et le calme de la nuit cristallin – hélas, il est parti maintenant, fini, ce soir le petit enfant devrait dormir dans la joie et demain ouvrir ses petits yeux dans une aube plus parfumée que les matins qui autrefois le réveillaient, et qu'il contemplait de son regard grave, averti… (Y 97)

Le rayonnement des astres produit lui aussi une lueur pulvérisée, une « cendre », qu'en signe de deuil, il dépose au pied de la tombe. Ainsi, la scène est parcourue par le motif de la buée, des éléments en suspension, désignant la scène comme lieu de l'éphémère, en en pointant l'inanité. Mais la poussière lumineuse résiste également à la disparition, tout comme il est possible que l'enfant regarde un autre monde.

Par ailleurs, toute la scène est détachée de l'ensemble du récit par des points de suspension. La vapeur renvoie peut-être à l'esthétique de la narration dans *Yiri* qui juxtapose des événements, de tonalités très différentes[536], telles des particules sans en exprimer les liens. Or, comme le rappelle Jean-Luc Hennig, « on ne peut pas aimer la poussière sans aimer les points de suspension »[537]. Les points de suspension dans *Yiri* ouvrent même des paragraphes, qui sont autant de pensées discontinues[538].

Nous parvenons finalement au paradoxe suivant : malgré une écriture narrative qui emprunte beaucoup ses techniques à l'art théâtral, les scènes ou lieux de spectacles dans les trois romans effacent les corps des artistes, sont frappés d'artificialité, éphémères, disparaissent en miettes. Dès lors, le lecteur est conduit à se demander que regarder et comment.

## 2.2. Regards et visions des personnages : dangers et fascination des images

[536] A l'instar de la poussière qui est « un agrégat d'objets divers, irréguliers, déconcertants » (*ibid*., p.183).
[537] *Ibid*., p.165.
[538] Voir par exemple (Y 120 et Y121).

Le goût de Kosmas Politis pour les galeries d'art et les expositions[539] a trouvé un prolongement dans la réalisation de dessins personnels[540]. Par ailleurs, Yorgos Kallinis dans son étude consacrée aux œuvres de l'entre-deux-guerres de Politis a montré la place réservée à la vue dans ses romans, vision tant des personnages que des narrateurs[541]. De fait, une tendance à la spectacularisation des récits est manifeste également dans la production tardive du romancier. Celle-ci inclut aussi une réflexion sur la manière de regarder par l'insertion de références picturales et par l'évocation des modes de relations que ces dernières génèrent.

En effet, les images occupent une place centrale dans les trois narrations, notamment parce qu'elles offrent aux personnages des représentations d'eux-mêmes. Cependant, elles ne sont pas toutes innocentes : poser un regard sur elles peut être dangereux pour les protagonistes. Les tableaux, à l'instar des icônes, ont une puissance à laquelle certains acceptent de se soumettre tandis que d'autres la rejettent. Ainsi est posée en creux, dans les trois récits, la question de la domination de l'image sur le sujet qui la reçoit.

### *Représentations et reflets de soi : les photographies et les miroirs au cœur des actions*

Dans les trois romans, les photographies, ou les portraits d'une autre nature, sont au cœur de scènes intimistes, le plus souvent, témoignant du besoin qu'ont les personnages de se représenter. Ainsi, le déroulement des souvenirs de Gortyne, dans *Yiri*, s'apparente à l'acte de « feuilleter un beau livre » (Y 11). Sa vie est donc constituée d'une suite d'images, indépendantes. Cette distance de lui-même à lui-même au cœur des actions est soulignée par la métaphore qui lui vient à l'esprit lorsqu'il songe à ses amours :

> Il revit les moments passés comme un lointain chemin dont le sépare maintenant une haie qu'il a enjambée. Ce qui restera – pas maintenant encore peut-être, mais dans quelques années, quand il commencera à vieillir, ce sera le souvenir de moments fatidiques, semblables à des personnages affligés, chacun constituant une représentation fidèle de lui-même. (Y 177)

Filippos se voit vivre, agir, créant à chaque instant des effigies dont il considère par la suite la valeur. Par exemple, il se demande si son amour avec Katia n'est pas un « pastiche de lui-même » (Y 186). Le personnage éprouve un besoin de figuration. C'est également le cas de

[539] Io Marmarinou, que j'ai interrogée sur les liens entre Politis et la musique, a expliqué que c'est surtout la peinture qui lui plaisait et « qu'il se rendait souvent dans des galeries ». (MARMARINOU 2016)
[540] Quelques dessins se trouvent dans les archives Kosmas Politis du Collège d'Athènes. Voir annexe 2, p.499.
[541] Voir (KALLINIS 2001, 140- 56).

Gerolymos, le cabaretier, dont « le regard, morne, bleu jauni, trouble, demeur[e] fixé quelque part on ne sait où » (Y 18). Il regarde de manière ininterrompue une image de lui-même. Lorsqu'il se confie à Filippos, il demande à sa femme de lui apporter une photographie, « celle où [sa] mère le tient sur ses genoux » (Y 109). L'image devient plus réelle que les faits : elle témoigne d'un passé disparu. Quand elle fait défaut, la photographie ou le portrait génère un manque, tel celui ressenti par madame Eleni dans *Terminus*. En effet, un jeune homme a autrefois « fait une esquisse d'elle en train de danser. Mais il ne [lui] a pas donnée. Il l'a gardée » (T 27). Cette absence de regard sur elle-même a pour conséquence l'inaction du personnage. C'est pourquoi les commentaires de Sophie sur sa beauté servent de miroir à sa mère (T 27 et T 58). La jeune fille, à la différence de la génération précédente, ose se regarder dans le miroir, et cela sans complaisance, pour « se faire une idée impartiale de son extérieur » (T 107). La glace permet de se représenter en mouvement, fidèlement, tandis que les photographies emprisonnent dans *Terminus*. Madame Eleni brode des motifs qui semblent déplacés dans son intérieur :

> […] on était surpris du déséquilibre *[que causaient les fleurs aux pétales monstrueux]*[542], de leur contraste avec cet environnement mesuré, si on songeait bien à tout cela, aux soupçons et aux doutes, si on ne se livrait pas à une occupation, même mécanique – surtout mécanique – contraste avec le décor exigeant tout autour, contraste avec les distinctions qu'avait obtenues de droit lui aussi un ancêtre – on penserait selon son rythme à lui jusqu'à ce qu'on ait échappé aux agrandissements photographiques du grand-père et de la grand-mère qui pendent au mur. (T 45)

Les broderies s'opposent aux photographies des ancêtres qui dictent une ligne de conduite, symboles d'une tradition et d'un mode de vie à perpétuer. Les portraits s'imposent donc aux personnages, garants d'une existence réelle, réponses parfois à des questions posées.

La polysémie des images est mise en exergue dans les rêveries des enfants : les photographies et les reflets proposés par les miroirs sont sources d'interprétations diverses. Ainsi, dans *Yiri*, le jeune Manthis s'est bâti une histoire familiale autour de la photographie de son père « derrière une fenêtre à barreaux » : « C'était quand ils l'ont pris pour contrebande », explique-t-il (Y 47). Mais Alexandra rapporte la légende écrite au bas de la photographie, « Les barreaux de la prison, c'est pour… » (Y 47), avant d'être interrompue par son cousin Pitsikas. La figure du « λεβέντης » forme un contraste avec celle diffusée par les journaux pour effrayer

[542] La partie en italique est un ajout de notre part.

la société. La divergence de points de vue se fait parfois dans un sens contraire. Dans *À Hatzifrango*, Stavrakis, à l'instar de Gortyne, se représente son existence comme un album.

> Stavrakis ne bougeait pas, le regard fixé sur les remblais de la voie ferrée, qu'on avait élevés dans ce coin. Les pierres taillées vertes avaient de longues traînées noires, débordements de l'huile des machines. Si on lui avait demandé, il aurait juré qu'il ne pensait à rien et c'était vrai ; seulement, inconsciemment, lui passaient dans l'esprit comme des milliers de photographies collées l'une après l'autre sur une ficelle, les événements de sa courte vie depuis le moment où sa mémoire avait commencé à se mettre en marche. La ficelle se déroulait en un éclair jusqu'au bout sans s'arrêter nulle part, puis, comme si elle avait commis une omission, elle se mit, de manière autonome, à se dévider depuis le tout début, plus lentement cette fois-ci. (AH 199)

Moments heureux de complicité rare avec son père, mais aussi instants effrayants d'une égale intensité ébranlent Stavrakis, las de la vie qu'il mène avec les autres enfants. C'est ce moment-là que choisit le narrateur pour insérer un autre point de vue sur la scène, celui de deux femmes dans le train :

> Flox gronda doucement lorsqu'en haut passa le train régional de Boutzas bruyant, tonnant, cahotant et traînant derrière lui trois longs wagons boggie. Par une large fenêtre du premier wagon, deux femmes assises l'une en face de l'autre regardaient dehors et disaient quelque chose en souriant.
>
> Peut-être disaient-elles : regarde, quel beau groupe, l'enfant avec son chien sous l'arbre – peut-être disaient-elles : qu'est-ce que le petit a l'air heureux, si j'avais mon Kodak avec moi je prendrais un instantané, je collerais la photographie dans mon album et j'inscrirais au-dessous : LE BONHEUR… Oui, peut-être qu'elles étaient sensibles, ces deux dames. (AH 198)

Photographie d'un garçon contemplant les images mentales d'une vie de désastre… L'impression des femmes est trompeuse et la légende, les mots apposés, trahissent encore une fois une image interprétable à l'infini. Les analyses des deux femmes sont ironiquement démenties par l'album personnel de Stavrakis qui enregistre toutes les scènes de son existence :

> Mais à un moment, le tramway s'arrête. Terminus. Et alors les photographies se mirent à se dérouler, et les suivantes, sans interruption, une à une, s'attardant sur chaque détail. Il assistait à cela en tiers, en spectateur… Le récif rouge – stop ! Rien de tout cela n'a eu lieu… De telles choses ne peuvent pas avoir lieu dans l'univers. C'est mon imagination… un rêve. Tiens, que j'aille maintenant chez Aristos et Flox se jettera sur moi et l'entourera de ses pattes de devant… Aristos me sourira… Reste manger avec nous – non, pas avec toi ! Hop ! Flox ! Attaque ! Apporte ! … Flox retrousse ses babines noires avec dégoût… Lui, il me désigne du doigt : c'est lui, c'est lui qui… Mes habits, dit-il, mes habits… C'est lui qui… Non, ce n'est pas moi, c'est la fée qui l'a gardé dans sa grotte… Menteur, ass… assassin, tu sais bien que c'est toi qui l'as… Les photographies se remettent à se dérouler, sans interruption. Il les déchira mentalement. Ça a eu lieu, ça n'a plus eu lieu. Rien ne compte… Désormais l'univers est fini, rien n'existe plus… Fini l'univers… fini Dieu… le

> soleil ne reviendra pas… demain il ne fera pas jour… tout est fini. Autrefois il y avait également un Stavrakis, encore ce matin même, mais il est fini lui aussi, il a disparu dans la plus longue des nuits… un Stavrakis qui voulait être bon… Comme c'était beau dans le tramway, comme il se sentait gentil, Stavrakis, ce Stavrakis-là. (AH 212)

Stavrakis intervient sur son passé en détruisant certaines photographies, les preuves accablantes, tout comme une partie réelle de lui-même, l'enfant qui voulait s'amender.

Représentations faussées de soi, soumises à des interprétations divergentes, les photographies et les reflets rendent manifestes la duplicité des êtres ou la fragmentation des identités. C'est par trois fois le reflet de Tea qui apparaît à Filippos, non sa réalité. Femme coquette qui semble « dresser l'inventaire de sa beauté » (Y 99) en s'observant dans le miroir, Tea prend vie sur son portrait photographique : « son regard agile suit [Filippos] tandis qu'il attache sa cravate face au miroir » (Y 119). Les regards se croisent dans le non-lieu du miroir, ne faisant qu'accentuer l'artificialité des amours entre Tea et Gortyne. Le corps même de Tea devient image lorsque Filippos se demande ce qu'il adviendra de Tea le jour du Jugement dernier. « Il contempl[e] l'heure de l'amour, tout comme s'il [a] une relation avec Tea. Une sensualité lui parcour[t] les membres, f[ait] tourner les pages de son imagination, tel un livre avec des images obscènes » (Y 195). L'inscription de sa trace sur des supports picturaux révèle le caractère insaisissable de Tea qui n'offre qu'un amour illusoire. Les représentations de soi peuvent également être inquiétantes dans les romans. Ainsi, Gerolymos s'imagine dansant dans la boîte de nuit qu'il a fréquentée autrefois.

> Les miroirs trachomateux le regarderaient alors qu'il se tiendrait au beau milieu de la salle, démultipliant son angoisse. L'un l'enverrait à l'autre et celui-ci encore derrière, comme une balle qui rebondit entre les murs, se heurtant ça et là. (Y 111)

Le reflet enferme le patron du cabaret et devient autonome. Le personnage a la hantise de se voir plusieurs fois, et, finalement, d'être entouré par de faux lui-même. Si les reproductions de soi sont marquées du sceau de la tromperie, leur fixité annonce parfois la mort. Lorsque Stephanos se regarde dans le miroir, dans le roman *Terminus*, il aperçoit « des lèvres charnues rouge vif sur son visage, pâle désormais à l'aube », « une sueur » (T 34) qui a séché, traces de sa maladie. Enfin, on peut considérer que c'est une photographie qui est à l'origine de la mort de Savvas. L'enfant cherche en premier lieu à fuir les commentaires du quartier sur la répudiation de sa mère. Mais, alors que madame Elisabeth veut lui montrer « une photographie de Koula, à l'époque où elle le berçait, bébé » (Y 224), le garçon « ne v[eut] pas la regarder »

(Y 225). Il veut échapper au regard de Koula qui, sinon, « saura tout » (Y 225), l'adultère de sa mère à lui.

Les portraits des personnages ou de leurs proches sont entachés d'erreurs, signes de tromperie et révélateurs de discontinuités de l'être. Ils possèdent tous une place centrale dans la narration car la plupart sont moteurs de l'action comme si se voir ou contempler autrui engendrait des conséquences. Notons par exemple que le meurtre commis par Stavrakis, rapporté au chapitre 10, se produit entre deux déroulements d'images, la première ayant conduit Stavrakis à la résolution d'être bon, mais aussi à prendre conscience de la part d'étrangeté en lui. Quand Stavrakis assiste au défilé des images la seconde fois, il ne peut faire face à la représentation de son crime. L'événement est inimaginable. Plus généralement, photographies et images de soi invitent dans les trois romans à s'interroger sur ce qui est montrable et surtout regardable.

***Images et tableaux dans les trois romans : apprendre à regarder.***

En effet, les personnages se trouvent fréquemment face à des tableaux. Si les références picturales présentes dans les romans de Politis ont souvent été mentionnées[543], nous nous demanderons ici quelle est leur nature, leur esthétique et quel regard les personnages portent sur elles. Nous verrons qu'à travers les mentions des reproductions, les narrateurs suggèrent que certaines images sont fatales et que le regard ne doit pas tout voir.

Il convient d'abord de souligner le fait que la préférence accordée aux images apparaît dans les textes mêmes de l'auteur. Dans *Le Mirabellier*, récit paru pour la première fois en avril 1946 dans la revue *Nea Estia*, le narrateur, jeune garçon au moment des faits, feuillette un abécédaire qui comporte, pour chaque lettre, un distique illustrant le dessin. Les mots sont ici au service des images. Lorsqu'il passe ensuite ses après-midi en compagnie d'Artémis et d'Aphrodite, les jeunes filles d'une famille aisée, il découvre d'autres ouvrages :

> Enfoui dans de tels fauteuils, je me perdais dans le feuilletage de livres aux images colorées. Le texte n'avait pas d'importance, je n'ai même jamais tenté de le lire, Artémis m'avait bien raconté quelque chose, mais moi je me fabriquais mes propres histoires, dans lesquelles cette jeune fille aux cheveux défaits dans la forêt n'était personne d'autre qu'Artémis – tout comme celle qui jette dans la mer en furie un verre d'or.[544]

[543] Voir notamment les références au travail universitaire d'Aspasie Gkioka sur l'intertextualité dans les trois derniers romans de Kosmas Politis dans (KALLINIS 2008, 161).
[544] (POLITIS 2005c, 37). Notre traduction.

La fin de l'insouciance prendra la forme, chez le jeune garçon, d'un plus grand attachement au texte. En effet, à la fin du récit, alors que la servante lui explique que sa famille va déménager, il « ouvr[e] [son] livre, lui montr[e] le dessin et li[t] ce qu'il y a en dessous »[545]. Dans *Yiri*, Filippos, grand lettré au regard des habitants du quartier, surtout de monsieur Nionios, répond, de manière un peu provocatrice, à ce dernier qui lui demande s'il a lu tous ses livres : « Autrefois, bien sûr, je les ai lus, pour la plupart, je les ai oubliés. J'ouvre encore de temps en temps les livres avec des images. Elles, elles disent tant » (Y 131). Il justifie sa pensée auprès de Katia : « Les paradoxes, comme vous dites, sont une vision opposée des choses […]. Ce point de vue inverse nous permet de les approfondir. Mettons que la qualité d'un tapis se juge aux nœuds de l'envers » (Y 132). Ainsi, pour Gortyne, les images parlent. De fait, de nombreuses scènes mettent en évidence les relations entre les personnages et des tableaux ou des dessins. Mais tous ne savent pas regarder et, dans deux des récits, le motif de l'image interdite intervient comme une mise en garde du narrateur ou de l'auteur lui-même.

Dans *Eroica*, déjà, l'un des enfants de la bande formulait le danger qui plane sur les spectateurs inconséquents : « La beauté a des limites. Aucun mortel ne les franchit impunément. Elle est aussi terrifiante que la tête de Méduse, et que la vérité toute nue »[546]. Lorsque, dans le chapitre 4, le narrateur décrit le jardin du consul et l'émerveillement des enfants, il souligne aussi la douleur que cette vue engendre : « Cette apparition ne dura qu'une minute, le temps pour le rideau de s'ouvrir et de se fermer, le temps pendant lequel les yeux des enfants sont capables de supporter la vision d'une divinité qui n'est qu'à eux »[547]. Deux reproductions dans *À Hatzifrango* et *Terminus* associent la beauté et le châtiment menaçant celui qui la contemple. Dans les deux romans, des tableaux de Geneviève sont accrochés aux murs. L'un décore la salle du café de Hatzifrango dans lequel se réunissent les chasseurs et n'est qu'allusivement décrit par un homme à la conscience inquiète :

> Je n'ai pas le cœur de tirer sur un coq de bruyère. Avec cet œil qui a l'air peint, cette touffe de plume au-dessus de sa tête, ce casque qui ressemble à celui du jeune homme sur le tableau de Geneviève – et il montra le cadre suspendu au mur. Je n'ai pas le cœur de tuer une telle beauté. (AH 162)

Qui est représenté sur l'image ? Sainte Geneviève, populaire dans l'iconographie orthodoxe ou

[545] *Ibid.*, p.65.
[546] (POLITIS 1992).
[547] *Ibid.*, p.183.

Geneviève de Brabant, héroïne légendaire ? C'est au lecteur de reconstituer une image énigmatique. Les représentations picturales traditionnelles de la sainte sont de deux types : le portrait de la vierge avec ses attributs classiques, « le cierge miraculeux, le livre de prières, un ange et un diable » qui luttent pour le contrôle de la lumière[548], et une mise en scène, née à la fin du XVe siècle[549], qui apparente les tableaux à des pastorales puisque Sainte Geneviève est représentée en bergère, gardant des moutons devant Paris. Il est difficile de retrouver dans ces images celle d'un jeune homme casqué, à moins de considérer l'ange comme un soldat de Dieu, l'archange Michel, armé et protégé[550]. Il est plus probable que le tableau évoqué relate un épisode de la légende de la duchesse de Brabant, personnage légendaire, accusée d'adultère par Golo, un homme chargé de la surveiller pendant que son mari Sigfried (ou Siffroy) était au combat. En effet, deux scènes de la légende ont particulièrement retenu l'attention des artistes, la vie de Geneviève dans la forêt et le rôle nourricier de la biche auprès de l'enfant, et la reconnaissance de l'injustice faite à Geneviève lorsque Sigfried retrouve sa femme[551]. Ainsi, le jeune homme à la plume serait le mari guidé par la biche. Naît dans l'esprit du lecteur de *À Hatzifrango* une confusion entre l'ange et le mari. Par ailleurs, le thème de la peinture redouble l'interdiction que se profère à lui-même le chasseur puisque le mari de Geneviève, chasseur lui-même, se réjouit de voir que sa femme a été épargnée. Le regard du personnage de Politis est attiré par la plume du chapeau masculin alors que dans l'iconographie de Geneviève, c'est la femme à la beauté douloureuse à contempler, parce que persécutée, qui s'offre aux yeux des spectateurs. Il semble ainsi que le chasseur du quartier grec ne puisse fixer sa vue sur le motif central de l'innocence bafouée. Dans le roman *Terminus*, Sophie détourne elle aussi les yeux du personnage féminin :

> Aux murs étaient suspendus cadres avec l'histoire de cette bonne Geneviève et ses riches cheveux blonds, qui recouvraient entièrement sa nudité, mais Sophie resta comme en extase devant de grands, brillants coquillages sur la console. (T 139)

Cependant, ce ne sont ni la douleur ni l'indignation qui lui font détourner les yeux, mais sa préférence pour les éléments marins, qui produisent de la musique. Remarquons encore une fois que le narrateur de Politis dérobe Geneviève aux yeux du personnage tout comme à ceux du lecteur du roman. La femme innocente que l'on ne peut voir sans conséquences fatales est

[548] (LANZUELA HERNÁNDEZ 2005, 118).
[549] *Ibid*., p.124.
[550] *Ibid*., p.119.
[551] (LECLERC 1992, 95). A la fin de son article, Marie-Dominique Leclerc rapporte que les images d'Epinal illustrant la légende de Sainte Geneviève s'étaient répandues en Europe au XIXe siècle.

également le motif d'une image suspendue aux murs des Simonas dans *À Hatzifrango* : il s'agit de la « chaste Suzanne ».

> Sur un mur de la salle à manger, deux cadres étaient accrochés. L'un, il l'identifia très vite comme étant le sacrifice d'Abraham – il le reconnut parce qu'il avait vu la même image dans le livre d'Histoire sainte. L'autre, il ne cessait de le fixer, en mangeant le gâteau au sésame que lui avait offert la signora Fiora. Il représentait une femme nue, belle et en chair qui se baignait dans un fleuve tandis que deux hommes agenouillés, dont on aurait dit qu'ils salivaient, regardaient à la dérobée, cachés derrière un buisson. [552] (AH 68)

L'histoire de Suzanne au bain reprend à bien des égards la légende de Geneviève de Brabant et le mythe d'Artémis évoquée par la mère Doudou au chapitre 4 du roman même si la signification des deux récits est différente. Pandelis, face au tableau, se trouve dans la même position que les vieillards, voyeur d'une beauté et d'une pureté que nul ne devrait regarder. La gourmandise du jeune homme qui mange un gâteau évoque la convoitise des deux vieillards. Pour avoir vu l'innocence et l'avoir révélée, les deux hommes mourront. Pandelis, fréquentant les prostituées à la fin du roman, Aristos et Stavrakis connaissent le même sort pour avoir vu une femme au bain, dans un tableau macabre. Les représentations de Geneviève et de Suzanne sont alors à mettre en regard avec les visions dont les personnages cherchent à se délivrer comme de « quelque chose de plus profond – pas un poids, mais quelque chose qui les taraudait, heure après heure, quelque chose d'insupportable qu'ils auraient chassé, dont ils se seraient allégé » (AH 157). Le regard du jeune garçon se couvre de rouge dans la mer, vision et fin sont associées (AH 208) et l'imminence de la mort d'Aristos prend alors la forme d'une « une dernière vision, effrayante : le capitaine de police coulé dans son sac lesté de pierres… » (AH 208). Le garçon, mort, est alors lui-même objet de regard pour une « pieuvre qui descen[d] jusqu'au fond, march[e] droite sur ses huit pattes et de ses yeux globuleux pleins de malveillance, [s'en va] examiner cette chose qui ne remu[e] pas » (AH 208). Le regard de Méduse ne survient ici qu'après la mort. Ironiquement, le narrateur détourne la légende mythologique : c'est la contemplation de la beauté qui a tué le garçon. Aristos croyant apercevoir la fée lors de sa deuxième visite à Mersinli n'a vu en réalité qu'une pieuvre. Seul le mendiant aveugle qui chante les nouvelles aux chapitres 5 et 8 détient la vérité sur la jeune noyée. Ainsi, voir en pleine lumière la beauté conduit à la mort. Dans *Yiri*, nulle trace de

[552] Le tableau sera de nouveau mentionné au chapitre 11 lorsque Pandelis se rend chez les Simonas pour protéger Fiora de la folie antisémite des Grecs suite à la disparition d'Aristos : « Le soleil frappait maintenant les persiennes, et passant à travers les grilles et les carreaux, déposait des reflets ondoyants sur le vert franc du mur, à côté du canevas de Suzanne. » (AH 228) La lumière devient liquide, l'eau semble déborder de l'image tout comme la figure de Suzanne pourrait être celle de Fiora, représentante de la communauté juive calomniée.

Geneviève ou de Suzanne. C'est la mort elle-même que contemple monsieur Nikolakis à l'hôpital sous la forme d' « un long tableau qui reprodui[t] le squelette de l'homme » et « plus loin, un autre tableau [qui] représent[e] le corps humain écorché vif, rouge comme la viande d'un boucher » (Y 158). Le vieil homme converse avec les images lors de l'arrivée de madame Elisabeth. Le regard frontal lancé sur les tableaux précède la disparition de Nikolakis. Cependant, à la différence de la mort d'Aristos, celle-ci n'est pas décrite et ressemble à un départ dépourvu de tragique puisqu'une femme est venue le chercher. Le spectacle de la mort tue donc moins que celui de la beauté chez Politis.

Observer un tableau demande en effet un certain art. Le narrateur de *Yiri* semble se livrer à une réflexion sur l'art de représenter, par conséquent, de regarder, lorsqu'il détaille la gravure de madame Basile illustrant une scène du livre II des *Confessions*. Rousseau, alors jeune homme, travaille chez madame Basile et son mari. Il s'éprend de cette femme de cinq ans son aînée. Nous retranscrivons ici le texte de Rousseau pour pouvoir comparer la description de l'illustration par Politis.

> Sa chambre était entr'ouverte ; j'y entrai sans être aperçu. Elle brodait près d'une fenêtre, ayant en face le côté de la chambre opposé à la porte. Elle ne pouvait me voir entrer ni m'entendre, à cause du bruit que des chariots faisaient dans la rue. Elle se mettait toujours bien : ce jour-là sa parure approchait de la coquetterie. Son attitude était gracieuse ; sa tête un peu baissée laissait voir la blancheur de son cou ; ses cheveux, relevés avec élégance, étaient ornés de fleurs. Il régnait dans toute sa figure un charme que j'eus le temps de considérer, et qui me mit hors de moi. Je me jetai à genoux à l'entrée de la chambre, en tendant les bras vers elle d'un mouvement passionné, bien sûr qu'elle ne pouvait m'entendre, et ne pensant pas qu'elle pût me voir : mais il y avait à la cheminée une glace qui me trahit. Je ne sais quel effet ce transport fit sur elle : elle ne me regarda point, ne me parla point ; mais tournant à demi la tête, d'un simple mouvement de doigt elle me montra la natte à ses pieds. Tressaillir, pousser un cri, m'élancer à la place qu'elle m'avait marquée ne fut pour moi qu'une même chose : mais ce qu'on aurait peine à croire est que dans cet état je n'osai rien entreprendre au delà, ni dire un seul mot, ni lever les yeux sur elle, ni la toucher même, dans une attitude aussi contrainte, pour m'appuyer un instant sur ses genoux. J'étais muet, immobile, mais non pas tranquille assurément : tout marquait en moi l'agitation, la joie, la reconnaissance, les ardents désirs incertains dans leur objet, et contenus par la frayeur de déplaire, sur laquelle mon jeune cœur ne pouvait se rassurer.
> Elle ne paraissait ni plus tranquille ni moins timide que moi. Troublée de me voir là, interdite de m'y avoir attiré, et commençant à sentir toute la conséquence d'un signe parti sans doute avant la réflexion, elle ne m'accueillait ni ne me repoussait ; elle n'ôtait pas les yeux de dessus son ouvrage, elle tâchait de faire comme si elle ne m'eût pas vu à ses pieds : mais toute ma bêtise ne m'empêchait pas de juger qu'elle partageait mon embarras, peut-être mes désirs, et qu'elle était retenue par une honte semblable à la mienne, sans que cela me donnât la force de la surmonter.[553]

[553] *Les Confessions*, livre II, Jean-Jacques Rousseau (1782), Le Livre de poche, 2012, p.142.

Dans le roman de Politis, Filippos, après avoir lu le début de l'œuvre de Rousseau, l'a commenté avec son ange. Il ouvre de nouveau le livre et laisse cette fois de côté les mots, ne s'intéressant qu' « aux gravures en pleine page » (AH 115). Le narrateur en donne la légende avant de la décrire selon le point de vue de Filippos : « *Madame Basile* brode assise à côté de la fenêtre (*Maurice Leloir inv*. en haut à gauche, *Champollon sc.*, dans le coin opposé à la *pointe sèche*) … » (AH 115). Dans le texte français, le portrait de la jeune femme est très imprécis, laissant la possibilité d'être interprété. Le narrateur de *Yiri* place l'image sous les yeux du lecteur en le guidant dans sa lecture de la gravure. En effet, il s'agit de déchiffrer l'image et ses éléments puisque les lignes et les formes y sont comparées à des agencements de mots. Ainsi, la « ligne de sa nuque possède une limpidité lumineuse sous la courbe ondulée des cheveux qui roule sous le coquillage de l'oreille, harmonieuse comme le discours dans une phrase claire » (Y 115). Dans cette *ekphrasis* d'œuvre artistique, le regard du narrateur suit les trajectoires de la pointe et semble en mimer, grâce au présent de description, le geste créateur. De nombreux termes font de l'image une apparition, comme se matérialisant sous les yeux du lecteur. Ainsi, de l'informe quelque chose prend vie : la peau est comparée à un « magma lumineux », par la suite décomposé en taches roses et blanches avec quelque « vague rougissement » (Y 115). De même, les habits de madame Basile constituent un « chaos mystérieux qu'essaient de représenter les plis des falbalas et les plantureux paniers ». Cette naissance de l'image n'est possible que grâce à la présence d'ombres. S'il suffit à Rousseau de mentionner la « blancheur de son cou », le narrateur de *Yiri* explique que « d'une simple pénombre tracée à la pointe, doit être mis en évidence le plus grand charme possible, de sorte que le caractère irréprochable de cette tête qui se penche sur son ouvrage soit autant physique que spirituel » (Y 115). Dans la gravure, l'idée ne vient que du contraste du clair et de l'obscur à la différence des mots dont le sens est absolu. Ainsi, « les ombres de nacrés » (Y 115) mettent en valeur les couleurs délicates du visage. Le narrateur suggère donc qu'une telle illustration nécessite, pour être appréciée, d'être sensible aux creux, aux zones d'ombre, à l'à côté de ce qui est représenté. Cette description peut être lue comme une mise en abyme de la manière de décrire les personnages chez Politis. Sous une simplicité apparente se révèle la cruauté des désirs et des êtres. Prenons l'exemple de Maria, la fille du marchand de pistaches qui, lorsqu'elle apparaît la première fois dans le roman, demande à madame Victoria si elle pourrait l'aider à gagner de l'argent sans qu'elle ne soit obligée d'aller à l'usine qui lui enlève la santé. Or, Maria sait que Victoria joue le rôle d'entremetteuse. Lorsque la jeune fille réapparaît dans le roman, elle demande avec candeur à son amant s'il ne lui est pas infidèle. Politis pointe

l'affleurement de régions sombres de l'être dont l'innocence prend alors des reliefs plus saillants. Par ailleurs, ce qui n'est pas montré, par son absence, exerce une plus grande force d'attraction, de même que ce qui reste dans l'ombre, comme le regard de la jeune femme.

> Ses yeux, toujours baissés sur son ouvrage, excitent désespérément comme des choses désirées et incompréhensibles… Sur la tranquillité de son visage, en opposition avec celle-ci, avec la paix de l'intérieur familier, avec sa pendule arrêtée, avec sa porte grande ouverte sur des indiscrétions, on imagine, en relief, une bouche sans le poids de l'expression conventionnelle témoignant d'une beauté théorique. Il faut que les lèvres aient leur vie propre, un tressaillement indépendant, entièrement sensuel. L'intellect n'a pas sa place ici, il sert à voiler la pure sensualité que révèlent les lèvres et, sur les dents sadiques, l'attirance d'une bouche désirable… (Y 116)

Le texte de Rousseau s'achève sur l'évocation d'une probable acceptation tacite de madame Basile. Dans l'image, on peut la déceler par la mise en relation des yeux, se dérobant, et de la bouche dont le tremblement suggère l'abandon. C'est donc à une véritable leçon de la lecture d'images que se livre le narrateur. Regarder n'implique pas une simple attention aux signes visibles : être spectateur suppose de parcourir l'image, une mobilité des yeux qui rejoue l'acte de l'artiste, sait reconnaître l'importance de l'invisible.

De même, la place du spectateur par rapport au tableau est importante. Dans *Eroica*, il est fait mention, à la fin du roman, de deux tableaux décorant les murs de la maison du narrateur, Paraskevas : « Deux aquarelles étaient accrochées de part et d'autre du miroir. Il fallait se tenir de face, dans le coin droit, pour les regarder, sinon on ne voyait pas qu'il s'agissait de deux marines, parce que le soleil qui frappait la vitre en brouillait l'image… »[554]. Dans *Yiri*, c'est un tableau qui met en scène ce regard « oblique », comme dérobé. En effet, Filippos, amateur d'art, possède un tableau qu'il affectionne particulièrement, une reproduction de *L'Ermite* de Böcklin[555]. Le narrateur le décrit ainsi alors qu'il souhaiterait vivre dans un intérieur plus dépouillé : « Nu et rugueux, tout, nus aussi les murs – il ne gardera qu'une seule image : *L'Ermite*, le moine qui joue avec dévotion du violon et, que regardent, par le trou de la serrure, les angelots » (Y 98). Il est intéressant de constater que précisément ce tableau met en scène des spectateurs qui assistent à la dérobée au concert du vieux moine face à la statuette de la Vierge, lui, de profil par rapport au spectateur réel du tableau dont le regard est davantage attiré sur les anges, en raison de la composition et de la lumière. Paradoxalement, ce n'est pas l'homme qui regarde le ciel, mais c'est le regard céleste qui éclaire l'acte de foi de l'homme.

[554] (POLITIS 1992, 240)
[555] *L'Ermite jouant du violon*, Arnold Böcklin, 1884, huile sur bois, Alte Nationalgalerie, Berlin. Voir annexe 3, p.502.

Or, ce regard mettant en lumière la valeur du spectacle est indirect, non frontal. Dans *Yiri*, les images évoquées représentent toutes deux des regards dissimulés, voilés, mais aussi interrogatifs comme celui de l'ange à droite du tableau ou celui de Rousseau qui est « muet, immobile, mais non pas tranquille assurément », comme il le rapporte dans ses *Confessions*. Les images sont des énigmes dont il convient de respecter le mystère en les parcourant signe par signe : elles ne se donnent pas à voir.

Dans *Terminus*, on trouve peu de références aux images. Mais Stephanos évoque à Sophie son goût pour la peinture. Il remarque chez elle « une lithographie », « un paysage de Corot », dont il pense qu'il se trouve dans « quelque musée français » et qu'il l'a vu dans un de ses « albums » (T 64). Il lui parle aussi de son recueil « d'estampes japonaises », « des copies, bien sûr » (T 65) [556]. Or, dans *Yiri*, Filippos s'intéresse également à une gravure, celle représentant madame Basile. L'attachement des personnages à cette technique artistique, qui permet à la fois la reproduction et la diffusion des œuvres originales, mais aussi la création individuelle, s'apparente aux nouvelles recherches artistiques de Politis après la Seconde guerre mondiale, quête d'un art plus populaire qui ne renie pas sa dimension expérimentale. Mais la gravure est également l'art d'encrer des traits en creux ou en relief. Elle joue sur la différence entre zones recevant l'encre et zones qui en sont préservées. Autrement dit, le graveur évide, crée des contrastes qui s'affinent ensuite par le degré de pression exercé par la presse. Comme nous l'avons vu, Filippos contemple les ombres et l'effet qu'elles produisent au voisinage de zones plus claires. A quoi tient la poésie particulière de la gravure sur bois ou pierre ? Tient-elle lieu d'art poétique à Politis puisque des œuvres ainsi réalisées sont si souvent présentes dans les romans d'après-guerre de l'auteur ? Nous reprendrons d'abord une citation de Paul Valéry à propos de Jean-Baptiste Corot et de ses paysages. Elle est commentée ainsi par Georges Didi-Huberman :

> Valéry s'interroge : « Comment le noir et blanc vont parfois plus avant dans l'âme que la peinture, et comment, ne prenant au jour que ses différences de clarté, un ouvrage réduit à la lumière et aux ombres nous touche, nous rend pensifs, plus profondément que ne fait tout le registre de couleurs, je ne sais trop me l'expliquer ». C'est alors qu'il avance le mot de « Poésie », avec un grand P… Une lecture critique dirait : voilà un mot magique, donc vide de sens, pour expliquer d'un coup l'inexplicable. Une lecture plus généreuse remarquerait qu'il s'agit en fait, pour Valéry, de mettre en avant ce processus de « résonance » qui, dit-il, nous plonge, devant l'image de Corot, dans un état de sensibilité confuse mais intense, « comme si toutes nos facultés devenaient tout à coup commensurables entre elles » – et, non par hasard, c'est à la « volte », je veux dire à la

[556] Ce goût pour les estampes de Stephanos est représentatif de l'engouement des Européens à la fin du XIXe et au début du XXe pour cet art et dont témoignent les nombreux catalogues d'estampes qui sont alors diffusés. Pour quelques exemples, voir (KOYAMA-RICHARD 2003, 3-42).

danse, que Valéry se référera pour finir, la danse en tant que Poésie faite geste ou geste fait Poésie.[557]

Valéry, à propos des lithographies et gravures de Corot, emploie des termes relatifs à la profondeur, à l'intensité de l'effet produit chez le spectateur et s'étonne du fait qu'une palette réduite soit si impressive. Le philosophe explicite les propos de Valéry en précisant que les images ainsi produites ébranlent toutes les modes de perception et de jugement et mettent en mouvement l'imagination, la sensibilité et la réflexion de l'individu qui les contemple. D'ailleurs, Claude Bouret, présentant les estampes de Corot, les décrit du point de vue de spectateur comme si Corot était en train de les élaborer : « C'est bien grâce au jeu rapide de la pointe qu'on voit les frondaisons s'épaissir ou s'éclaircir, les feuilles isolées se détacher sur le ciel, le frémissement du vent et de la lumière filtrer à travers la mobilité des branches »[558]. L'image s'élabore au moment où elle est vue. Ce rapport direct au spectateur fait du tableau une image qui trouve son aboutissement dans le regard, qui n'existe que reconstituée par chaque membre du public[559].

Ainsi, les tableaux mentionnés dans les romans mettent en garde contre un regard trop frontal, et les gravures, commentées par les narrateurs, rappellent la nécessaire construction de l'image dans le regard même du spectateur. En effet, l'image peut exercer un vrai pouvoir sur les esprits.

### *Icônes et iconostase : iconodoules et iconoclastes.*

Dans les trois derniers romans de Politis, le rapport aux icônes partage les personnages, certains les vénérant jusqu'à se soumettre à leurs pouvoirs, d'autres refusant de leur reconnaître des parcelles de divinité. La présence des icônes met donc en question le rapport du spectateur à ce qu'il contemple, interroge la part de liberté dont il dispose face à l'image d'une absence.

Les icônes sont des images religieuses.

Dans le christianisme orthodoxe, le terme *icône* désigne des images peintes qui représentent, selon des normes esthétiques codifiées, une personne (par exemple le Christ,

[557] (DIDI-HUBERMAN 2014).
[558] (BOURET 1996, 17).
[559] C'est également pour cette raison que les estampes japonaises, chères à Stephanos, ont tant inspiré les peintres impressionnistes au XIXe siècle dont Monet. Brigitte Koyama-Richard rapporte les commentaires d'Armand Silvestre, critique d'art au XIXe siècle, sur Monet : « M. Monet aime, sur une eau légèrement remuée, à juxtaposer les reflets multicolores du soleil couchant, des bateaux bariolés, de la nue changeante. Des tons métalliques, dus aux polis du flot qui clapote par petites surfaces unies, miroitent sur ses toiles, et l'image de la rive y tremble, les maisons s'y découpant comme dans ce jeu d'enfants où les objets se reconstituent par morceaux. Cet effet, d'une vérité absolue et qui a pu être emprunté aux images japonaises, charme si fort la jeune école qu'elle y revient à tout propos. », cité dans (KOYAMA-RICHARD 2003, 39- 40). Les estampes japonaises traduisent des impressions subjectives qu'elles font partager à leurs spectateurs.

> un saint) ou bien une scène (le baptême du Christ, la transfiguration du Christ, etc.) issue du légendaire chrétien.[560]

Cependant, Gaspard Salatko précise qu'on ne peut pas les considérer comme de simples peintures pieuses car ce sont des « *peintures incarnées* »[561], au sens où elles manifestent une présence divine[562]. Pour les comprendre, il faut donc prendre en compte de nombreux paramètres qui dépassent les simples critères esthétiques :

> Si elle a naguère retenu l'attention des fondateurs de l'histoire de l'art, la question de savoir ce qu'est une icône passe aussi par l'interrogation des conditions, historiquement et culturellement spécifiées, de son efficacité : comment donc ces images opèrent-elles et que dire des solutions de continuité qui, contribuant à les installer comme supports de délégation du divin, permettent d'en garantir l'efficience ?[563]

Marie-José Mondzain explique en effet qu'il existe une « économie » de l'icône[564] qui repose, entre autres, sur une

> conception phénoménologique du regard comme visée constitutive d'une circularité des échanges entre le vide essentiel de l'icône et la trouée que la contemplation opère sur le spectateur qui porte son regard sur elle. On pourrait dire que ce que l'icône imite, ce n'est pas la vision de l'homme sur les choses, mais le regard imaginé de Dieu sur les hommes.[565]

Les images sacrées donnent à voir à la fois une présence du Christ, de la Vierge ou du saint et en même temps leur absence. Par un retournement des regards, le spectateur voit tout en étant vu.

---

[560] (SALATKO 2016, 125).
[561] *Ibid.*
[562] Sendler explique également dans son « Introduction » : « Toute œuvre d'art manifeste une unité organique. Les éléments qui la constituent se lient si intimement dans la vision de l'artiste qu'ils font surgir une nouvelle réalité. La richesse des composantes jointe à la rigueur de leur unification fait la valeur de l'œuvre. Cela est vrai de l'icône comme de toute œuvre d'art. Cependant l'icône ajoute à l'image une autre dimension, celle du transcendant : elle dépasse les formes de notre monde, pour rendre présent le monde de Dieu. C'est dans cet autre monde que s'unifient les éléments théologiques, esthétiques et techniques, pour s'ouvrir à la vision dans la foi et dans la méditation. » (SENDLER 1981, 7)
[563] (SALATKO 2016, 125).
[564] L'icône, représentation du Christ, de son sacrifice et de son incarnation, en manifeste par similitude l'économie, c'est-à-dire le fait qu'il fasse « intrinsèquement partie de la distribution trinitaire, qu'il a rendu manifeste l'union du Verbe avec la chair, qu'il a condescendu à l'anéantissement, et s'est fait l'instrument du Père dans le Plan du Salut » (MONDZAIN 1996, 51). Autrement dit, l'économie du Christ est « distribution, administration et gestion de la visibilité dont l'incarnation est le prototype, d'où dériveront comme de leur modèle, la distribution, l'administration et la gestion de toutes les visibilités » (*ibid*., p.52). L'icône n'est pas mimétique d'un objet, d'un personnage, elle imite une incarnation et un projet économique divin de rédemption. En ce sens, peindre une icône, c'est retrouver le geste divin en faisant entrer un corps absent et en le vouant à la salvation mémorielle, mais aussi en s'adressant à celui qui la regarde pour lui promettre la rédemption (*ibid*., p.123 et 183).
[565] *Ibid*., p.217.

> L'icône nous contemple, elle devient à son tour regard de Dieu sur la chair du contemplateur, qui se trouve pris dans le circuit des relations. L'icône agit ; elle est un opérateur efficace, et non l'objet d'une fascination passive. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut entendre le récit, sans cesse renouvelé, de l'émotion qui étreint et qui convertit à la vue de l'icône. […] L'icône tire de son statut relationnel et spéculatif une puissance qui explique le rôle qu'elle a pu jouer à Byzance, dans la vie civile, administrative et juridique.[566]

Image vive, signe d'une incarnation et d'un regard, l'icône appelle le spectateur. Si les intrigues des romans de Politis ne se réfèrent pas aux crises de l'iconoclasme, elles témoignent cependant de la force prégnante des images saintes et de différents rapports que les personnages entretiennent avec elles. En effet, dans *À Hatzifrango*, une icône est récurrente dans le roman, celle de la Vierge affligée [« η Πικραμένη Παναγιά »] : elle « t[ient] l'enfant Jésus dans ses bras, mais c'est elle qui fai[t] les miracles parce que Jésus, di[t]-on, n'était encore qu'un bébé et c'[est] elle que suppli[ent] chrétiens et musulmans » (AH 91)[567]. Son origine, racontée au chapitre 5, emprunte ses caractéristiques aux légendes traditionnelles puisqu'elle a été trouvée sur indication divine comme de nombreuses icônes[568]. En voici le récit fait par le narrateur.

> Elle avait en sa possession des papiers signés par les anciens démogérontes de la communauté attestant que son arrière-grand-père, chef de famille, avait vu dans son sommeil la Vierge qui lui avait enjoint de se rendre à tel endroit, en lui donnant des indications précises, où il verrait un signe divin. Lorsqu'il se réveilla, il le prit pour un de ses rêves habituels et ne lui accorda aucune importance. Mais il revit le même rêve deux nuits de suite et, naturellement, la troisième fois, la Vierge lui ordonna sévèrement de faire ce qu'elle lui avait demandé. Il prit avec lui de quoi se nourrir pendant deux jours car l'endroit se trouvait loin et il se déplaça de nuit par peur des musulmans. Lorsqu'il arriva, au point du jour, au lieu que lui avait indiqué la Vierge, il vit une lumière qui sortait d'une grotte, à côté d'un arbre qu'il reconnut comme étant un jujubier. Il craignit qu'il n'y eût des Turcs dans la grotte, que le rêve ne fût qu'un piège du « hors-là »[569] pour le perdre, profitant du fait qu'il soit seul, et que les démons ne l'emmenassent en enfer. Cependant, une force le poussa à s'approcher de la grotte et il vit alors que la lumière émanait de la sainte icône, posée au fond. Il loua le Seigneur, se prosterna, jeûna toute la journée sans même boire d'eau ; et la nuit à nouveau, par peur des Turcs, il se mit en route avec l'icône et arriva chez lui à l'aube. Les vivres qu'il avait pris avec lui, il les avait dispersés en miettes autour de la grotte. A tire d'ailes les créatures du ciel descendirent pour les picorer. Puis elles s'installèrent dans les branches du jujubier et chantèrent gracieusement, rendant grâce à la Maîtresse des Cieux. (AH 91-92)

---

[566] *Ibid.*, p.119-120.

[567] Aspasie Gkioka, dans sa thèse, retrace l'histoire de cette Vierge Affligée qui emprunte ses traits à la Vierge Conductrice de Constantinople (GKIOKA 2012, 165).

[568] « Des récits s'organisent autour de deux thèmes qui justifient ou démontrent la ressemblance : le peintre, qui essaie de faire le portrait du saint d'après une description orale, n'y arrive pas de manière satisfaisante. Il bénéficie alors de la visite d'un inconnu qui lui dit ressembler au saint et propose de lui servir de modèle. Puis, soudain le peintre se rend compte que l'inconnu n'est plus là, mais qu'il est reproduit sur l'image qu'il essayait de peindre. Il comprend alors que c'est le saint lui-même qui lui est apparu. Ou, plus fréquemment, quelqu'un voit un personnage lui apparaître dans un rêve. Inquiet et ne sachant pas s'il est victime d'une illusion, il va dans une église et, sur une icône, il reconnaît le saint qui lui était apparu. Parfois la description qu'il en fait à un ami suffit pour que celui-ci reconnaisse le saint et le conduise devant une icône qui, de la même manière, lui prouve l'authenticité de sa vision » (CUTLER et SPIESER 1996, 36). Le récit du narrateur s'apparente ici à la deuxième version de la légende authentificatrice.

[569] « Hors-là », traduit littéralement du grec εξαποδώ : nom euphémistique du diable à valeur dissuasive.

La Vierge doit « donner de la voix », pour se faire entendre de l'homme, mais l'élu trouve malgré tout l'image dont le caractère miraculeux, prouvé non seulement par les circonstances de sa découverte, sera également garanti par les autorités religieuses. Ainsi,

> selon la tradition, l'icône avait été peinte par l'évangéliste Luc – c'est lui qui peignit presque toutes les icônes miraculeuses du monde – sur du mastic enduit d'encens et de cire. En effet, il y a d'autres icônes miraculeuses, de facture divine, qui n'ont pas été réalisées par la main de l'homme et sont descendues, comme ça, telles quelles, du ciel. C'est ce qu'on raconte. (AH 91)

Cette attribution de l'icône mariale à saint Luc daterait du VIe siècle et serait une manière d'authentifier « sa vérité humaine et la réalité de l'Incarnation »[570]. Mais un autre élément témoignerait de son origine divine : « chaque Vendredi Saint, la Vierge pleurait. Une grosse larme, épaisse comme de la résine, qui étincelait comme du diamant sous son œil droit et ne coulait pas. Et le Samedi Saint, la larme avait séché et disparu » (AH 91). Face à cette image de la *mater dolorosa*, on distingue deux types de spectateurs dans le quartier, les iconodoules et les iconoclastes. Nous emprunterons ici à Marie-José Mondzain sa distinction entre iconophile et iconodoule et son interprétation du regard iconoclaste[571]. En effet, le récit du narrateur souligne la crédulité des paroissiens qui va de pair avec une obéissance parfaite à la hiérarchie religieuse et administrative : avant d'être attestée par la lumière surnaturelle, la divinité de l'image l'est par une note des démogérontes. Ainsi, parée de vertus miraculeuses, l'icône ne peut admettre que des regards qui admirent sa puissance et en attendent des actes. Par ailleurs, le narrateur suggère qu'une autre personne tire sa supériorité et sa fortune de l'icône : sa propriétaire, madame Vasiani, qui fut la première à bénéficier de la « bénédiction » (AH 92), car « elle-même [a] acheté deux autres maisons. Pas des palais, certes, mais bien arrangées. » (AH 92). En revanche, les habitants de Hatzifrango ne sont pas du tout sensibles à l'iconostase qu'ils ne trouvent pas assez luxueux pour rendre grâce à un Dieu tout-puissant. Au contraire, le pope ne souhaite pas reconnaître les miracles de la Vierge.

---

[570] (CUTLER et SPIESER 1996, 36).

[571] Par « iconocratie, j'entends cette organisation du visible qui provoque une adhésion qu'on pourrait appeler une soumission du regard. Si je parle d'iconocratie, c'est aussi pour m'expliquer encore plus clairement sur le choix d'un certain vocabulaire. La coutume appelle iconoclastes ceux qui détruisirent les images sacrées et iconophiles ceux qui les défendirent. Je préfère parler d'iconophiles chaque fois que je considère l'intérêt spirituel et spéculatif qui détermina le combat en faveur des icônes, et d'iconodoules, c'est-à-dire d'esclaves de l'icône lorsque l'enjeu est considéré d'un point de vue pédagogique et politique. Il n'y a d'iconodoule que pour l'iconocrate, il n'y a d'esclave que pour le maître. […] Quant à l'iconoclaste, il est clair que sa haine de l'icône prend sa source dans un attachement indéfectible à ce qu'il considère comme étant l'image pure et vraie. » (MONDZAIN 1996, 190- 91)

> Curieuse, la position du père Nikolas. Il disait à mots couverts, mais sans nulle ambiguïté, que c'est la foi qui fait les miracles – il reconnaissait l'existence des miracles, du moins, c'est ce qu'il disait – et qu'il n'y avait aucune raison pour que telle icône soit miraculeuse et telle autre non, quel que soit celui qui les avait peintes. En d'autres termes, il plaçait l'évangéliste Luc à côté du premier barbouilleur venu ! Avec de telles croyances on aurait vite fait de l'accuser d'hérésie. Pourvu qu'il ne soit pas franc-maçon, murmuraient bon nombre de paroissiennes. Et sa femme de lui répéter :
> – Tu n'es pas fait pour être pope.
> Il évitait de discuter de cela avec elle, il faisait celui qui n'entendait pas, on aurait dit qu'il admettait en silence ses paroles. (AH 92)

À proprement parler, le père Nikolas n'est pas iconoclaste. Il ne remet pas en cause la représentation du Christ et des Saints. Cependant, dans ses choix, notamment son goût pour le retable aux décors du monde, il se rapproche de ceux qui préfèrent l' « image pure et vraie »[572], sans l'intermédiaire de sa représentation. Les tableaux qu'aime regarder Nikolas dans une église sont ceux de l'iconostase.

> Cette iconostase a beau avoir vingt ou trente ans, il n'en existe pas de tel dans toute la ville, il est même plus beau que celui de Sainte Photini. Tu l'as vu de près ? Tu l'as examiné ? Tous les oiseaux domestiques du monde y sont sculptés – des pinsons, des chardonnerets, des perdrix, des hirondelles, des mésanges, des tourterelles, des colombes, la Création entière s'y trouve, comme sculptée par la main de Dieu. Une deuxième genèse, Argyris. Les volatiles du ciel, dit l'Evangile. Et tous les oiseaux gazouillent au milieu des feuilles et des fruits – des pêches, des abricots, des raisins, des prunes, des grenades, des prunes de Damas, des poires… (AH 39)

L'iconostase représente un paradis d'avant la Chute. Les scènes de l'Ancien Testament, la Création pure de Dieu, une autre incarnation du divin, revêtent aux yeux du pope plus d'importance que les icônes. Si les raisons qui poussent le pope à privilégier le spectacle de la nature sur les scènes bibliques sont différentes de celles des iconoclastes, il partage avec eux le plaisir de contempler, ce que les « iconodoules » ont appelé « des scènes profanes »[573]. Cependant, le vrai miracle, pour Nikolas, semble être la création du monde. Le narrateur conduit le lecteur cependant à mettre en question la légitimité de cette opposition entre la soumission des iconodoules et les considérations iconoclastes du pope.

---

[572] *Ibid.*

[573] « Les iconodoules accusaient leurs adversaires de remplir de manière délibérée les églises de scènes profanes : images d'animaux, de jardins, de chasses. Ils en concluaient à leur impiété. Ces décors devaient ressembler aux décors de mosaïque, tels qu'ils avaient été réalisés à une époque un peu antérieure, à la fin du VIIe et au début du VIIIe siècle, au Dôme du Rocher à Jérusalem et à la mosquée des Omeyyades à Damas avec, on le sait, la participation de mosaïstes venus de l'Empire byzantin. Plus généralement, les descriptions des décors iconoclastes ressemblent étrangement à des thèmes de décor de pavement tels qu'on les trouve fréquemment dans les basiliques des siècles précédents. » (CUTLER et SPIESER 1996, 41)

En effet, dans les trois récits, les narrateurs font mention d'icônes qui sortent pour ainsi dire de leur cadre et font irruption dans la narration. Le lecteur est alors conduit à interroger ses propres croyances. Nous prendrons de cela deux exemples[574]. Les dons thaumaturgiques de l'icône de la Vierge affligée sont tournés en dérision, comme nous l'avons vu, dans *À Hatzifrango*. Cependant, l'image semble quitter son cadre et se substituer aux personnages de l'intrigue dans le dernier chapitre. Le fouet du cocher a atteint l'œil de Stavrakis. Ce dernier, avant de se jeter dans la mer, « l[ève] ses yeux vers le ciel – le droit, le gauche pleur[e] sur sa joue » (AH 243). Les larmes de l'enfant, issues d'un seul œil, font écho à celles versées par la Vierge pour la mort de son fils. Et lorsque Stavrakis disparaît dans l'eau, « alors éclat[e] le sanglot de la mère » (AH 244). Le nom de Marigo, la mère d'Aristos, n'est pas précisé, permettant la confusion avec Marie, *mater dolorosa*. L'icône s'incarne en deux personnages, l'assassin et la mère de la victime, comme pour réunir dans la douleur les deux vies détruites. D'autres images, moins injonctives, remplacent donc la représentation de la guérisseuse. Dans *Yiri*, la petite Koula, morte à huit ans, est décrite comme ayant « la peau mate et des yeux bleus. On di[t] encore que son petit visage irradiait d'une lueur, une vapeur lumineuse, tout comme les anges à la peau mate sur les icônes » (Y 48). Madame Elisabeth, à la fin du roman, rend visite à monsieur Nikolakis à l'hôpital. Des événements énigmatiques se produisent.

> Elle fixait l'icône derrière sa tête.
> Une enfant entra dans la chambre. Elle portait un pyjama rayé et de petites pantoufles aplaties. Elle se tenait immobile, ses mains derrière le dos.
> – Tu cherches quelque chose, ma petite, dit madame Elisabeth d'une voix douce.
> Elle fit signe que non, rejetant sa tête en arrière.
> – Quel âge as-tu ?
> Je ne sais pas.
> – Tu as déjà sept ans ?
> Elle haussa les épaules et fit une moue.
> – Il est malade, lui demanda-t-elle en montrant le divan.
> – Chut ! fit madame Eleni.
> – Il ne mourra pas, ne t'inquiète pas. Je le sais, pour sûr. Personne ne meurt ici. (Y 159)

La succession des faits laisse croire à une apparition surnaturelle d'autant plus que la certitude de l'enfant sur le sort du vieil homme est troublante. L'enfant serait-elle l'incarnation de la petite Koula ?

Ainsi, le lecteur est confronté à des scènes mystérieuses, chargées de symboles. Les narrateurs semblent mettre à mal les regards des iconodoules sur les icônes, pour leur substituer

[574] Nous n'examinerons pas ici le roman *Terminus*. Madame Eleni y est comparée à l'icône de Vierge affligée dont elle semble être une figure humaine (T 119). Cette mention est d'autant plus importante qu'elle a été ajoutée dans le manuscrit de *Terminus* par Politis.

d'autres images moins univoques comme si le romancier, à travers eux, cherchait à démonter ce mécanisme d'aliénation à l'image. Dans les trois romans une question se pose : comment montrer les disparitions et l'absence ? Que ce soient la destruction d'une ville dans *À Hatzifrango*, la fin d'une époque et des hommes qui la peuplaient dans *Terminus*, la mort des enfants dans *Yiri*, quelles images employées pour les désigner sans que ces représentations soient trop imposantes, impérieuses, réductrices ? Comment rendre au spectateur/lecteur sa liberté de voir ?

## 2.3. Le lecteur comme légataire de sens : le lecteur-spectateur comme seul auteur

A travers l'opposition entre iconodoules et iconoclastes, Politis interroge le regard à porter sur les tableaux et, par là-même, assigne au lecteur la place de spectateur. De fait, les narrateurs des trois romans créent, à côté des narrations principales, un espace d'où le lecteur peut contempler les actions, un *theatron* au sens premier du terme, un lieu de présence[575]. Le lecteur, devenu spectateur, construit sa vision des intrigues et en assume l'autorité que Politis lui laisse bien volontiers.

***Le lecteur comme spectateur : les fictions marginales comme* theatron…**

Le lecteur de Politis n'est pas passif. Souvent pris à témoin, il est convoqué par l'auteur avec lequel il partage le moment de la fiction. Nous étudierons dans un premier temps la manière dont le narrateur construit un *theatron* dans son texte, un espace de présence, ou, pour employer une terminologie narratologique, une fiction marginale côtoyant l'univers fictif dans lequel évoluent les personnages. Ce lieu de l'à-côté est également celui dans lequel apparaît l'auteur qui tend à tourner en dérision sa propre garantie des événements. Ainsi, l'autorité partagée entre narrateur et lecteur prend le pas sur celle de l'auteur, déconsidérée.

[575] « En grec, *theatron* signifie très exactement le "lieu où l'on voit". L'étymologie d'un mot n'épuise évidemment pas sa définition. Celle-ci peut paraître frustrante. Trop vaste : est-ce que je ne vois pas bien aussi, du rebord de ma fenêtre ou du haut d'un panorama, le paysage de la ville ? Trop restreinte : "lieu où l'on voit" certes, le théâtre en tant qu'art de la parole, est aussi le lieu où un texte, sous la forme des discours tenus par les personnages, se donne à entendre. Mais cette étymologie est aussi très suggestive, par l'ambiguïté qu'elle s'autorise : le "on voit" suppose qu'une instance indéfinie, dont on ne sait si elle est singulière ou collective, contemple un spectacle qui lui est extérieur. L'étymologie invite donc à retenir essentiellement l'idée d'un lieu où le regard s'oriente. » (NAUGRETTE 2002, 48)
Florence Dupont, elle, fait du *theatron* l'espace du public, le lieu de sa présence par la vue et l'ouïe : « La notion de théâtre comme institution sociale et culturelle n'existe pas dans l'Antiquité. Elle est donc anachronique. Le grec théatron et le latin theatrum, qui pourraient donner l'illusion d'une continuité, ne désignent que l'espace occupé par les spectateurs — et parfois les spectateurs eux-mêmes. Le terme de théatron est de la famille du verbe théaomai. La racine théa- signifie non pas "voir ", mais "être en présence de, assister à", sans distinguer la vue et l'ouïe. Le théatron est donc le lieu où le public assiste, ou bien l'assistance elle-même. "Assister en personne" s'oppose à "apprendre par ouï-dire, akouein". Ce lieu, le théatron, est inséparable d'un autre espace : l'*orchestra* grecque ou la *scaena* romaine, où un rituel est célébré. Pas d'assistance sans rituel, pas de rituel sans assistance. Le terme latin theatrum n'est que le décalque du mot grec. » (DUPONT 2017)

Pour étudier l'existence de ces espaces spécifiques dans les fictions de Politis, nous nous nous fonderons sur les analyses de Marcel Vuillaume qui s'est intéressé aux apparentes incohérences et incorrections grammaticales dans des récits du XIXe siècle, notamment dans les romans qualifiés de « populaires » tels ceux de Féval, Verne et Dumas père. Les verbes au présent côtoient dans une même phrase les verbes au passé pour faire référence au même instant. Par ailleurs, des déictiques, adverbes ou pronoms, réservés dans l'usage normé de la langue à la seule désignation du moment énonciatif, sont employés avec les temps du récit et le système de la troisième personne. D'après le grammairien, ces brouillages référentiels créent une fiction marginale dans laquelle « le narrateur se présente comme le contemporain de chacun de ses lecteurs », d'une part, et, d'autre part, « lui-même et le lecteur sont décrits comme les contemporains de l'univers narré »[576]. De tels faits sont observables dans les narrations de Politis. Dans son dernier récit, le narrateur, faisant très souvent intrusion dans l'univers fictif, instaure des liens de connivence avec le lecteur comme lorsqu'il compare son époque avec celle de Sophie, « époque où les mots croisés n'étaient pas encore à la mode comme maintenant et n'avaient pas fait leur apparition dans nos journaux et nos revues » (T 19). Il s'adresse à un lecteur grec, l'invitant à mesurer la distance entre l'univers dans lequel évoluent les personnages et le moment de la lecture. Le lecteur, pris à parti, est contraint au cours du roman d'adopter le point de vue du narrateur, souvent tendrement ironique à propos des illusions marquant le début du siècle. Évoquant le bateau qui fait des allers-retours entre le village de Kostis et la grande ville, le narrateur précise qu' « il tenait bien la mer, il coupait droit, "full steam", dix miles par heures, ce qui était quelque chose à cette époque » (T 68). L'association entre le narrateur et le lecteur a surtout pour résultat un éloignement des personnages sur lesquels un jugement est ainsi porté. Mais, dans *Yiri*, le lecteur n'est pas seulement un comparse du conteur qui contemple de haut les événements racontés, il est également plongé dans l'univers de la fiction, partagé entre des temporalités différentes. Au chapitre 1, Savvas dit à Filippos qui s'étonne de voir que l'enfant connaît son nom : « – Eh bien, cela fait si longtemps que vous vous êtes installés ici, en bas, monsieur Filippos » (Y 10). Le déictique, dont l'emploi est justifié dans un contexte de dialogue, fait l'objet par la suite d'un emploi plus subtil.

> « Ici, en bas », Filippos s'y était établi depuis l'été dernier. Auparavant, il était resté un peu plus de deux ans à l'hôtel, *dans cette ville ici*[577] où il se trouvait. C'est effrayant d'être

[576] (VUILLAUME 1990, 30).
[577] Nous soulignons. La traduction cherche à rendre compte d'un déictique difficilement transposable en français : « Πρωτύτερα είχε μείνει πάνω από δυό χρόνια στο ξενοδοχείο, *στην πόλη αυτή εδώ* που βρέθηκε » (Y 10).

> obligé, pour conserver l'attention des garçons et des serveurs qui vous entouraient de toutes parts, une fois leur surprise épuisée, d'inventer des caprices inexistants. Le gardien passe à côté de vous avec indifférence parce qu'il comprend que ni son français professionnel ni ses « lorsque j'étais directeur-gérant à Aigio-Palas… » ne font plus impression.
> A peine arrivez-vous à le faire sourire chaque fin de semaine :
> – Mitsos, tu as dit au bureau qu'ils te laissent l'addition à toi ? C'est combien, demandez-vous avec indifférence jetant un coup d'œil oblique sur l'inquiétant papier – et vous arrondissez le total. (Y 10)

L' « ici » désignant Patras laisse la place à un autre « ici »[578], en situation de récit au passé. L'attention du lecteur se déplace donc. Cela permet par la suite au narrateur de faire comprendre la solitude de Filippos au lecteur en transformant ce dernier en double du personnage par un effet de dialogisme. Le récit reprend par la suite au présent : « Les soirées à l'hôtel passent, décourageantes. À l'extérieur, encore plus : aucune tentation, si ce n'est par l'imagination qui s'abaisse elle aussi à prendre une couleur gris sale – comme la cendre où demeurent quelques braises brûlées » (Y 10). Les événements fictifs ont donc quitté leurs références passées pour être revécus dans le récit. Vuillaume explique que, par l'emploi du présent et des déictiques spatio-temporels, « le narrateur fait comme s'il était en présence du lecteur et lui racontait une histoire de vive voix »[579]. Il s'en suit deux conséquences mentionnées par le linguiste. D'abord, la fiction secondaire présente « le narrateur et le lecteur comme les témoins oculaires des événements narrés »[580]. Ainsi, le lecteur est impliqué dans des faits passés. Mais, et c'est là le deuxième élément propre aux fictions secondaires, les événements retranscrits, associés au présent de la présentation, quittent leur univers passés pour devenir des « événements-reflets »[581]. Vuillaume, pour décrire ce phénomène, le définit comme « la reproduction, sur la scène du texte, de l'événement passé, qui, en tant que tel, demeure implicite »[582]. Ainsi, le dialogue entre le narrateur et le lecteur ainsi que les déictiques et le présent dans le récit à la troisième personne créent un double mouvement dans le texte :

> Objectivement, les événements narrés appartiennent au passé, mais la fiction possède la propriété de les faire revivre dans le présent, ou, du moins, de susciter le sentiment de cette

[578] Il convient néanmoins de nuancer les conclusions de Vuillaume en prenant en compte les différences linguistiques du grec moderne et du français. En grec, « εδώ constitue la trace d'une opération d'identification, et εκεί celle d'une opération de différenciation. [...] Le premier a le plus souvent un emploi déictique, en relation avec la situation d'énonciation, tandis que le deuxième est le plus souvent repéré par le contexte » (GRAMMENIDIS 2000, 162). Ainsi, l'emploi des marqueurs spatiaux en grec est très proche de celui du français. Grammenidis explique cependant que le français fait un usage plus « contraint » (*ibid.*, p.163) du marqueur ici. En grec, en effet l'adverbe εδώ est fréquemment utilisé en situation de co-énonciation pour renvoyer à la sphère de l'interlocuteur, lorsque « les participants partagent [...] le même champ de cognition ou le même champ de perception » (*ibid.*, p.163). Or, chez Politis, la narration s'apparente souvent à un discours dans lequel la sphère du lecteur est englobée. L'usage plus étendu des marqueurs spatiaux en grec moderne contribue encore davantage à la création d'une fiction marginale englobant l'espace du lecteur.
[579] (VUILLAUME 1990, 79).
[580] *Ibid.*, p.77.
[581] *Ibid.*, p.81.
[582] *Ibid.*, p.74.

> résurrection. De ce point de vue, on peut dire que le passé (en fait son image) « remonte » vers le présent. Mais pour le lecteur, c'est l'inverse qui se produit, lui, en effet, a le sentiment de « descendre » dans le temps jusqu'à devenir le contemporain des personnages du récit et partager leur présent.[583]

Les faits passés sont désignés comme des traces qui refont surface dans le présent de la lecture, comme reflets d'autres événements passés tandis que le lecteur quitte son espace réel pour s'introduire dans le monde de la fiction. Chez Politis, dans *Yiri*, c'est surtout le cas lors de descriptions de paysages qui se constituent face aux yeux du lecteur. Parmi les nombreux exemples qu'offre le texte, nous nous attarderons sur l'un d'entre eux. Au chapitre 5, Filippos sort de Yiri et se dirige vers la plage :

> […] le tavernier roulait ses tonneaux pour les laver, chez le ferblantier retentissaient les ustensiles. Le savetier martelait des semelles sur sa petite enclume. Il respira quand il déboucha sur l'horizon ouvert.
> La vague a des écumes roses *ce soir*, plate, apaisée, murmurant d'une voix caressante tandis qu'elle s'attarde et s'étend sur le sable sous les rochers. Une petite étendue de sable, *grande comme ça*, la mer la mangeait d'autant.
> Et *maintenant encore* que la brise marine s'était retirée – au-delà de l'horizon, là où elle va se reposer chaque soir – il demeurait un doux clapotement de lèvres féminines sur la plage.[584] (Y119)

L'imparfait d'habitude et l'aspect perfectif du passé simple laissent la place à un présent de description, qui prend des allures de présent de narration dans les verbes d'action. Les adverbes de temps, soulignés, transportent le lecteur dans l'intrigue tandis que les indications de mesure font de lui un témoin du tableau[585]. Mais l'image en perd sa dimension réelle, devient une scène racontée. De fait, à la toute fin du roman, le narrateur prend la parole par un « je » affirmé : « Je ne sais pas ce que sont devenus tous ceux du quartier. Ma vie est partie de travers et j'ai été obligé de partir de Yiri et de cette ville. J'imagine, cependant, que Filippos n'a pas tardé à partir lui non plus. » (Y 230). Habitant du quartier, son identité demeurera pourtant inconnue.

---

[583] *Ibid*., p.87.

[584] Nous soulignons en italique. Voici le passage original : « Το κύμα *έχει* ρόδινους αφρούς *απόψε*, ρηχό, κατευνασμένο, μουρμουρίζοντας χαϊδευτικά όπως χασομέρα κι απλώνεται στην αμμουδιά, κάτω απ' τα βραχάκια. Μια *τόση-δα* στενή αμουδιά (sic), την έφαγε η θάλασσα την άλλη.
Και *τώρ' ακόμη* που αποτραβήχτηκε ο μπάτης – πέρ' από τον ορίζοντα, εκεί που πάει να ησυχάσει κάθε βραδινό – απόμειν' ένα σιγανό πλατάγισμα από γυναίκεια χείλια στην ακρογιαλιά. » (Y 119)
Grammenidis précise : « Alors qu'E.BENVENISTE nie la compatibilité des déictiques avec un temps qui relève de l'énonciation historique, l'emploi de τώρα avec un αόριστος est très largement attesté » (GRAMMENIDIS 2000, 65). Il ne s'agit donc pas de commenter l'emploi de cet adverbe chez Politis dans un contexte passé comme une particularité stylistique enfreignant des normes grammaticales, mais de nous demander quelle est la fonction de ces nombreuses marques de deixis dans la narration. Selon Grammenidis, l'adverbe τώρα possède un grand nombre de valeurs selon le temps auquel il est associé. Néanmoins, on peut lui trouver « une valeur stable » (*ibid*., p.86) : « […] Le trait commun à tous les emplois de τώρα est qu'il opère toujours la singularisation de l'occurrence d'une relation prédicative P en marquant la création d'un nouveau domaine discursif ou narratif » (*ibid*., p.86). Ainsi, l'adverbe perd de son sens chronologique et fonctionne comme un élément introduisant à de nouveaux événements.

[585] Il arrive même, qu'à l'instar du rôle qu'il jouait dans le chapitre 1, le lecteur retrouve son rôle d'acteur de la fiction comme à la page 208 : « Si pourtant tu te trouves avec une fille dans un tel bar, tu penses seulement – en guise de justification – qu'ici c'est très romantique et que les autres ne renferment rien de poétique. »

Il a joué tout au long du récit le rôle de conteur, mais finalement aussi celui de « metteur en scène qui dirige des acteurs en se conformant lui-même à un scénario »[586], déjà écrit. En effet, le narrateur a décidé des entrées et des sorties des passages et a guidé le regard du lecteur au cours du récit, en faisant en sorte qu'il entre dans l'univers de la fiction par son intermédiaire. Vuillaume met en exergue la parenté entre la fiction marginale, le lien entre narrateur et lecteur, et le déroulement d'une pièce de théâtre, le narrateur agissant sur « la scène du texte ».

> La relation que le couple narrateur-lecteur entretient avec l'univers du récit présente d'évidentes analogies avec celle qui existe entre les spectateurs d'une pièce de théâtre et l'action représentée. L'absence de discontinuité entre l'espace de la scène et celui de la salle fait qu'en un certain sens le public est bien dans le même univers que les personnages de la pièce. Mais son rôle se borne à observer les événements sans être vu ou entendu par ceux qui y participent et sans jamais intervenir dans leur déroulement.[587]

Le lecteur devient donc un légataire d'images, quelqu'un à qui s'adresse directement des témoignages, des scènes comme un spectateur. Ce rôle est particulièrement visible dans *À Hatzifrango* qui s'achève par une injonction à voir adressée au lecteur : « Pourtant, regarde, tiens ! L'orient point déjà et, vague par vague, s'en vient pour le monde entier la lumière d'un espoir » (AH 256). Politis, comme dans *Yiri* ou dans *Terminus*, y a construit un *theatron* d'où narrateur et lecteur peuvent contempler les événements. Le système narratif est cependant complexe dans le roman de 1963 : plusieurs narrateurs se succèdent et plusieurs places sont ainsi attribuées au lecteur. Les chapitres 1 à 7 sont rapportés par un narrateur dont on sait seulement qu'il faisait partie du quartier de Hatzifrango puisqu'il s'implique par le pronom « nous » dès le début du roman. Mais le chapitre « Parodos » est la retranscription au discours direct de la nuit de l'incendie de Smyrne en 1922 par Yacoumis, un enfant du quartier, en 1962. Les chapitres 8 à 12 semblent être racontés par le même narrateur qu'au début puisqu'ils reprennent l'intrigue là où elle s'était arrêtée au chapitre 7. Cependant au chapitre 12, ce narrateur est présenté une fois de l'extérieur par un autre narrateur. Le lecteur apprend à cette occasion qu'il est médecin, mais aucune indication n'est donnée sur ses liens avec les personnages dont il vient d'évoquer l'histoire. Quel est alors le lien établi par ces différents narrateurs avec le lecteur ? Nous reviendrons sur les rapports entre Yacoumis, le narrateur de la « parodos », et le lecteur. En effet, son récit est un discours direct en réponse à un destinataire précis, un écrivain qui cherche des témoignages sur Smyrne. En ce cas, le rapport au lecteur

[586] (VUILLAUME 1990, 69).
[587] *Ibid.*, p.69.

est plus indirect, de même que l'emploi des déictiques est naturel dans son récit. En revanche, la narration du premier narrateur établit un lien plus subtil avec le lecteur qui ignore s'il lit un long discours ou une narration à la troisième personne tant le narrateur se fait discret. Cependant, le récit oscille entre ces deux pôles. Nous analyserons dans cette perspective le premier chapitre du roman. Le narrateur emploie en effet la première personne du pluriel pour faire écho au récit des enfants qui rapportent avec vivacité la compétition de caïques. Néanmoins, l'emploi du passé marque nettement la distance temporelle entre le temps de la narration et le temps des événements narrés. Mais les repères se brouillent dès la page 10 puisque le narrateur, pour évoquer l'endroit où regardent les gendarmes, utilise l'adverbe « ici » (δώ), difficilement traduisible sans rompre le récit aux temps du passé : « Depuis le poste de police, sur le côté le plus éloigné de la place Alani, étaient sortis de derrière les colonnes deux ou trois gendarmes qui regardaient par ici. Le capitaine se tenait à la fenêtre » (AH 10). A quel endroit renvoie cet « ici »[588] ? Il témoigne certes de l'inclusion du narrateur dans l'action. Rapportant les aventures de Stavrakis et d'Aristos, il semble les rejoindre par sa narration. La phrase suivante, qui débute un paragraphe, le confirme : « Et, bien vrai, nous pouvons le dire : la victoire, nous la devions à Pandelis. » (AH 10) Le narrateur y emploie le pronom « nous » qui désigne d'une part la communauté grecque, mais également, par l'emploi du présent, le couple narrateur-lecteur car cette communauté grecque n'existe plus. Dès lors, le déictique spatial employé dans la phrase précédente désigne un lieu qui n'est ni tout à fait Hatzifrango, ni naturellement le lieu de l'énonciation. Il s'agit d'un « ailleurs », d'un à côté de la fiction et de la narration. D'autres exemples peuvent être interprétés de la même manière dans les pages suivantes. Alors qu'il vient d'évoquer en analepse l'entraînement donné par Pandelis aux rameurs de son caïque, le narrateur reprend le fil de sa narration : « C'est ainsi qu'aujourd'hui, dans cette course d'importance dont dépendaient les Tables de la Loi, il laissa derrière lui les Turcs et qu'ils s'élancèrent en avant » (AH 12). L'adverbe « aujourd'hui » (« σήμερα ») renvoie au moment de l'énonciation. Pourtant cette phrase ne relève pas du discours indirect libre. Dans un même mouvement, le narrateur rejoint temporellement les événements qu'il rapporte, mais cet « aujourd'hui » implique également le lecteur en le rendant témoin direct de la compétition. Le chapitre s'achève sur le même phénomène. Le narrateur prédit la venue quotidienne de l'allumeur de réverbères et la manière dont va se dérouler la soirée après une telle victoire maritime.

[588] Comme nous l'avons vu (*supra*, n.575 p.261), Grammenidis explique que les déictiques sont plus contraints en français qu'en grec. L'adverbe « εδώ » doit être interprété en fonction d'un contexte plus large que l'énonciation. Il opère généralement un acte d'identification en opposition avec l'adverbe « εκεί » marquant la différenciation (GRAMMENIDIS 2000, 162). Mais, en grec comme en français, l'adverbe renvoie à la sphère de la première personne qui peut l'élargir à celle du destinataire du discours.

> Bientôt ici aussi passerait l'employé municipal avec sa longue perche au bout de laquelle papillonne une flamme en cage et il allumerait aux coins des rues les réverbères au gaz. Les hommes tarderaient à rentrer du café ce soir.
> Ah oui, il est apparu aussi dans le ciel cinq ou six étoiles – et celle-là, là-bas, au- dessus des magnolias, c'était peut-être bien l'étoile du berger. (AH 24-25)

L'adverbe « ici » (από δώ) ainsi que l'adverbe temporel (απόψε) sont mis en corrélation dans ce passage avec le conditionnel qui a la valeur d'un futur dans le passé. Le narrateur parle à partir d'un moment du passé, dans lequel il sait un certain nombre de choses, notamment le fait que tous les soirs passe l'employé municipal, et d'où il tire la conclusion que ce fait va se produire. Il ne s'agit donc pas d'un regard rétrospectif, mais d'une prospection. Par ce temps et la particule θα, le narrateur se projette dans un futur proche, qui reste cependant en suspens. Les déictiques perdent donc leur solidité référentielle. S'il existe bien un « ici » et un « ce soir », ils dépendent néanmoins des actions qui ne se sont pas encore produites. Le contraste est alors plus fort avec la phrase suivante qui débute par une implication marquée du narrateur : il semble retrouver dans sa mémoire une image dont il est certain et qu'il a réellement vue puisque, à la différence de la soirée évoquée juste avant, elle est associée à l'aoriste. Le lecteur a successivement deux rôles différents. Il est le destinataire d'un narrateur qui s'exprime à partir du passé, puis celui qui recueille les souvenirs d'un narrateur sûr de lui qui pointe du doigt les images qui lui apparaissent mentalement. Ainsi, le lecteur devient bien spectateur des faits rapportés, observateur et témoin, comme au théâtre. Il en devient ainsi garant, partageant en cela le rôle de l'auteur, l'*auctor*, dont le rôle et le crédit sont amoindris dans les trois romans. En effet, selon Alain Brunn, qui, dans son introduction à l'anthologie consacrée à la figure de l'auteur, dresse un historique de la notion, le pouvoir de l'auteur lui vient de ses textes au sens où ceux-ci construisent de lui une image :

> L'autorité de l'auteur n'est donc pas seulement liée au prestige de l'écrivain. Le texte en porte pourtant la marque : il construit en effet le « caractère » de l'auteur, conformément à la notion grecque d'*éthos* qui venait assurer le fonctionnement d'un discours par la garantie que lui apportaient les vertus morales de l'orateur, telles que son discours les imposait […].[589]

Quel *ethos* de l'auteur se manifeste dans les trois romans ?

[589] (BRUNN 2012, 36).

L'image de l'auteur est tournée en dérision dans les derniers romans de Politis, par son apparition, réduite, en notes de bas de pages et par les caractéristiques qui lui sont appliquées dans *À Hatzifrango* et dans *Terminus*. En effet, nous pouvons observer en considérant les trois romans une évolution de la figure de l'auteur. Dans *Yiri*, s'il n'y a pas à proprement parler de personnage-écrivain, on peut considérer néanmoins que Filippos représente l'auteur comme nous l'avons démontré précédemment dans notre première partie. Ses discussions au sujet de l'esthétique avec Kyrillos font de lui un théoricien de l'art, sinon un esthète. Mais il doute de la véracité de ses idées et disparaît du quartier à la fin du roman. Dans *À Hatzifrango*, la figure de l'auteur est également malmenée. D'une part, l'auteur lui-même, Politis, ne se manifeste que dans deux notes qui mettent en abîme son travail de romancier en indiquant la part de la réalité dans son œuvre. Il explique en effet qu'il a repris la chanson qu'il prête à l'un des enfants d'une servante qui travaillait dans sa famille. De même, au chapitre 11, lorsque la communauté grecque s'en prend aux Juifs, un homme vient chercher son fils qui étudie dans une école grecque. Le maître

> [...] fit signe à leur camarade juif qui se leva de son siège, alla près de son père, ils discutèrent à voix basse, le jeune homme avait l'air de dire qu'il ne voulait pas partir, il souriait avec embarras, mais le vieil homme insistait, et alors il prit son chapeau de la patère et sortit avec son père de la classe. Les élèves avaient les yeux baissés*.
> * Fait attesté par une personne présente. Le vieillard était le fils de ce président de la communauté israélite qui avait signé, il y avait une trentaine d'années de cela, le document de donation pour les cloches. Je ne le mentionne pas dans le texte parce que la coïncidence paraîtrait exagérément romanesque. [N.d.A.] (AH 224)

L'auteur n'est donc pas à l'origine de certaines parties de son texte et son imagination reste, d'une certaine façon, en deçà de la réalité. D'autre part, Politis introduit dans son texte un personnage-écrivain, mais qui ne possède aucun savoir et va recueillir le témoignage d'un réfugié smyrniote, Yacoumis, quarante ans après la Catastrophe de Smyrne, en 1962. Le lecteur ne reconstitue ses questions qu'à partir des réactions de Yacoumis. L'auteur se présente lui-même comme écrivain, c'est-à-dire comme quelqu'un qui a déjà écrit : « Bienvenue... Quoi ? Ecrivain ? C'est-à-dire ? Ah ? Tu écris des livres. Enchanté. J'ai une grande estime pour ceux qui écrivent des livres – et je parle sérieusement » (AH 139). Mais, ironiquement, Politis souligne sa naïveté à travers les réponses de son interlocuteur.

> C'est joli ici ? On dirait la campagne ? Tu veux dire, les eaux d'égout en plein air qui traversent cet espace tout sec et qui s'écoulent en bas ? Ecoute mon gars, pour qu'on

> s'apprécie, il vaudrait mieux qu'on mette de côté les niaiseries : moi, mon estime pour les livres et toi, tes bobards sur ma bicoque. (AH 139)

L'écrivain est en quête de pittoresque. Son rapport à la réalité paraît être déformé comme fondé sur un désir d'embellir ce qu'il voit. De même, lorsqu'il demande à Yacoumis ce qu'il ressent quarante ans après la Catastrophe, il semble avoir des idées préconçues, ce que suggère le jardinier dans sa réponse : « Hum, comment te définir ça ? Disons que mon âme est lavée de toute haine. Quoi ? De la haine pour ceux qui nous ont chassés de là-bas ? Pas seulement pour eux. Aussi pour ceux qui y sont venus » (AH 139). Il mène donc un travail d'enquêteur, non seulement pour la justesse des informations, mais aussi peut-être pour se débarrasser des interprétations convenues et des idées attendues sur les réfugiés d'Asie mineure comme si son empathie ne suffisait pas à rendre compte de leurs sentiments. Il lui est donc nécessaire de consulter des témoins. Mais quelle est la fonction de ce témoin ? Quelle place lui donne-t-il ? L'écrivain fictif retranscrit la requête qu'il formule à Yacoumis : « Alors ? Ah, tu écris un livre sur la ville perdue et tu me demandes de te guider. » (AH 139) Incapable d'évoquer Smyrne seul, il emploie le verbe « αρμηνεύω » qui exprime le fait de guider spirituellement, mais aussi physiquement, comme si le livre qu'il se préparait à écrire était un récit de voyage et qu'il avait besoin d'une figure tutélaire pour accomplir son chemin. Il l'invoque donc dans son roman en donnant son nom : « Tiens, écris-le ça aussi : Yacoumis le jardinier. Parmi ceux qui le liront, beaucoup se souviendront de mon nom... » (AH 140). Mais le témoin n'est pas un simple accompagnateur. L'écrivain, en inscrivant son nom dans la mémoire du lecteur, en fait aussi un garant des faits, c'est-à-dire le co-auteur de son livre. Sans ses paroles, le roman n'existerait pas.

> Je n'ai rien d'autre à te dire. Tu as vu mon jardin, tu as vu ma cahute. Et tu as eu de la chance d'avoir eu le temps de les voir. Parce qu'un jour le flic – le gendarme, je veux dire – lancera l'assaut accompagné d'ouvriers pour démolir tout ça. À moins que le torrent ne les prenne de vitesse, une nuit d'hiver, et qu'il nous entraîne, en bande, jusqu'à la plage. Mais peut-être que d'ici là j'aurais planté mon œillet rouge. Et ensuite, « maintenant tu congédies ton serviteur », comme disait le père Nikolas. Mais l'œillet, lui, restera. Quelqu'un en profitera... Allez, maintenant, bonne route. Voilà ce que j'avais à dire.
> Quoi ? Ah, je ne t'ai pas parlé de la ville, tu ne pourras pas écrire ton livre ? Et tu es venu exprès me voir moi, pas quelqu'un d'autre, parce que tu as entendu parler de Yacoumis le jardinier ? Admettons, même si c'est des mensonges. Tu as chatouillé mon amour-propre. (AH 140)

Est auteur, étymologiquement, « celui qui fonde et établit » d'après la parenté du mot latin *augur*. L'écrivain n'est donc pas réellement l'auteur car c'est Yacoumis qui donne de l'ordre

aux événements, fonde et établit les faits selon la logique de sa propre mémoire. C'est également lui, en acceptant de parler, qui est à l'origine du roman. Néanmoins, il partage ce rôle avec l'autre narrateur du récit, le médecin. Celui-ci n'est perçu de l'extérieur qu'au chapitre 12 puisque c'est lui qui rapporte tous les faits des chapitres précédents. L'écrivain fictif n'en donne qu'une brève image alors qu'il marque une pause dans son récit :

> Une rêverie brouilla les yeux du vieux médecin alors qu'il continuait :
> Ce galet rose, il aura été troué maintenant avec le frottement de l'eau sur le sable – peut-être qu'il sera devenu miettes sous le talon sévère du passant, ignorant de ce que signifiait le galet rose dans le souvenir attendri d'un enfant et encore davantage dans la méditation mûre de l'homme. Il y a aussi des galets que la mer a détachés de ces rivages et a poussés au loin, là où la petite vague n'a plus la force d'arriver, dans nos belles saisons mentales. (AH 238)

L'écrivain rapporte donc tout aussi fidèlement les propos du médecin, qui n'est pas seulement une voix, comme Yacoumis, mais une figure dont le regard est tourné vers l'intérieur. Double de Politis, l'écrivain fictif a donc délégué son « autorité » aux personnes qu'il a interrogées comme s'il s'abstenait de tenir un discours exemplaire sur les quarante ans de la disparition de Smyrne, faisant de son roman un récit qui interroge plus qu'un roman qui affirme. Le lecteur se demande alors de quels éléments l'auteur est responsable dans son œuvre. La voix narrative devient essentielle. Ce processus est encore amplifié dans *Terminus*. Figure marginale, l'auteur ne s'exprime que dans une note absurde à propos d'une marée extraordinaire.

> Bien sûr, il s'agit d'un phénomène exceptionnel de marée. Bien que cela paraisse indépendant, bien que cela paraisse improbable, il n'est pas exclu que la lune ait joué un rôle dans les événements qui suivirent. On dit que la lune influence notre système nerveux, nos sentiments et nos élans, chez certains moins et chez d'autres davantage. Si c'est la vérité, cela constitue la preuve que nous ne sommes pas absolument responsables de nos actes : une circonstance atténuante pour les crimes publics (et pour les poètes, dit quelqu'un) – ou encore pour certains hommes politiques et chefs d'Etat – par exemple Néron dans les temps anciens, ou Hitler de nos jours, ainsi que les dictateurs d'Amérique du Sud. Un grand poète italien a dit lui aussi quelques chose d'analogue : *Natura così mi dispone* – c'est ainsi que m'a constitué la nature. (T 59-60)

L'ironie qui se manifeste dans cette note, tout à fait déplacée, quant au morceau de texte qui a motivé l'appel de note, transforme l'autorité de l'auteur en une simple capacité à exposer l'inanité des discours. L'auteur ne s'exprime qu'en note infrapaginale comme si sa voix se faisait discrète et séparée du corps du texte. Les dernières œuvres de Politis laissent donc un espace au lecteur, grâce au lien spécifique qui s'établit avec un narrateur à la fois complice et

absent, d'autant plus que les narrations de Politis invitent le lecteur à combler les vides et les lacunes.

### *L'incomplétude des récits*

En effet, la volonté de faire du lecteur un témoin va de pair avec une esthétique de l'inachevé dans les romans qui nous intéressent. Le regard du lecteur est nécessaire pour produire du sens, à la manière d'un spectateur de théâtre.

Dans *Yiri* et *À Hatzifrango*, deux passages font fonction d'arts poétiques : il s'y manifeste la revendication d'une esthétique touchante. Dans le roman de 1944, c'est la description de la rue centrale, à la fois réaliste et irréelle, qui exprime les critères de beauté que l'on retrouve ensuite dans la maison de Filippos.

> Dès que vous sortiez sur ce chemin, vous vous trouviez déjà dans une nouvelle atmosphère spirituelle – quelque chose comme de la compréhension, l'absolution des péchés. Vous sentez, avant même de chercher des orientations, se créer des liens inattendus, étranges – et que les mots que vous utiliserez plus tard pour les noter, ne pourront pas traduire intégralement la réalité : une sorte de curiosité intime, en déséquilibre avec la manière dont elle s'exprime. Une impression initiale à laquelle vous devinez des développements intéressants – réjouissants ou affligeants, cela n'a pas d'importance. Peut-être que la poésie possède un mouvement analogue. (Y 15)

Endroit réel, le chemin se transforme en lieu suscitant les mots, la parole. Il devient plus difficile d'identifier le point de vue : l'adresse au lecteur à travers la deuxième personne du singulier, les réflexions sur l'adéquation entre les mots et les choses laissent penser à une intrusion de l'auteur lui-même. Qui est touché par l'insolite du lieu ? Filippos ? Le narrateur ou Politis lui-même ? De fait, le sentier de poussière suscite une rêverie indicible, irrationnelle, surréaliste. L'intensité avec laquelle surgit le sentiment de l'étrangeté se heurte aux limites du langage : seul le langage poétique peut la traduire. Le déséquilibre, l'inapproprié caractérisent aussi l'intérieur de la maison de Filippos. Le narrateur évoque son installation dans ce qui était auparavant une garçonnière :

> Filippos se mit à gratter les peintures du plafond. Il meubla la maison confortablement, un peu plus sévèrement que ce qu'il fallait – peut-être par réaction. Il essaya de donner une impression de simplicité, cependant, le simple et le vrai – qui peut-être ne sont qu'une signification de la simplicité – ne sont pas le résultat de tentatives ou d'une connaissance,

> mais un don divin. Il y régnait une certaine hésitation, un tâtonnement – non dans le goût, plus dans l'idée, dans le dessein. Quelque impair. (Y 31)

Seuls quelques éléments du décor illustrent ensuite le caractère hétéroclite du décor. C'est donc le bancal qui domine, l' « impair », terme traduisant l'adjectif « ακατάληχτος », qui peut qualifier un vers impair, accentué sur la dernière syllabe. Encore une fois la dimension littéraire et poétique du lieu est mise en évidence. Synecdochique, la description peut caractériser l'ensemble de la narration dépourvue de logique ou de fil directeur, imprévisible, dotée d'une cohérence qui ne peut lui être conférée que par le regard du lecteur comme le suggère la fin du roman, énigmatique.

> Sans répondre, il [Kalantzopoulos] passa sa main, pensif, sur sa joue, et comme il la descendait, la moitié de son visage apparut blanc de chaux. Il nous regardait avec mélancolie, tantôt monsieur Phédon, tantôt moi. (Y 232)

Cette dernière image, proche de la technique cinématographique du gros plan, s'adresse à deux personnages intradiégétiques. Cependant, le « nous », inusité alors dans le récit, ainsi que la première personne du singulier, la destinent également à un lecteur recueillant le portrait comme une ultime question[590]. Mais laquelle ? La discordance entre la vision et les mots qui pourraient lui donner signification confère ainsi au récit un caractère irrésolu, tout en suggérant que le lecteur pourrait bien détenir une réponse. C'est également un portrait qui devient art poétique dans *À Hatzifrango*, celui d'Elsa F. La jeune femme est une mystérieuse amazone qui traversait tous les matins Alani en compagnie de son amant et a brutalement disparu, suscitant ainsi les interrogations des femmes du quartier qui admiraient quotidiennement ce beau couple. En 1932, à Athènes, deux hommes, réfugiés d'Asie mineure, évoquent sa fin tragique. Rejointe par son mari alors qu'elle avait fui en Italie avec son amant, elle devient morphinomane. L'un des deux hommes ne garde qu'un souvenir vague de la jeune femme.

> – Je ne m'en souviens que vaguement d'Elsa. Je n'en garde pas d'impressions particulières. – Elsa avait une beauté que je qualifierais de retenue. Une beauté contenue, mesurée : jamais elle ne finit par contrevenir aux principes de la beauté à trop vouloir atteindre les limites. Il y a beaucoup plus de femmes belles éloignées de toute beauté que de laides. Et elles sont plus repoussantes. La beauté d'Elsa, on aurait dit qu'elle attendait d'être complétée par nous, un dernier coup de pinceau, un dernier coup de burin donné par notre cœur... Parce qu'elle-même avait un grand cœur, une bonté et une humanité infinies. « Je ne me sens étrangère à personne », disait-elle. « Je salue chaque personne que je

[590] Ce regard rappelle, tout anachronisme mis à part, le regard que porte Antoine Doisnel sur le spectateur à la fin des *400 Coups* de François Truffaut.

> rencontre dans la rue et je deviens triste si je n'ose pas l'arrêter – vous allez me prendre pour une folle – pour discuter avec elle, lui demander de ses nouvelles et lui donner des miennes, de mes joies, de mes peines, de mes rêves... » Celui qui n'a pas connu Elsa n'a pas connu dans sa vie de grande joie, de joie pure – ni la grande amertume que laissa sa mort. (AH 106-107)

La description que le deuxième homme fait d'Elsa est intéressante à plus d'un titre. D'une part, elle rapproche cette figure du lecteur qui ne la voyait qu'à travers les yeux admiratifs, à distance respectueuse, des femmes du quartier. Paradoxalement, l'éloignement temporel coïncide avec un effet de gros plan, toujours pour reprendre un terme cinématographique. D'autre part, la chaleur qui émane de celle-ci invite celui qui la contemple à ajouter ses propres sentiments pour parfaire son image. Elsa est en quelque sorte emblématique de l'économie générale du roman : le lecteur est amené à compléter les intrigues pour en achever la beauté et le sens. Les adjectifs caractérisant la beauté d'Elsa, « retenue », « contenue » ou « mesurée », s'appliquent également à la distance ironique gardée par le narrateur. Il est intéressant de noter que cette mise en abyme de l'esthétique survient au centre du roman comme si le narrateur revendiquait l'incomplétude comme trait de son écriture et l'opposait au ton plus lyrique du chapitre « Parodos » qui est, lui, légèrement décentré. Les intrigues ou les motifs inachevés et incomplets supposent l'implication d'un lecteur pour parfaire les textes.

En effet, comme au théâtre, les récits sont lacunaires et ne se réalisent qu'à l'instant de la lecture[591]. Deux descriptions, l'une dans *Yiri*, l'autre dans *À Hatzifrango*, nous permettront d'illustrer cette idée. Dans le premier récit, de nombreuses évocations de la Varasova font de cette montagne un personnage féminin du roman. Les notations descriptives sont introduites par des points de suspension qui signalent une ellipse, insérant le paysage dans une évolution temporelle. La montagne se transforme sous les yeux du lecteur : « … La Varasova venait juste de se refléter dans le cristal de la mer, déjà vêtue de ses bleuités sous une gaze rosée. En vieille coquette qu'elle est, elle changera encore, un tas de fois jusqu'au soir, ses jupes de pierre » (Y 28). Le narrateur multiplie les points de vue sur ce relief : « … Droite, au-dessus de la mer, Varasova brillait en face dans des plis de rocher massif bleu et or » (Y 120). Il met ainsi en exergue le fait qu'elle ne peut pas être figée, ce que rend sensible l'emploi du présent de description :

[591] Anne Ubersfeld emploie l'expression « texte troué » (UBERSFELD 1996, 10). Florence Naugrette explique : « Le théâtre, dans la mesure où il ressortit non seulement à la littérature mais encore au spectacle vivant, a cette particularité d'être en attente d'interprétation avant même d'avoir été exécuté. » (NAUGRETTE 2002, 129)

> Le soleil jette son grappin d'or pour s'ancrer, mais il glisse sans cesse sur le métal lisse qui revêt la Varasova. Elle est d'acier maintenant, d'un bloc, maussade ; de-ci de-là un éclat trouble miroite. Mais comme quelque chose de léger papillonne encore dans les cieux, peu à peu, elle s'adoucit en violet tendre et s'éteint dans la brume qui monte avec le crépuscule. Une ligne rouge et mauve, opaque comme la lie du jour évaporé, pèse obstinément au large. (Y 121)

Le soleil métamorphose le décor, et cela de manière infinie, à travers le regard du lecteur. Comme au théâtre, celui-ci est nécessaire pour qu'ait lieu le changement de la Varasova dans l'ici et le maintenant de la lecture. Le soleil-peintre dessine également les éléments de la baie de Smyrne dans *À Hatzifrango*.

> Et pourtant, c'était vrai, quelle « splendeur » tout en haut – c'est-à-dire quelle beauté !
> Le ciel embrassait la jeunesse. En ce midi de mai, une apothéose d'or pur, éblouissante, faisait monter des vapeurs à l'horizon et les déposait en gouttes dans les défilés. Mais, juste en dessous des sommets, le soleil se livrait à l'inventaire de la création. Chaque rocher, chaque ravin, chaque pierre même, étaient mis en relief sur les deux montagnes, le Tmolos et le Sipylos ; le soleil les taillait de ses burins de lumière ; puis, sur la plaine, il s'attelait à un travail d'orfèvre et ciselait les feuillages, feuille par feuille, tamisant au dessus d'eux une poudre d'or. Des tours isolées, fières dans leur solitude, surgissaient en pleine verdure, plus loin, vers Casamir et Sevdiki, où s'effilochait, floconneuse, la fumée du train ; de ce côté-ci, si proches qu'en tendant la main on penserait les toucher, étouffés dans les vignes, les jardins, les oliviers et les potagers, tout un délire végétal, le Koukloutzas, haut et fortifié, le Bournovas avec ses platanes et ses torrents, le mont qu'escaladent des pins, le Kozagaki et son voisin, le mille fois aimé, le Boutzas – tout cela constituait un autre hellénisme, un hellénisme massif… (AH 54)

Le paysage se forme devant les enfants, engendré par le soleil artiste. Le lecteur assiste lui aussi à une nouvelle création du monde, témoin d'une apparition.

A l'instar du spectateur de théâtre, le lecteur est donc conduit à hiérarchiser les informations qui lui sont données, à compléter ce qu'il voit à l'état d'ébauche. C'est à lui que revient l'établissement de suppositions. Florence Naugrette, à propos du théâtre, mentionne ce rôle : « Par sa seule présence dans la salle, le spectateur rend possible le surgissement du sens de l'œuvre, tel que la mise en scène contingente à laquelle il assiste le fait advenir pour lui. Il s'agit pour le spectateur à la fois d'une chance, d'un privilège et d'une responsabilité »[592]. Anne Ubersfeld précise quelle est la nature de la lecture des signes de la représentation :

> Apprendre à lire la représentation théâtrale, ce n'est pas seulement affiner une consommation artistique, c'est s'inscrire dans une invention productive. A la condition de ne s'en tenir ni au premier degré de signification, ni à l'analyse des signes, mais d'accepter de faire une double lecture poétique et référentielle des signes. […]

[592] (NAUGRETTE 2002, 151).

> C'est un mode de lecture qui, à condition d'avoir le temps et la force de l'accomplir, permet de faire dans une pratique artistique un parcours quasiment infini. Observer le fonctionnement métonymique des signes, ce glissement perpétuel qui fabrique une chaîne entre tous les éléments de la représentation, même les plus éloignés ; voir dans le jeu des éléments entre eux toute une structure métaphorique qui construit des rapports nouveaux ; saisir dans les signes le fonctionnement de l'oxymore, figure fondatrice qui unit le présent du signe et l'absence de ce qu'il représente, le personnage et le comédien, la mort et la non-mort, la vie et le simulacre, autant de jeux sensibles et intellectuels qui sont l'affaire du spectateur.[593]

Cette lecture opérée par le spectateur est bien sûr spécifiquement en lien avec la nature du théâtre, qui, par l'intermédiaire d'êtres et d'objets réels, fait naître une présence sur fond d'absence et d'éphémère. Mais l'analyse d'Ubersfeld pourrait tout aussi bien s'appliquer au lecteur de Politis dont les romans rendent compte de la fragilité des époques et des hommes et cherchent à les ressusciter tout en maintenant leur part d'évanescence. Le lecteur, placé face à une illusion réaliste dénoncée comme telle, devient celui en qui les éléments du roman trouvent leur sens, puisque l'auteur s'est retiré de ses œuvres. Ainsi, il peut choisir de s'arrêter sur des éléments énigmatiques telle la mention récurrente, dans *Terminus*, des « sourcils joints de Sophie »[594] et de ses paupières « si diaphanes, qu'on aurait dit que le noir de ses yeux apparaissait de l'intérieur » (T 131). Pourquoi une telle insistance sur le contour de l'œil du personnage ? Certes, l'élément physique revoie aux traits psychologiques de la jeune fille au caractère bien décidé et obstiné. Mais d'autres interprétations peuvent également en être proposées. L'œil s'absente, supplanté par la ligne qui le surplombe. Dès lors, Sophie cherche-t-elle à voir le monde ? ou à être vue ? Désire-t-elle connaître ? être connue ? Ce sont donc certaines problématiques de l'entrée dans l'âge adulte qui sont suggérées par cette allusion répétée à une particularité physique. Cette dernière fait signe au lecteur qui est en quelque sorte sommé de la prendre en compte dans l'élaboration de sa lecture[595].

Le lecteur est donc contraint, en quelque sorte, de compléter les récits, d'en devenir le garant, notamment par l'association de motifs récurrents.

---

[593] (UBERSFELD 1996, 272).

[594] On en trouve mention dès la première description de la jeune fille (T 18) : le narrateur insiste sur leur incongruité car ni sa mère ni son père n'en possèdent de tels. Lorsqu'elle se regarde dans la glace, Sophie elle-même s'attarde sur le désagrément que lui cause la vue des sourcils (T 108) Madame Charikleia enfin les remarque (T 143) comme un élément « hétéroclite » du visage.

[595] Le récit est donc parfois réaliste, parfois tourné vers le lecteur et son univers. En cela, il mêle plusieurs perspectives, la perspective linéaire et la « perspective inversée » spécifique à l'art iconique. Egon Sendler l'évoque ainsi : « Le principe de la perspective inversée est simple. Les lignes de cette perspective ne se rencontrent pas dans un point de fuite situé derrière le tableau, mais en un point situé devant le tableau. […] Souvent, les objets ne sont pas placés dans un ordre de distance et de dimensions, mais juxtaposés selon un principe de composition et selon la signification de ces objets dans la scène représentée. Ainsi, il n'y a pas de profondeur à l'intérieur de la représentation : l'espace est réduit, il s'étend vers le spectateur. De cette façon les lignes de force sont inversées : elles sortent de l'intérieur de l'image vers le spectateur.
En ce sens, l'icône est le contraire d'une peinture de la Renaissance : elle n'est pas une fenêtre par laquelle l'esprit humain doit pénétrer dans un monde représenté, mais elle est un lieu de présence. En elle le monde représenté rayonne vers celui qui s'ouvre pour recevoir. Dans la perspective inversée, c'est l'espace qui est actif et non celui qui regarde. » (SENDLER 1981, 120)

***Des leitmotive à assembler***

Comme nous venons de le voir, le lecteur, face au retrait de l'auteur, prend en charge l'élaboration du sens du texte et en devient le co-auteur. De fait, à la logique narrative des récits décidée par le narrateur s'ajoute une logique poétique, instaurée à la lecture, dans laquelle des scènes ou des objets se font écho. Dans *À Hatzifrango,* une image, métonymique, illustre le fonctionnement de l'œuvre. Lors de la fête de Saint-Georges, au chapitre 3, les acclamations de la communauté grecque ont des effets surprenants :

> Ici, les choses gagnaient en solennité. Premier arrivé, premier considéré. Et, chaque fois que la procession s'arrêtait pour l'oraison, l'ordonnateur de la marche – appelons-le ainsi – montait sur un banc, levait son chapeau et criait :
> – Vive son Altesse impériale, notre sultan Abdul Hamid deux !
> – Hourrah !
> – Vive son Altesse royale, roi des Grecs, Georges premier !
> Eh ! Voilà que le ciel s'effondrait sous les hourras. On voyait ses éclats bleus voler. Pour peu, on en aurait pris des bouts et on les aurait jetés en l'air, les bras levés. (AH 62)

Les bris du ciel sont des morceaux d'un tout : les participants à la fête cherchent à les attraper et à les renvoyer vers leur origine, en guise de réjouissance. De même, le lecteur reconstitue la vie dans une ville fragmentée à partir d'images la composant. Mais si la couleur du ciel reste inchangée lorsque le public en rapporte les morceaux, les motifs formant la ville prennent différentes valeurs au cours de la narration. Nous nous intéresserons à deux phénomènes d'échos dans la « Parodos »[596]. Yacoumis se souvient d'une image cauchemardesque lors de la nuit tragique de la destruction du quartier grec.

> « Non, murmura à un moment Katerina, ce n'est pas le souffle de l'incendie qui fait sonner la cloche. Elle sonne encore, écoute… » Elle dit cela comme si elle était prise dans un rêve et cela ne me plaisait pas. « Il n'y a qu'une cloche qui sonne, me dit-elle encore. Ecoute… » Soudain, là-bas, la coupole d'une église et son clocher se sont effondrés, comme ça, comme si c'était pour de faux, on n'a rien entendu dans le grondement de l'incendie, juste la cloche qui sonnait et alors, regarde, Yacoumis, me dit-elle – une soutane s'est élancée là-haut et s'est envolée, étalée, creuse, noire sur le ciel de cuivre, la soutane de l'évêque, me dit-elle, et à côté de la soutane une cloche s'envole incandescente et flamboyante… Et la cloche montait et sonnait toujours, lugubrement, en haut, toujours plus haut, à côté de la soutane – il n'y avait ni lune, ni étoiles dans le ciel – jusqu'à ce qu'elles disparaissent de notre vue, de nos oreilles et il ne resta plus que le grondement et la fournaise de l'incendie et les oiseaux se réveillèrent, fuirent au loin dans un grand froufrou et notre chat jaune bondit des bras de Katerina et se mit à chasser les insaisissables oiseaux. (AH 153)

[596] De nombreux motifs parcourent ce roman de Politis tels ceux des oiseaux, symboles de vie, tués ensuite par les chasseurs et mauvais présages après le chapitre « Parodos » ou encore la couleur rouge, celle de l'anémone du rêve de Pandelis au chapitre 1, de l'œillet planté par Pandelis dans le chapitre central et le rouge du camélia dans le dernier chapitre. Nous ne pouvons pas tous les étudier par manque de place dans notre étude.

L'envol de la cloche et de la soutane répond à la fête citée précédemment. En effet, au chapitre 3, les cloches sonnent et l'évêque apparaît dans toute sa splendeur.

> La procession partait de l'église. En tête, cimeterres à la ceinture, monsieur Lambros et le portier à fustanelle du consulat. Derrière eux, les quatre écoles, professeurs, maîtres et maîtresses, les diacres et les popes, revêtus de rouge et d'or, d'or et de bleu et les enfants de chœur avec les encensoirs d'argent s'entrechoquant, les emblèmes des séraphins qui étincelaient au soleil et l'icône du saint dans sa boîte d'or au milieu des fumées. Psalmodies des femmes et des enfants égrenant ses glorieuses actions. Mais le Saint n'était rien en regard de la splendeur de l'évêque – « pour de nombreuses années, ô évêque », égrenaient les psalmistes – revêtu d'or de la tête aux pieds avec la mitre et la crosse. Devant lui, l'archidiacre et le chandelier à trois branches ; à côté de lui, le consul et le tricorne à plumes, la poitrine bardée de médailles dorées, l'épée au côté.
> Les cloches sonnaient. Des balcons et des fenêtres pleuvait l'eau parfumée, jaillissaient les pétales et florissaient les signes de croix. (AH 62)

La procession, extrêmement hiérarchisée, s'organise autour de l'ecclésiastique, qui attire davantage le regard que l'icône. Les souhaits des psalmistes sonnent tristement ironiques si on les met regard avec l'image qui hante Yacoumis car, sous la soutane désormais, il n'y a plus personne : elle rejoint les cieux, mais elle est « creuse » et « noire »[597], sans corps qui puisse être sauvé. De même le son des cloches pendant la cérémonie s'accompagnait de mouvements descendants, l'eau et les pétales jetés des balcons, tandis qu'en 1922, une seule cloche résonne et monte dans le ciel, sans bénédiction, lumineuse à la place des étoiles absentes. L'antithèse entre les deux scènes, très marquée, souligne la fragilité des traditions et des célébrations, considérées comme immuables. Les cloches, traduisant l'effervescence religieuse, et la soutane, suscitant l'admiration, sont réduites à néant, enlevées purement et simplement de la terre sans laisser de trace. Une troisième scène dans le roman associe ces deux éléments. Au chapitre 11, la communauté grecque se rassemble en dehors de toute décision ecclésiastique, désireuse de venger l'enlèvement d'Aristos qu'elle attribue aux Juifs. Les cloches sonnent et l'évêque apparaît :

> Le tumulte se renforça encore lorsqu'apparut au balcon le métropolite Vassilios avec sa barbe blanche et jaune comme celle d'un prophète. L'air grondait de l'écho des cloches.
> De ses deux mains, il leur fit signe de se calmer pour qu'il puisse parler. Alors, la foule amassée leva la tête vers le campanile.
> – Arrêtez !
> – Les cloches !
> On ne les entendait pas. Ils agitaient les bras :

[597] « κούφιο, μαύρο ».

> – Eh, ça suffit ! Arrêtez !
> – L'évêque !
> Les démons qui étaient suspendus aux battants s'en donnaient à cœur joie, ils n'abandonnèrent pas avant que ne se soient écoulées trois à quatre minutes. (AH 232)

Le désordre a remplacé la composition de la belle procession et les sons des cloches deviennent agressifs. Désormais, ce sont les Grecs qui détruisent l'harmonie religieuse et rendent l'évêque muet. Dès lors, en rapprochant cette dernière scène des précédentes, le lecteur comprend que l'envol des cloches dans le chapitre central résulte des tensions intercommunautaires en général, qu'elles opposent Grecs et Turcs ou Grecs et Juifs. La répétition des motifs contribue à une généralisation des propos. Parfois, les images constituent des réseaux de sens, foyers qui irriguent d'autres motifs. Prenons, ce qui sera notre deuxième exemple, l'intégralité du chapitre « Parodos ». Il forme un microcosme en lui-même : les quatre éléments le structurent. Ainsi, Yacoumis, jardinier, évoque en termes douloureux son rapport à la terre :

> Qu'est-ce que je fabrique maintenant ? Voilà : « Yacoumis, me dit le patron, contente-toi des quarante petites drachmes par jour. J'apprécie ton travail, il me dit, mais il faut que je mette de l'argent de côté pour agrandir l'usine… » Non, je ne travaille pas dans son usine. Je travaille sa terre, jardinier dans un grand verger. Je l'aime, son jardin, et comme je n'ai rien à moi à faire pousser, je lui donne chaque goutte de ma sueur. La terre m'a bouffé les ongles jusqu'au sang. Mais qu'est-ce que tu veux, chaque homme a son ambition. L'ambition du patron, c'est d'agrandir l'usine. Comme moi, encore maintenant, à l'âge que j'ai, j'ai mon ambition : avoir ma propre pioche, ma propre bêche, mon propre sécateur. (AH 139)

Dans le roman, les jardins du quartier sont associés à l'enfance et au mystère, supports à l'imagination. Dans le chapitre 2, la fascination qu'exerce sur le groupe de garçons monsieur Zacharias est comparée à l'attrait mêlé de répulsion qu'ils éprouvent vis-à-vis du jardin en friche. Juste après le discours de Yacoumis, le narrateur reprend la description du jardin envoûtant, mais désormais il est propre et entretenu et a perdu « tout intérêt » (AH 156). Les enfants s'en détournent. L'attachement à une terre d'enfance, qui n'attend que d'être explorée, ou le mépris vis-à-vis d'un terrain qui n'offre aucune surprise, comme la terre qui a accueilli les réfugiés en ne leur proposant aucun avenir, voilà les sentiments ambivalents qui s'expriment à partir de l'image centrale du jardinier. Ce dernier évoque dans son long discours le ciel qu'il décrit d'abord comme un espace de jeu dans lequel évoluent les cerfs-volants. Empli des instruments ailés, « le ciel était une vraie fourmilière. Au point que les oiseaux n'y avaient plus de place » (AH 141). Yacoumis détaille ensuite les jouets.

> Le cerf-volant le moins cher était le Turc, un papier rouge tout d'une pièce avec un croissant de lune et des étoiles collées dessus. Ensuite venait le Français, bleu, blanc, rouge, les deux parties soudées par de la colle. Plus cher, le Grec. Pour le drapeau grec, tu vois, il faut beaucoup de bandes, des blanches, des bleues, à part, dans un coin, la croix, un grand travail de collage. L'Américain le surpassait en coût, des bandes rouges et blanches et les étoiles dans le coin. Mais le plus onéreux de tous les cerfs-volants, très cher, pouvant aller jusqu'à huit, voire dix pièces métal – je te parle pour la taille standard, de près d'un mètre – c'était celui en forme de baklava. Tout en petits triangles et en losanges, multicolore. En plus du coût de la colle, il nécessitait un grand savoir-faire pour que tous les petits morceaux s'accordent en formes et en couleurs. Et beaucoup de colle… Il était assez cher aussi, le ciel avec les étoiles, violet foncé, et collées, en papier doré, toutes les étoiles et les comètes du ciel. Et où est-ce que tu peux voir des cerfs-volants gigantesques, plus grands qu'un homme ? Ceux-là, c'étaient les grands qui les lâchaient, pas avec une ficelle, avec une cordelette. Des types se mettaient par deux pour les diriger, des solides gaillards aux mains rendues calleuses par ce travail parce que la traction du vent t'entaillait les doigts. Elle les faisait saigner. Moi aussi, j'ai lâché un cerf-volant comme ça une fois. (AH 142-143)

Les cerfs-volants, décorés par des drapeaux, sont comparables aux nations qui émergent. Les problèmes de la terre, l'émergence des nationalismes, se déplacent vers le ciel. La dimension ludique des vols prend alors un autre sens : la rivalité fatale entre communautés. De plus, le sang sur les mains annonce d'autres douleurs. Le ciel, participant à la joie de célébrer saint Georges, comme nous l'avons vu plus haut, est gagné lui aussi par le tragique et lorsque les cerfs-volants réapparaissent en fin de roman, ils s'élèvent « se consumant [ou se fondant] dans le bleu » (AH 256). Le participe passé « χωνεμένα » implique l'idée de digestion, de disparition par fusion, mais aussi pour des braises l'idée de combustion totale. Aussi, plus aucune ville ne monte avec eux dans les cieux et leur anéantissement dans le bleu fait écho à celui de la soutane et de la cloche. Le ciel devient aussi un espace dangereux. Cette ambivalence caractérise également la mer. Si Yacoumis admire les marins qui « ont quelque chose dans les yeux, quelque chose du large, on dirait, qui vous plonge dans le recueillement… » (AH 150), la mer devient pourtant en 1922 néfaste par le nombre de réfugiés qui y trouvent la mort. L'eau est quadrillée de bateaux qui ne sont d'aucun secours, voire menaçants, comme l'explique le barbier à Yacoumis.

> Il me dit aussi : on racontait qu'un changeur du marché Skotino, pour sauver sa peau, avait grimpé aux câbles d'un cargo anglais, dans le port, était monté en rampant par un câble d'amarrage et s'était accroché des deux mains à la rambarde du vapeur pour l'enjamber. Mais un marin anglais lui frappa sur les doigts avec un bout de fer. L'homme lâcha prise, perdit l'équilibre, tomba à la mer et se noya. (AH 147)

Les mains meurtries, s'apparentant à celles qui manipulent les cerfs-volants portant des bannières, ne peuvent plus s'accrocher à l'espoir que la mer représentait jusqu'alors dans le roman, notamment pour les partisans de la Grande Idée qui s'imaginaient voir arriver la flotte grecque. Enfin, le feu, qui détruit le quartier, tel que le raconte le récit du chapitre « Parodos », était également symbole de réjouissance au chapitre 6 puisqu'il permettait de fêter la Saint-Jean. Les quatre éléments, présents dans la « Parodos », s'entachent du tragique de l'Histoire. Maritime, céleste, terrestre, habitée par le feu, Smyrne est, dans la mémoire de Yacoumis et des narrateurs de *À Hatzifrango*, un lieu où le jeu de l'enfance est irrémédiablement lié à la mort.

Paradoxalement, le narrateur exprime dans le récit même, par autodérision, sa méfiance envers l'interprétation abusive et généralisée des motifs qui constituent sa narration. Il s'attarde au chapitre 9 sur la floraison de la cassie à la fin du mois d'août.

> Les cassies étaient déjà en fleurs ; dans chaque jardin le soleil embaumait la cassie. Accommodants ces arbres : on n'avait qu'à lever la main pour toucher leur sommet. On coupait deux petites fleurs, des boulettes minuscules, en velours jaune, on coupait aussi une petite feuille, on attachait le tout avec du fil blanc autour d'une allumette et on l'offrait à sa chérie. On dit que, dans le langage des fleurs, le jaune signifie la jalousie. Mais quand on aime, on est jaloux. On était jaloux, du moins, à cette époque. (AH 191)

Le narrateur semble adhérer aux symboles de fleurs. Pourtant, il commente ainsi l'apparition de la femme du contremaître :

> Quand la dame de monsieur Alifandis arriva en calèche le lendemain soir, elle aussi avait, agrafée sur sa poitrine, en plus de la chaînette et de la montre en verre, deux fleurs et une feuille de cassie. Bien sûr, elle les portait sans leur donner aucun sens, de même qu'ils ne jouent aucun rôle précis dans cette histoire, hormis un rôle descriptif. Ou plutôt décoratif. (AH 191)

Le narrateur enlève toute signification à la fleur alors même qu'il vient d'en préciser la valeur. A la fin du chapitre, il se contredit à nouveau lorsqu'il décrit Katerina, tendant à Yacoumis, deux fleurs de cassie et une feuille (AH 193). Se moquant de sa propre manière de raconter et des procédés qu'il emploie, le narrateur ne fait finalement que mettre davantage en évidence la nécessité pour le lecteur de tisser une trame pour donner sens aux scènes décousues de la narration.

Dans *Terminus*, plusieurs manières d'unifier le texte sont employées, l'une musicale, l'autre par l'emploi d'images. C'est celle qui nous intéressera ici. Nous nous contenterons

d'étudier le motif de la broderie de madame Eleni dans le récit[598]. En effet, l'apparition de l'ouvrage rythme la construction du récit. Les discussions entre la mère et la fille se déroulent toutes en même temps qu'Eleni se met à son canevas (T 38, T 44, T 59, T 111). Ainsi, la broderie accompagne chaque étape de la prise de conscience de madame Eleni dont les pensées sont rapportées au style indirect libre à cette occasion. Suivre un dessin déjà tracé reflète également symboliquement la vie de la mère de Sophie. Pourtant, les fleurs que forme Eleni de son aiguille ne sont pas conventionnelles : « une housse de coussin brodée, tout en œillets et en papillons, sauf que ces œillets-ci étaient des œillets rouges, de deux tons, rouge corail et rouge feu, des œillets surnaturels et les papillons avaient des ailes vertes et jaunes […] » (T 44). Elles prennent même vie à travers le bouquet offert par Stephanos, « un bouquet d'œillets, d'immenses œillets roses » (T 42). Alors qu'Eleni reste à côté d'une odeur capiteuse, Sophie éloigne les vases et « aère la pièce » (T 46). Les fleurs deviennent le symbole d'un rapport à l'existence, du renouvellement souhaité par Sophie, à celui, plein d'une beauté romantique et délétère, désiré inconsciemment par sa mère. Eleni respire la fragrance empoisonnée des derniers magnolias au chapitre 6 et devient le centre d'un tableau : « Elle demeurait ainsi à la fenêtre, l'âme ouverte et les rares passants tournaient la tête et la regardaient » (T 105). Les fleurs, brodées, offertes, respirées, sont des motifs qui tracent l'émancipation d'Eleni : leur odeur guide la femme vers l'extérieur alors que l'ouvrage de couture la confine à une vie rêvée et regrettée. D'ailleurs, après avoir inspiré l'émanation des magnolias, Eleni demande à Maria, la servante de sortir la cage du canari « pour qu'il puisse jouir lui aussi du soleil, maintenant que la pluie s'[est] arrêtée » (T 105)[599].

Le lecteur est donc amené à suivre les fils de la broderie en quelque sorte pour comprendre l'évolution intérieure des personnages. Dans *Yiri*, les effets de récurrence concernent surtout des phrases prononcées par certains personnages, tels des refrains, comme la demande répétée de Gerolymos d'allumer la lumière. Nous commenterons dans notre troisième partie ce fait.

Par la répétition de motifs, une dimension métaphorique est prêtée aux scènes. Le lecteur en effet est conduit à en interpréter les variations, c'est à dire à donner une profondeur à sa lecture par la mise en perspective de passages. En ce sens, la récurrence des scènes, des

[598] Il serait également possible de s'intéresser au motif de l'enfermement symbolisé par l'oiseau en cage du début du texte.

[599] La scène de la femme qui brode en rêvant apparaît dans un poème du *Romancero gitano* de García Lorca, « La monja gitana », « La nonne gitane ». Celle-ci « aimerait broder / des fleurs de sa fantaisie », [ella quisiera bordar/flores de su fantasía] (*Romancero gitan*, trad. A.Belamich, Paris : Gallimard, 1961) et voit passer en imagination « des magnolias / de ruban », mais aussi « des cavaliers agiles ». Elle ne peut cependant que broder « tandis que, droit dans la brise, /le soleil joue aux échecs / sur la haute jalousie » (*ibid.*). Dans l'édition grecque des poèmes de Lorca traduits par Politis et Kappatos, ce poème n'est pas indiqué comme étant traduit par Politis, et je n'ai pas trouvé trace d'une traduction de l'auteur de ce poème dans les archives que j'ai consultées à l'institut ΕΛΙΑ-MIET en avril 2017. Pourtant, la parenté avec les rêves étranges d'Eleni qui brode est patente. A défaut d'avoir traduit le poème, Politis l'a lu puisqu'il a traduit d'autres poèmes du *Romancero gitano*.

objets, des thèmes, contribue à inscrire les romans dans une réflexion sur la mémoire car le lecteur est amené à revenir sur ce qu'il a lu.

Ainsi, les lieux de regard, nombreux dans les trois romans, constituent des scènes vides ou soumises à l'érosion du temps, à l'effritement. Les récits mettent par ailleurs en scène des spectateurs de tableaux, souvent témoins de scènes interdites ou dont la vision pétrifie comme si voir ne pouvait se faire que de biais, indirectement, et en s'intéressant aux ombres plus qu'aux traits, au creux plus qu'au plein.

De ce fait, les narrateurs de Politis délivrent une leçon de contemplation et de lecture et, à travers eux, Politis, qui, en tournant en dérision sa propre autorité, fait du lecteur un spectateur co-créateur des récits. Par la mise en abyme d'arts poétiques célébrant l'inachevé et l'hétéroclite, le romancier invite les lecteurs à compléter, à mettre en relation et à interpréter les chaînes de motifs qui sont disséminées dans les récits.

L'art romanesque de Politis, après la Seconde Guerre mondiale, présente donc une réflexion sur le spectaculaire dont il interroge les limites. Si le lecteur de roman devient spectateur, quel rôle est alors attribué au spectateur des pièces de théâtre de Politis, notamment de sa seule pièce publiée, *Constantin le Grand* ? Sur quelle conception du spectacle repose cette pièce iconoclaste ?

### *3. Constantin le Grand : raconter ou montrer ?*

> *« Lorsque Richard II meurt, c'est bien à la mort de ce que j'ai de plus cher que j'assiste ; c'est moi-même qui meurt avec Richard II. Richard II me fait prendre une conscience aiguë de la vérité éternelle que nous oublions à travers les histoires, cette vérité à laquelle nous ne pensons pas et qui est simple et infiniment banale : je meurs, tu meurs, il meurt. Ainsi, ce n'est pas de l'histoire, en fin de compte, que fait Shakespeare, bien qu'il se serve de l'histoire ; ce n'est pas de l'histoire, mais il me présente* mon *histoire,* notre *histoire,* ma *vérité au-delà des temps, à travers un temps allant au-delà du temps, rejoignant une vérité universelle, impitoyable. En fait, le chef-d'œuvre théâtral a un caractère supérieurement exemplaire : il me renvoie mon image, il est miroir, il est prise de conscience, histoire – orientée au-delà de l'histoire vers la vérité la plus profonde. »*
>
> Eugène IONESCO, « Expérience du théâtre », *Notes et contre-notes*, Gallimard, « Idées », 1966, p.66-67.

En 1957 paraît aux éditions Difros la pièce *Constantin le Grand*. Elle passe presque inaperçue aux yeux des critiques et ne sera jamais jouée[600]. Pourtant, cette œuvre théâtrale revêt une grande importance aux yeux de Kosmas Politis, comme le rapporte Io Marmarinou dans son témoignage[601]. La pièce, par ailleurs, ne constitue pas une incursion unique dans le domaine théâtral puisque le romancier avait commencé à écrire *Les Corinthiennes*[602] et projetait, en 1964, de rédiger *Τζίντζηφίντζη*, une pièce mettant en scène un acteur devenant empereur de Byzance pour trois jours[603]. Les trois pièces ont pour point commun de représenter des hommes au pouvoir, du tyran de Corinthe au créateur de l'empire chrétien. Cependant, retracer le portrait de Constantin constitue un geste créateur bien plus délicat que de mettre en scène des rois de l'Antiquité. Politis le précise lui-même dans la lettre qu'il écrit à Fellini en 1973 :

> […] ma pièce de théâtre « Constantin le Grand » […] a été beaucoup lue, mai [sic] fut caractérisée comme affreux scandale, mise à l'index et, bien entendu, pas représentée. Et tout ça parce que je donne la vie de Constantin telle qu'elle a été, avec tous ses crimes,

[600] Voir les avis des quelques critiques ayant recensé le livre lors de sa parution dans l'introduction éclairante de Yorgos Kallinis à la pièce de Politis (POLITIS 1999, 8).
[601] Témoignage mentionné également par Kallinis (*ibid*., p.7). Nous verrons plus loin que Politis demande de manière récurrente à certains intellectuels de son entourage leur avis sur la pièce.
[602] Selon Stavroula Tsouprou, il est même probable que la pièce *Les Corinthiennes* ait été écrite avant *Le Bois de citronniers*, avant octobre 1930, et que, dans ce cas, elle soit la première œuvre de Politis. Pour l'histoire de la pièce, de son manuscrit et une comparaison avec *Le Bois de citronniers*, on se réfèrera à l'article très détaillé et complet de Stavroula Tsouprou pour l'hommage rendu à Kosmas Politis par la revue en ligne *Chronos* pour les quarante ans de sa mort (TSOUPROU 2014). La pièce *Les Corinthiennes* a été publiée en 2020 aux éditions Néféli grâce aux soins de Stavroula Tsouprou et avec une introduction de Walter Puchner.
[603] Voir l'introduction d'Eri Stavropoulou à la correspondance entre Kosmas Politis et Antonis Dekavalles (STAVROPOULOU 1998, 46).

> d'après les textes des historiens de son temps, et pas telle que les conventions l'ont voulu (chez nous, c'est-à-dire pour l'Église orthodoxe, Constantin tient rang de saint). [604]

L'empereur est en effet une véritable figure sacrée dont la légende a été fixée très tôt. Contredire celle-ci revient donc à s'en prendre à une icône[605]. En outre, comme le précise Egon Sendler, Constantin, dans la lignée des empereurs romains, a fondé son pouvoir sur la force des images :

> Pour comprendre le caractère spécifique de l'image sacrée à Byzance, de l'icône, il ne faut pas sous-estimer un élément historique étroitement lié à la conversion de Constantin : avant la bataille du pont de Milvius, Constantin vit une croix de flamme avec les mots : « Triomphe par ce signe » (*in hoc signo vinces*). Pendant la nuit, le Christ lui apparut, tenant à la main la même image que celle qu'il avait vue dans le ciel. Il lui ordonna de la placer sur un étendard qui devait précéder l'armée dans la bataille. Cet étendard était le « labarum » qui le conduisit à la victoire.
> Cette conception du "symbole efficace" était déjà celle de l'image des empereurs romains : dans l'image sont présents l'empereur et son pouvoir.[606]

Tiphaine Moreau, analysant le rapport de l'empereur Julien au signe de la croix, considère aussi le règne de Constantin comme une période durant laquelle « le langage iconographique de l'idéologie chrétienne […] est propulsé »[607]. Dans la pièce de Politis, le personnage impérial est un être conscient de la nécessité de s'appuyer sur les images puisqu'il fait frapper une monnaie « œcuménique », une face représentant le Christ, l'autre Apollon. Mom, le fou du roi, l'examine et conclut qu' « elle ne semble pas être fausse » [608], contrairement aux intentions de Constantin dont les arrière-pensées sont manifestes à travers cette nouvelle pièce qu'il vient de battre : il ménage les païens et les chrétiens. Ainsi, il s'agit pour Politis de faire spectacle de la vie d'un homme à qui la puissance a été conférée par les icônes et qui est devenu lui-même image sainte. L'écrivain justifie le choix de la forme théâtrale dans une lettre adressée à Dekavalles : « Au lieu d'une œuvre dramatique, j'aurais pu écrire un ouvrage historique sur Constantin, mais, à coup sûr, sa vie aurait eu moins de relief [« λιγώτερο ανάγλυφη »], aurait été moins marquante [« λιγότερο χτυπητή »], je veux dire… »[609]. La pièce de Politis, telle une sculpture, met en perspective, révèle par les contrastes entre moments saillants et creux le

[604] (POLITIS 1973). La lettre est rédigée en français. Je la reproduis ici telle qu'elle apparaît dans la revue *Periplous* de 1999, avec son erreur orthographique.
[605] Par ailleurs, la figure de Constantin relève à la fois de l'héritage antique et de l'Histoire sainte et, en ce sens, est devenue intangible dans l'Histoire nationale grecque telle qu'elle s'est construite depuis le XIXe siècle. Voir à ce sujet l'introduction de Katerina Seraïdari à sa présentation de la place des icônes dans l'Histoire sainte et dans les communautés grecques (SERAÏDARI 2005, 27-30).
[606] (SENDLER 1981).
[607] (MOREAU 2012, 231).
[608] (POLITIS 1999, 53).
[609] Lettre datée du 3 mai 1954 dans (STAVROPOULOU 1998, 56). Notre traduction.

caractère et la vie de l'empereur : elle la modèle et en propose une relecture. Pourtant, même si Politis compare son ouvrage à une œuvre d'arts plastiques, la pièce ne fut jamais montrée. Dans les lettres qu'il envoie à différents correspondants, le romancier souligne la portée subversive de sa pièce, en des termes qui parfois laissent entendre une certaine résignation à l'autocensure[610]. En 1970, Politis dresse un constat catégorique : « Mais, de toute évidence, la pièce ne peut pas être jouée en Grèce »[611]. Dans le contexte politique de la junte, cette conclusion se comprend aisément. Cependant, pourquoi n'a-t-elle pas été montée entre 1957 et 1967 ? A quels fondements touche-t-il dans la construction de sa pièce ? Quelles conceptions dramaturgiques s'y révèlent ou quelles réflexions sur le spectaculaire ?

## 3.1 Une pièce iconoclaste

Nous tâcherons dans cette partie d'examiner les différentes raisons qui expliquent l'absence de représentations de la pièce en la resituant dans le contexte artistique de l'après-guerre, en examinant aussi les propos de Politis sur sa pièce et l'inscription de son rapport à la tradition dans l'œuvre théâtrale elle-même.

### *Une pièce singulière parmi la production théâtrale grecque des années 1950*

Avant de reconstituer le paysage théâtral grec de l'après Seconde Guerre mondiale, il convient d'abord de noter que la notoriété dont jouissait Politis dans les années 1930 a évolué dans les années 1950. Eri Stavropoulou, reprenant les propos de Savvidis, pense que le manque de réactions des critiques peut s'expliquer ainsi : « Au milieu des années 1950, […] Politis semblait avoir mis un terme à son parcours créateur et ne s'occuper désormais plus que de traductions »[612]. Par ailleurs, onze ans se sont écoulés entre la parution du *Mirabellier* et celle de *Constantin*. Politis s'est donc fait discret sur la scène littéraire de l'après-guerre.

En outre, dans l'immédiat après-guerre[613], les dramaturges ont, selon Grammatas, le « syndrome de l'hellénité ». Voici quel tableau il brosse à grands traits des créations théâtrales grecques des années 1945 à 1956 :

---

[610] « Cette première pièce vous scandalisera sûrement, mais elle comporte aussi des passages anodins et par conséquent publiables », lettre à Dekavalles datée du 20 septembre 1963 (*ibid*., p.53).
[611] Lettre à Dekavalles datée du 10 avril 1970, (*ibid*., p.64).
[612] (STAVROPOULOU 1998, 46).
[613] Pour une analyse des différentes « périodisations » de la production théâtrale grecque d'après-guerre, on se réfèrera au premier chapitre du recueil d'articles de Yorgos Pefanis. Celui-ci explique qu'il existe en Grèce trois manières de considérer la période théâtrale qui suit la Seconde Guerre mondiale : « […] La plupart des critiques tendent à défendre l'idée que le théâtre d'après-guerre a pour point de départ *La Cour des miracles* de Cambanellis, qui fut montée par le Théâtre d'Art durant la saison 1956-1957. Ce point de vue considère les œuvres précédentes

> C'est la phase qui suit la libération du pays de l'occupation allemande et qui correspond en même temps à la Guerre civile et aux premiers temps qui suivent cette guerre. Pendant cette période se sont développés une production dramatique et un mouvement théâtral originaux, réduits, mais spécifiques qui, dans l'ensemble, se caractérisent par la recherche fiévreuse, de la part des créateurs, de la découverte d'une identité nationale.[614]

Il s'agit d'exprimer les violences récentes qu'a connues le pays tant par l'Occupation que celles de la Guerre civile en exaltant la figure du peuple. Ainsi, remarque Grammatas, souvent, « les héros sont les représentants directs ou indirects des idéaux de la gauche. Leurs messages et leurs buts dramatisent le militantisme et les rêves d'un monde meilleur écrasés par le dénouement malheureux (pour eux) de la Guerre civile »[615]. Ces représentants de la résistance patriotique grecque font vivre des intrigues contemporaines du lecteur ou plus éloignées dans le temps et les pièces prennent alors des formes variées telles que des tragédies, des drames historiques, des drames patriotiques, des pièces à caractère religieux. Toutes néanmoins sont issues d'une « recherche de la grécité comme principe dramaturgique et recherche d'une imagerie théâtrale dans l'histoire du théâtre grec en général »[616]. L'historien du théâtre grec montre combien est vivante la tradition des pièces historiques en donnant plusieurs titres :

> Expression d'une telle tendance dans la dramaturgie de la période qui nous intéresse, les œuvres à caractère historique et patriotique, lesquelles, comme en écho, poursuivent la tradition de la génération de l'entre-deux-guerres, enrichie cependant d'événements contemporains. Parmi eux, nous pouvons relever *Theodora* (1945) de D. Fotiadis, *Theophano* (1946) de A.Terzakis, *Katsantonis* (1952) de G.Theotokas, *Général Makryannis* (1946) de D.Fotiadis, *La Sortie de Missolonghi* (1956) de Ger. Stavrou, *Karaïskakis* (1957) de Fotiadis et Stavrou, *Amalia* (1958) et *Mado Mavroyenous* (1959) de G. Roussos.[617]

---

de la période 1944-1956 comme appartenant au même cadre thématique et stylistique que celui du théâtre d'avant-guerre. Une autre position, plus affinée, distingue deux périodes : la période intermédiaire de la fin de la guerre jusqu'à la période 1960-1965 et la période du théâtre contemporain proprement dit qui s'étend jusqu'à maintenant. Selon ce point de vue, *La Cour des miracles* constitue une limite puisqu'appartenant à la période de transition, il constitue cependant les prémices du changement dramaturgique qui conduira au drame contemporain » (PEFANIS 2001, 22). Une troisième classification en trois périodes est défendue par Pefanis : « a/ avec un point de départ strictement chronologique, nous pourrions délimiter la première période allant de la fin de la guerre en Grèce (1944) jusqu'à l'année 1956, lorsqu'est montée au Théâtre d'Art *La Cour* de Cambanellis. b/ la deuxième période, celle qui constitue en substance le théâtre "d'après-guerre", s'étend de 1956 à 1980, moment où l'angle dramaturgique change ouvertement pour de nombreux écrivains importants. c/ la troisième période, bien sûr, s'étend de 1980 à nos jours et n'a pas encore été caractérisée ni nommée » (PEFANIS 2001, n. 2 p.22).
Pour notre part, nous nous fonderons sur la classification de Thodoros Grammatas qui distingue quatre périodes : « Le syndrome de la grécité (1945-1956) », « La conquête de la grécité (1956-1964) », « L'excès de la grécité (1964-1974) » et « Le théâtre après le modernisme (1974-2000) ». Voir la table des matières (GRAMMATAS 2002a, 1:10). En effet, la distinction, plus fine, nous permet d'observer de plus près le contexte de transition dans lequel est écrite la pièce de Politis. Par ailleurs, le rapport à la tradition sous lequel est envisagée la production théâtrale d'après-guerre nous permet d'apporter un éclairage sur la manière dont la pièce *Constantin* a pu être reçue en 1957.

[614] *Ibid.*, p.190.
[615] *Ibid.*, p.191.
[616] *Ibid.*, p.192.
[617] *Ibid.*, p.192.

Ces pièces mettent en scène des personnages du passé grec, souvent des héros en quête de liberté. « Encore une fois le socle fixe du passé soit sous la forme historique, soit sous celle de l'éthographie s'impose comme des points de repère et des signification stables, continus pour la dramaturgie »[618], explique Grammatas. Par ailleurs, les dramaturges puisant dans le fonds patriotique grec sont le plus souvent des auteurs de gauche et ne s'inscrivent pas dans une tendance conservatrice[619] : le passé, par les exemples qu'il propose, offre un contraste avec les idéaux perdus après la Guerre civile. Ce n'est pas le cas de la pièce de Politis. En effet, l'Histoire n'y a rien de rassurant. Au cours de la pièce, Crispus est la victime d'une Histoire que l'on fabrique. Il demande ainsi à son père Constantin qui justifie ses meurtres par une prétendue volonté de « fonder la foi dans le Christ » : « Pourquoi parer la vérité historique ? Pour qu'elle ne paraisse pas rougir de honte ? »[620]. Crispus, une des rares figures positives de la pièce, est ainsi pris à parti par la suite par des patriciens qui souhaiteraient le voir au pouvoir : « César, pourquoi restes-tu en dehors de l'histoire ? »[621]. De fait, les personnages valeureux ne sont pas simplement écartés de l'action, mais effacés de l'Histoire. Or, la particularité, et la radicalité, de la pièce de Politis réside dans le fait de montrer que cette falsification est opérée par l'une des figures les plus vénérées de l'orthodoxie.

À la jonction entre deux périodes dans l'histoire du théâtre, du moins telles que les détermine Thodoros Grammatas, la pièce *Constantin* n'est pas davantage représentative de la seconde, entre 1956 et 1964, marquée, selon le chercheur, par « la conquête de l'hellénité »[622]. Les deux dates qui bornent la quasi décennie correspondent à des pièces renouvelant la dramaturgie, d'une part *Le Septième jour de la création*, mais surtout *La Cour des Miracles*, montée en 1957 par le Théâtre d'art, deux pièces de Iakovos Cambanellis. 1964 constitue l'année où est introduit en Grèce le théâtre de l'absurde avec *Jeux pascaux* de Vassilis Ziogas et *Charge dangereuse* de Kostas Mourselas. Lorsque paraît l'œuvre consacrée à la vie de l'empereur débute donc une ère décrite comme étant une « nouvelle éthographie » par Thodoros Grammatas qui déclare qu'elle « domine la période théâtrale en question » et plus largement, « règne incontestablement en maîtresse depuis lors sur toute la dramaturgie grecque de l'après-guerre »[623]. Elle est ainsi définie :

> Les types théâtraux, les caractères, la thématique des œuvres sont rendus avec le réalisme souvent le plus simple […]. Le naturel dans le comportement et le caractère familier des

[618] *Ibid.*, p.193.
[619] C'est le cas des auteurs cités ci-dessus par Grammatas.
[620] (POLITIS 1999, 83).
[621] *Ibid.*, p.108.
[622] (GRAMMATAS 2002a, 1:197).
[623] *Ibid.*, p.198.

> conflits dramatiques, conjugués à la vraisemblance de l'intrigue et à l'emploi du langage de tous les jours et l'oralité qui le caractérise et frise parfois les idiomes sociaux plus que régionaux, contribuent *irréfutablement* à une *description des mœurs*[624] […] Si on ajoute à tout cela l'emploi symbolique des objets et des mots (*La Cour des miracles* de I. Cambanellis), la tension émotionnelle de la langue et la transmutation idéalisée, jusqu'à l'allégorie, des paramètres du lieu et du temps dramatiques, on perçoit le cadre esthétique et idéologique de cette forme que l'on peut caractériser de *nouvelle éthographie*[625] […].[626]

Selon Grammatas, les intrigues impliquent souvent des personnages petit-bourgeois, ayant affronté les violences et les déceptions de la Guerre civile[627]. Ainsi, deux lieux apparaissent dans la dramaturgie grecque : le quartier pauvre et les cours de ses immeubles[628]. Dans la pièce de Politis, malgré les propos du critique Timos Malanos qui y voit une œuvre complétant le retour au réalisme opéré par le romancier dans *Yiri*[629], l'esthétique est moins celle de l'éthographie qu'un art du grossissement et du grotesque qui provoque jusqu'à l'inquiétude du spectateur. Ainsi, l'affrontement entre le peuple et l'empereur devenu meurtrier est au contraire déréalisé, traité presque sur le mode de la farce. Ainsi, dans l'acte IV du tableau 7, la révolte gronde et le peuple devant le palais demande à voir Crispus. Cependant, le spectateur n'entend de cette scène que les échos et la vit à travers les commentaires de deux chiliarques, Marios et Arsakis, qui regardent la scène du balcon et sortent de temps en temps donner des ordres à leurs hommes. Mais le peuple, telle une vague, se retire et ne laisse qu'un libelle en latin lu par Marios : « *Saturni Aurea secla quis requirat ? Sunt haec gemmea, sed neroniana*[630]… Oh ! oh ! ils le comparent à Néron »[631]. La menace du peuple ne s'exprime qu'en mots, dans une épigramme spirituelle. De même, la figure de l'empereur emprunte parfois ses traits à Ubu, être plus abstrait et fictif qu'historique. L'acte IV s'achève par la mise à mort de Fausta dans son bain sur ordre de son époux. L'acte a lieu hors scène, encore une fois, et ce sont Constantin et Mom, le bouffon du roi, qui sont au centre de la scène. Ils commentent dans un couloir ce qu'ils entendent. L'autocomplaisance d'un empereur ivre fait de la fin de la scène un épisode grotesque.

> MOM : Ta langue s'embrouille. Tu es saoul, mon petit père.

---

[624] « υπέρ ενός αναντίρρητου ηθογραφισμού ». Nous soulignons.
[625] « νεοηθογραφία ». Nous soulignons. Grammatas renvoie, après l'usage de ce terme, aux travaux de Vaios PANGOURELIS, *Υποβολείο*, Athènes : Estia, 1983.
[626] (GRAMMATAS 2002a, 1:198-99).
[627] *Ibid*., p.200.
[628] *Ibid*., p.199.
[629] Propos rapportés par Kallinis dans son introduction (POLITIS 1999, 9).
[630] « Qui demande le retour des siècles d'or de Saturne ? Ceux-ci sont de pierres précieuses, mais ce sont ceux de Néron. » Cette phrase serait attribuée à Ablabius, un courtisan (voir *Le Dîner du Comte de Boulainvilliers*, ouvrage signé M.Saint Hiacinthe, diffusé en 1767, mais très probablement écrit par Voltaire). On lira l'article de Patrick NEIERTZ, dans la revue *Voltaire* n°8 (2008), consacrée aux manuscrits clandestins de l'auteur et consultable sur le « Site des Etudes Voltairiennes » à l'adresse suivante : http://voltaire.lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article53 (article consulté le 2 mai 2019). Le chapitre XXX de l'ouvrage de Voltaire est consacré à la figure de Constantin.
[631] (POLITIS 1999, 123).

> CONSTANTIN : Moi ? Tu m'as vu boire. Si seulement j'étais ivre, mon frère…Le remords ne me rongerait pas [*il pleure*] … Non, il ne me rongerait pas. Ah, je vais me mettre à genoux pour prier… [*il commence à s'agenouiller.]*
>
> MOM, *l'en empêchant* : Non ! Non ! Tu oublies que tu es le gouvernant du monde ?
>
> CONSTANTIN, *pleurnichant* : S'il me voyait dans cet état, il me prendrait en pitié, le monde… Peut-être même qu'il m'aimerait… A cette pensée, je ressens une certaine tendresse pour moi-même.[632]

L'égocentrisme de Constantin ne connaît pas de limites, tel le tyran de Pologne qui n'agit que pour lui. Le grotesque fait irruption dans la tragédie, une scène de beuverie côtoyant un acte irréversible, signe de l'inflexibilité cruelle de l'empereur[633]. Il ne s'agit pas ici d'étudier en détail le grossissement et la déformation à l'œuvre dans la pièce de Politis[634], mais de constater que la dénonciation et l'entreprise de démystification opérées par l'auteur s'expriment sur un mode différent de celui de la simple satire réaliste. Les prétendus remords de Constantin, qui se matérialisent aux yeux de l'empereur sous la forme de fantômes dans le même tableau, confèrent à la pièce une dimension fantastique comme si la conduite de l'empereur ébranlait les limites entre la vie et la mort, détruisait un ordre du monde. C'est pourquoi la demande que Constantin fait à Mom produit un double effet, comique, tout autant qu'inquiétant : « Si ce sont des fantômes, interroge-les en faisant l'ignorant – mais très très poliment, et comme il convient d'interroger des fantômes »[635].

Ainsi, ce n'est pas une cour décrite de manière réaliste qui constitue le décor de la pièce de Politis, mais une cour où se croisent vivants et morts dans une effrayante réversibilité. La pièce du romancier n'est donc pas représentative des productions théâtrales grecques de l'après-guerre et rompt avec les attentes d'un public qui perçoit son reflet dans les pièces de Cambanellis. Différente par son esthétique, pourquoi la pièce de Politis n'a-t-elle pas cependant trouvé de metteurs en scène ?

---

[632] *Ibid*., p.134.

[633] Cette tension entre le comique et le tragique est précisément ce qui caractérise le style grotesque selon Isabelle Ost : « Au delà de la distinction entre les champs du grotesque-comique et du grotesque-tragique, qui chacun possèdent leurs motifs propres, le grotesque par excellence ravive sans discontinuer la tension entre les deux pôles qu'il va même quelquefois jusqu'à confondre. » (OST, 2004, 32)

[634] Une étude de l'esthétique grotesque serait fructueuse pour affiner le rapport au réel mis en œuvre dans la pièce. Par ailleurs, Politis, traducteur de Shakespeare, s'inspire beaucoup du dramaturge élisabéthain comme l'évoque Yorgos Kallinis dans son introduction à la pièce (POLITIS 1999, 11). Or, le grotesque est un élément constitutif des pièces de Shakespeare et de la vision du monde qui s'y exprime. Pour une analyse de la nature et de la fonction du grotesque chez Shakespeare, dans *Hamlet* et *La Nuit des Rois* en particulier, voir l'article de Lise Cottegnies. « Princes et bouffons : aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare », *Sociétés et représentations*, 2000/3 n°10, pp.57-69. Consultable à l'adresse suivante : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-3-page-55.htm (page consultée le 2 mai 2019).

[635] (POLITIS 1999, 134).

***En quête d'un metteur en scène ?***

Il n'est pas exclu et il est même fortement probable que Politis n'ait pas cherché à faire jouer sa pièce en Grèce. En effet, si l'on en croit Io Marmarinou, Politis « était à l'écart des choses théâtrales, et pas seulement. Il voulait se tenir à l'écart »[636]. L'amie de la famille explique que c'est elle qui a incité Politis a donné sa traduction de *Hamlet* à Marietta Rialdis afin qu'elle soit jouée. C'est l'un des nombreux paradoxes du romancier : il a traduit Shakespeare[637], il mentionne de nombreux spectacles dans ses romans, il a eu pour gendre Kostis Michaïlidis, acteur et metteur en scène célèbre des années 1940-1980[638], il écrit des pièces de théâtre qui lui tiennent à cœur, mais ne se mêle pas au monde du théâtre d'après-guerre. A quels metteurs en scène Politis aurait-il pu s'adresser en 1957 pour donner son œuvre à jouer ?

Deux lieux de spectacle dominent la scène athénienne dans les années 1950 : le Théâtre national et le Théâtre d'art[639]. Le premier, créé en 1930 après la fermeture du Théâtre royal, a eu à sa tête Dimitris Rondiris de 1932 à 1954 avec une interruption durant la Seconde guerre mondiale pendant laquelle la direction fut confiée à Bastias. Lui succède en 1955 Aimilios Chourmouzios qui crée en 1956 la Deuxième scène (nommée Nouvelle Scène en 1971) où sont jouées des œuvres grecques contemporaines, mais aussi d'auteurs étrangers[640]. Selon Grammatas, Aimilios Chourmouzios, par ailleurs critique littéraire et théâtral dans le journal *I Kathimerini* jusqu'en 1967[641], a promu les auteurs grecs de l'époque, mais aussi a renoué avec la comédie ancienne oubliée jusqu'alors. On peut alors se demander pourquoi Politis n'a pas proposé sa pièce au directeur d'un théâtre en pleine ouverture sur l'époque et sur le monde des années 1960, d'autant que cette vision d'un « âge d'or » du Théâtre national sous la direction de Chourmouzios est partagée par de nombreux intellectuels et journalistes, comme le relève Maria Sehopoulou dans son article consacré à la création de la Deuxième scène[642]. Cependant, l'universitaire explique que la nomination de Chourmouzios est éminemment politique, comme l'étaient d'ailleurs celles de tous ses prédécesseurs, et qu'elle correspond à l'époque durant

---

[636] (MARMARINOU 1989, 51).

[637] On trouve également sur le site de l'ELIA, Institut des Archives historiques et littéraires grecques, un programme mentionnant une traduction de *Tovaritch* de Jacques Deval par Kosmas Politis. Cependant, sur le programme, le nom du traducteur est K.L. Politis et Kallinis ne mentionne pas la pièce dans la liste des traductions de l'auteur. Il est possible qu'il s'agisse d'une erreur de référencement sur le site ELIA consultable à l'adresse suivante :
http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=330870 (page consultée le 5 avril 2019).

[638] Ce fait est rapporté par Io Marmarinou (MARMARINOU 1989, 13). Pourtant, peu de commentateurs de l'œuvre théâtrale de Politis l'ont relevé. Peut-être Politis, après la mort de sa fille Knouli durant l'Occupation, n'a-t-il plus vu son gendre. Nous n'avons trouvé aucune indication à ce sujet.

[639] Bien d'autres espaces de représentations existaient à Athènes, on se réfèrera par exemple à (GRAMMATAS 2002a, 1:227-306). Nous ne retiendrons que la Scène nationale et le Théâtre d'art de Koun qui occupaient à cette époque une place prépondérante dans la vie artistique.

[640] *Ibid.*, p.241.

[641] Voir sa notice biographique sur le site de l'EKEBI :
http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=462&t=1954 (page consultée le 3 mai 2019).

[642] (SEHOPOULOS, n.15, p.517).

laquelle Karamanlis fut au pouvoir. Chourmouzios fit l'objet de critiques de toutes sortes (dépenses inconsidérées, favoritisme envers les pièces étrangères) la première année de sa prise de fonction et la Deuxième scène cessa de fonctionner deux ans après sa création, « enterrée sous les anathèmes des auteurs grecs », selon les propos de Chourmouzios[643]. La personnalité du directeur est donc contestée[644], ce qui peut expliquer la méfiance de Politis. Pourtant, en 1959, au Théâtre national est programmée une pièce partageant avec celle de Politis la contestation d'un point de vue orthodoxe sur une figure de l'Antiquité. En effet, *Julien l'Apostat* de Nikos Kazantzakis est montée à titre posthume, précisément par celui qui fut le gendre de Politis, Kostis Michaïlidis[645]. Alors que l'Église présente l'empereur comme un renégat, ennemi et persécuteur des chrétiens[646], le dramaturge crétois nuance ce tableau en racontant les derniers jours d'un homme qui lutte et cherche à affirmer ses croyances païennes attirant la compassion du spectateur sur la figure de l'empereur[647]. Son entourage, lui, contrairement d'ailleurs aux versions données par les biographes de l'Antiquité[648], est présenté comme criminel, aveuglé par le fanatisme. La pièce de Politis tout comme celle de Kazantzakis répondent à des légendes constituées dès la mort des deux figures impériales, une légende « noire » autour de Julien et une légende « dorée » autour de Constantin[649]. L'œuvre dramatique de Politis constitue en quelque sorte l'origine de la pièce de Kazantzakis[650], par ailleurs publiée en 1945[651], puisque l'empereur, oncle de Julien, a mis en place un christianisme officiel que Julien a renié. Cependant, c'est une chose de réhabiliter une figure noircie par l'histoire patristique, mais c'en est une autre de détruire un mythe fondamental de l'Église

---

[643] Propos rapportés par Maria Sehopoulou (*ibid*., p.526).

[644] Gonda Van Steen, étudiant la présence scénique de la figure d'Oreste durant la junte, revient sur l' « affaire » Katsanis, prémices de l'inquiétude étatique dès lors que la famille des Atrides est mentionnée. La pièce du jeune dramaturge, *Ὅταν οἱ Ἀτρεῖδες…*, ayant remporté un concours d'écriture dramatique devait être jouée durant l'été 1964 en ouverture du Festival d'Athènes, dans le théâtre d'Hérode Atticus. Mais trois jours avant la représentation, le gouvernement de l'époque, celui de Georges Papandreou, interdit les représentations au motif que des « agitateurs royalistes avaient l'intention de saboter la première » (VAN STEEN 2002, 54). En réalité, la famille royale, notamment la reine Frederica, n'aurait pas apprécié le portrait de Clytemnestre et plus largement du pouvoir royal dépeint dans la version de Katsanis (*ibid*., p.57).
Chourmouzios fait partie des critiques qui dénigrent la pièce dans le journal *Kathimerini*, tant en août qu'en octobre 1964 quand la pièce est jouée dans un théâtre privé, montée par Dimitris Murat. Or, dans un tel contexte, les avis exprimés sur la pièce ont inévitablement un fondement idéologique. On comprend pourquoi Politis ne pouvait soumettre sa pièce à l'approbation de Chourmouzios, même en 1957.

[645] Voir les informations sur cette mise en scène sur le site des Archives numériques du Théâtre national à l'adresse suivante : http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=201 (page consultée le 16 mai 2019).

[646] Voir (MOREAU 2012, 220-21).

[647] André Mirambel, dans sa présentation de l'œuvre de Kazantzakis, décrit les héros théâtraux de Kazantzakis en ces termes : « On remarquera aussi que ses personnages ont été plus grands que leur œuvre pour la plupart : ils ont presque tous été victimes et malheureux quant à l'issue de leurs ambitions ou de leurs projets, parce que leurs ambitions, leurs projets dépassaient les possibilités humaines. L'effort de Julien l'Apostat, celui de Constantin Paléologue, sont le symbole de la lutte vaine contre le destin, des limites de l'homme, mais c'est aussi l'hommage rendu à l'héroïsme infortuné. Le héros n'est pas, pour Kazantzakis, celui qui réussit, mais celui qui brave la destinée, et qui tente de briser le conformisme des choses […] » (« Autour de l'œuvre de Kazantzakis », p.136, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°17, décembre 1958. pp. 123-142).

[648] L'empereur Julien est mort d'une blessure lors de la guerre contre les Perses, même si certains auteurs chrétiens attribuent la blessure à un soldat appartenant au camp de l'Empereur, comme pour rendre la mort « plus infamante » (PILETTE et POLET 2010, 89).

[649] (MOREAU 2012, 220).

[650] Relevons ici que la seule note présente dans la pièce de Politis établit le rapport historique entre Constantin et Julien (POLITIS 1999, 166). Cette indication vient-elle de l'auteur lui-même ? En l'absence de mention de la part de l'éditeur, il semble bien que nous puissions répondre affirmativement à cette question.

[651] Nous ne savons pas toutefois si Politis a lu la pièce de Kazantzakis.

orthodoxe : l'entreprise, autrement plus risquée, emporte moins l'adhésion des metteurs en scène des années 1950 et 1960. A ce propos, un journaliste écrivant sous le pseudonyme de Kriton dans le journal *Vradini*, termine ainsi sa critique sur le livre *Constantin le grand* : « Des pièces comme *Constantin*, seul le Théâtre national pourrait, et devrait les monter. Cependant, celui-ci répondra-t-il à cette mission ? »[652].

Un autre lieu théâtral pourtant s'offre à qui veut proposer une pièce plus expérimentale : le Théâtre d'art, fondé en 1942 par Karolos Koun. Par ailleurs, ce dernier, tout comme Kosmas Politis, est originaire d'Asie mineure et a enseigné à partir de 1932 au Collège d'Athènes[653], à Psychiko, non loin de l'endroit où réside Kosmas Politis depuis 1924[654]. Le metteur en scène monte déjà dans ce cadre pédagogique des pièces d'Aristophane selon des partis pris qui s'opposent à ceux du Théâtre national. Les deux hommes partagent donc des points communs. De plus, Politis pensait, d'après le témoignage de Savvidis, à Mélina Merkouri pour incarner Fausta[655]. Or, Karolos Koun a beaucoup travaillé avec cette actrice. Outre ces éléments extérieurs, le travail même du directeur du Théâtre d'art aurait pu conduire à une mise en scène de *Constantin*. Grammatas relève quatre apports de Koun à la dramaturgie grecque. Deux d'entre eux auraient justifié une collaboration avec Politis. D'une part, le metteur en scène aide à diffuser les pièces des dramaturges grecs qui s'inspirent des avant-gardes théâtrales étrangères que lui-même fait connaître en Grèce, tels Cambanellis, Sevastikoglou ou Kechaïdis[656]. La pièce de Politis est loin d'être académique et comporte de nombreux passages métathéâtraux. D'autre part, Koun cherche à développer « des liens particuliers du public à la scène »[657] et fait appel « à la conscience critique »[658] du spectateur. La distance prise par Politis avec la figure de l'Empereur telle qu'elle est enseignée et transmise par les discours religieux témoigne d'un même souhait. Selon Grammatas, Koun entend également être à l'origine de la constitution d'une culture commune avec le public grec, en rejetant à la fois « la philologie classique, l'académisme et l'approche intellectuelle » tout comme « le théâtre de boulevard, le spectacle de divertissement privé de toute visée artistique »[659]. Or, l'esthétique mise en œuvre dans la pièce de Politis se situe bien dans cette

[652] «Έργα όπως ο "Κωνσταντίνος" μονάχα το "Εθνικό" θα είχε την δυνατότητα αλλά και την υποχρέωση να ανεβάση. Θα ανταποκριθή όμως σ'αυτό το καθήκον; », Kriton, *Vradini*, s.d., rubrique « Le livre de la semaine », « Kosmas Politis, Constantin le grand ». Cet article est conservé dans les archives Kosmas Politis au Collège d'Athènes à Psychiko (boîte 3, enveloppe 4, document 38).
[653] (GRAMMATAS 2002a, 1:277).
[654] Voir Stavroula TSOUPROU, « Kosmas Politis: known and unknown information on his work », revue *Chronos*, n°19, novembre 2014 [en ligne], consultable à l'URL suivante : http://www.chronosmag.eu/index.php/s-tsouprou-kosmas-politis-known-and-unknown-information-on-his-work.html (page consultée le 6 janvier 2019).
[655] Anecdote rapportée par Yorgos Kallinis dans son introduction à la pièce (POLITIS 1999, 8). Ce fait prouve que Politis avait en tête une représentation de sa pièce.
[656] (GRAMMATAS 2002a, 1:275).
[657] *Ibid.*
[658] *Ibid.*, p.276.
[659] *Ibid* ., p.275.

troisième voie, d'un théâtre populaire artistique, en reprenant le terme qui caractérise la troupe même de Koun. Mais, entre 1956 et 1958, le Théâtre d'art joue trois pièces d'auteurs grecs contemporains : *Jeux dans les salines* et *Lointaine chanson plaintive* de Dimitris Kechaïdis et *La Cour des Miracles* de Iakovos Cambanellis[660]. Aucune des trois n'est une pièce historique et le travail de Politis ne semble pas correspondre aux spectacles donnés par la troupe du théâtre. À cette dimension esthétique s'ajoute une autre considération mentionnée par Walter Puchner dans un article consacré au théâtre grec d'après-guerre :

> Cela dit, les moyens financiers limités des troupes et des groupes théâtraux peu nombreux à l'époque ainsi que les choix esthétiques spécifiques de Karolos Koun auprès du « Théâtre d'Art » ont amené le théâtre d'après-guerre à un type de pièces dramatiques caractéristiques, qui était fondé plutôt sur le discours et qui nécessitait peu de personnages et de frais pour le décor et les costumes, qui décrivait la réalité sociale d'une façon réaliste et reconnaissable […].[661]

De fait, la pièce de Politis est longue et nécessite de nombreux acteurs comme en témoigne la liste des personnages[662] : trente-trois personnages sans compter les groupes représentant les courtisans, le peuple et autres figurants. Il est probable que la pièce de Politis aurait été difficile à monter en raison des contraintes financières qu'elle impliquait. C'est la raison qu'avance Io Marmarinou pour expliquer le fait que *Constantin* n'ait pas été joué en Grèce[663]. On peut néanmoins objecter que les pièces antiques montées par Koun requéraient elles aussi un bon nombre d'artistes pour figurer le chœur. De fait, l'Antiquité représentée par Koun est vivante, animée et portée par une pléthore d'acteurs. Mais le regard du metteur en scène sur le passé, à travers les comédies d'Aristophane notamment, témoigne de sa volonté de s'inscrire dans les pas des créateurs antiques, de les intégrer dans un hellénisme profond et populaire quitte à emprunter aux arts populaires de son époque[664]. Nulle ironie dans sa considération du passé, mais une recherche de continuité que Politis ne partage pas[665]. Ainsi, il est probable que Politis n'ait pas sollicité de metteurs en scène pour sa pièce, l'absence d'archives ne nous permet pas de le savoir, mais nous pouvons supposer également qu'en plus d'une déception causée par

---

[660] *Παιχνίδια στις αλυκές*, *Μακρινό λυπητερό τραγούδι* et *Η Αυλή των θαυμάτων*. Ces informations sont tirées des archives du Théâtre d'art consultables sur le site du théâtre lui-même aux URL suivantes : http://www.theatro-technis.gr/category/arxeio-parastaseon-1956-1957/ et http://www.theatro-technis.gr/category/arxeio-parastaseon-1957-1958/ (pages consultées le 2 mai 2019).
[661] (PUCHNER 2010).
[662] (POLITIS 1999, 19).
[663] (MARMARINOU 2016).
[664] (GRAMMATAS 2002a, 1:277).
[665] Remarquons qu'une œuvre de Politis a été jouée par le Théâtre d'art en novembre 2018. Il s'agit d'*Eroica* dans une mise en scène très contemporaine de Yolanda Markopoulou. Ainsi, Politis semble condamné en Grèce à n'être qu'un romancier.
Pour plus d'informations sur le spectacle de Yolanda Markopoulou, voir le site du Theâtre d'art à l'URL suivante : http://www.theatro-technis.gr/quot-Eroica-quot-toy-kosma-politi/ (page consultée le 5 janvier 2019).

l'absence de commentaires lors de la parution de sa pièce, comme le suggère Eri Stavropoulou[666], la raison de ce retrait de la scène théâtrale provienne du sentiment d'être isolé dans son pays, d'être coupé des pièces qui se jouaient à l'époque. C'est pourquoi Politis se tourne vers des aides extérieures.

En effet, il est frappant de noter que, dans trois lettres que Politis envoie à des correspondants se trouvant hors de Grèce, il est fait mention de la pièce *Constantin* comme si Politis éprouvait une nécessité impérieuse à faire représenter la pièce, mais ne pouvait l'exprimer qu'à travers des demandes différées et surtout hors du cadre national. En 1959, il s'adresse à Melpo Axioti qui se trouve en Allemagne, à Berlin[667]. Dans une première lettre datant du 3 septembre, il lui annonce l'envoi de sa pièce qui vient de paraître et lui demande implicitement si elle peut la faire traduire en allemand. Nous ne disposons pas des réponses de la romancière. Mais, en 1963, alors qu'est édité *À Hatzifrango*, Politis revient sur son unique pièce dont il explique qu'il la préfère au roman qui vient de paraître, mais dont il déplore qu'elle ait laissé sa correspondante « indifférente »[668]. A la même époque, Politis commence une correspondance avec Antonis Dekavalles, « poète et professeur à l'Université »[669], vivant aux Etats-Unis, qui projette de consacrer un numéro spécial à l'œuvre de Kosmas Politis dans la revue *The Charioteer* qu'il édite à New York. Il est assez révélateur que Politis envoie comme premières œuvres à Dekavalles *Le Mirabellier* et *Constantin le grand*[670]. Il justifie l'envoi du premier texte par son format : « la nouvelle pourrait peut-être être publiée dans son intégralité »[671]. En revanche, il n'explique pas pourquoi il lui fait parvenir son œuvre dramatique. Il précise simplement que le neuvième tableau[672] pourrait être traduit et précédé d'une introduction[673]. Ainsi, alors que le roman *À Hatzifrango* paraît dans la revue *O Tachydromos* en feuilletons depuis décembre 1962 et est sur le point d'être publié aux éditions Karavias en octobre 1963, c'est bien sa pièce qui préoccupe Politis au point que, le 20 septembre et le 25 octobre 1963, il interroge avec insistance Dekavalles : « Comme si j'étais

---

[666] « Le manque d'échos, cependant, après la parution de 1957, a dû le gêner surtout s'il souhaitait alors se tourner plus systématiquement vers une activité théâtrale. » (STAVROPOULOU 1998, 46)

[667] Les trois lettres sont consultables numériquement sur le site des Archives du département de littérature grecque de l'Université de Thessalonique aux adresses suivantes :
Pour la première lettre datée du 3 septembre 1959 : http://digital.lib.auth.gr/record/52736/files/arc-2006-21384.pdf (page consultée le 5 septembre 2018).
Pour la seconde lettre datée du 25 mai 1963 : http://digital.lib.auth.gr/record/52614/files/arc-2006-21304.pdf (page consultée le 5 septembre 2018).
Pour la troisième lettre datée du 9 décembre 1963 : http://digital.lib.auth.gr/record/52622/files/arc-2006-21309.pdf (page consultée le 5 septembre 2018).

[668] Troisième lettre à Melpo Axioti datée du 9 décembre 1963.

[669] (STAVROPOULOU 1998, 44).

[670] Lettre de Kosmas Politis à Dekavalles datée du 19 juin 1963 (*ibid*., p.52).

[671] *Ibid*., p.53.

[672] Il s'agit du tableau mettant en scène Constantin et Mom en train de boire dans un couloir la nuit tandis que Fausta est exécutée dans son bain (POLITIS 1999, 132-39). Il est intéressant de voir quelle scène semble aux yeux de Politis être la plus représentative de son œuvre.

[673] (STAVROPOULOU 1998, 53).

un enfant, je suis impatient de connaître votre avis sur "Constantin" – si jamais vous avez trouvé le temps de le lire »[674]. L'échange entre les deux hommes donne lieu à des commentaires respectifs sur la pièce. Lorsqu'en 1970 paraît enfin l'hommage du *Charioteer*, qui comprend un texte de présentation de Dekavalles, des extraits d'*Eroica* et de *À Hatzifrango* et des nouvelles comme « Giulia »[675], Politis remercie chaleureusement l'universitaire américain et revient ensuite sur son appréciation de la pièce : « Votre compréhension de Constantin m'a enthousiasmé. Vous avez raison, elle est beaucoup trop longue pour pouvoir être jouée telle qu'elle est »[676]. Désormais, il se demande si l'œuvre ne pourrait pas être jouée « à l'étranger »[677]. Ainsi, le projet de Politis sur sa pièce se précise : de texte à traduire, l'œuvre doit devenir image et être montée. Cette idée ne quitte pas l'esprit de Politis qui, en 1973, écrit une lettre à Federico Fellini alors qu'il se remet d'une opération à la pension Relax Palace. La demande formulée par l'écrivain au cinéaste est surprenante[678] car Politis n'avait pas apprécié l'adaptation à l'écran de *Eroica* par Cacoyannis[679]. Pourquoi s'adresse-t-il à ce moment-là au réalisateur italien ? Voilà ce qu'il lui écrit :

> Je connais depuis longtemps votre œuvre et ce serait un lieu trop commun de vous parler de mon admiration. Vous savez bien qu'il y a des idées qui nous viennent tout à coup et c'est justement le cas avec moi en lisant dernièrement dans une Revue un article sur votre œuvre, ce qui m'a rappelé votre inoubliable "Roma". Je sais que ce film a provoqué un scandale dans certains milieux, ce qui est également le cas avec ma pièce de théâtre "Constantin le Grand" […]. En deux mots, je crois que c'est un sujet digne de votre talent et qui se prête à l'art cinématographique. Je suppose qu'il se trouvera quelqu'un qui pourrait vous donner une idée du contenu de la pièce et de la façon qu'elle est écrite, qui, je crois, s'accorde avec votre façon de voir l'histoire.[680]

Politis présente sa requête comme un projet soudainement germé, une association née de la lecture d'une présentation de l'univers de Fellini, mais aussi des réminiscences de son film *Roma* sorti en 1972. Politis semble donc avoir envisagé la mise en images de son œuvre d'après une parenté découverte avec les films de Fellini et surtout le dernier en date. La pièce comme le film sont scandaleux, mais surtout proposent une même vision de l'histoire. Ce n'est donc pas au Fellini néo-réaliste[681] que l'écrivain grec fait appel, mais au cinéaste dont l'esthétique

---

[674] *Ibid*., p.53.
[675] Note de Eri Stavropoulou (*ibid*., p.63).
[676] Lettre de Kosmas Politis à Dekavalles datée du 10 avril 1970 (*ibid*., p.63).
[677] *Ibid*., p.64.
[678] D'ailleurs, Io Marmarinou, interrogée à ce sujet, a expliqué qu'elle ne connaissait pas l'existence de cette lettre et qu'elle était très surprise car Politis n'allait pas souvent voir des films, qu'il aimait Antonioni et Fellini sans bien les connaître (MARMARINOU 2016).
[679] « Il dit à ses amis que "ce n'était pas très heureux" » (MARMARINOU 1989, 72).
[680] (POLITIS 1973).
[681] Cependant, le néo-réalisme de Fellini, différent du cinéma documentaire, n'est pas un cas unique dans son écart à une prétendue orthodoxie réaliste comme le fait remarquer Barthélémy Amengual dans son article « Propositions pour un portrait du jeune Fellini en néo-réaliste ». Il propose l'expression « spectacularisation poétique du quotidien » pour tenter de caractériser l'approche de la réalité qui guide Fellini dans cette première période de création (AMENGUAL 2009, 176).

est devenue « baroque »[682] depuis la fin des années 1960[683]. Quelles images felliniennes projette-t-il sur sa pièce ?

Nous nous fonderons sur quelques éléments d'analyse du film *Roma* pour essayer de déterminer quels points communs Politis a pu y déceler avec sa pièce, étant donné que c'est grâce à la lecture d'un article sur le maître italien du cinéma, autrement dit d'une présentation et d'une description de ses films, que le romancier grec a eu l'idée de le désigner comme metteur en scène. Le film de Fellini s'annonce déjà, par son titre, comme un film géographique, mais dont le cadre temporel est indéterminé puisque le nom « Roma » peut aussi bien être du latin. Cette confusion des époques est d'ailleurs annoncée dès le premier plan, une borne antique indiquant en kilomètres le chemin vers Rome, de même que dans la séquence suivante un maître d'école fait rejouer à ses élèves le passage du Rubicon. L'épaisseur temporelle va de pair avec une volonté de circonscrire Rome puisque le spectateur entre dans le film tel César en armes, avec la scène du Rubicon, et en ressort avec une troupe de motards qui, après avoir parcouru la ville de nuit et ses monuments célèbres, quitte Rome par le périphérique. Entrée et sortie dans une ville éternelle qui, bien plus qu'un décor, est un personnage central du film. Trois points semblent rapprocher la pièce de Politis du film de Fellini. En premier lieu, tout comme Politis dans sa pièce, Fellini porte sur le passé glorieux de Rome un regard désacralisant. Ainsi, dans les premières séquences du film, une diapositive de femme nue, glissée parmi les images des sites remarquables du passé romain, suscite l'hilarité des élèves alors que les maîtres d'école, des religieux, tentent de les édifier et de leur faire goûter la splendeur du passé. Certes, les personnages nouent parfois avec ce passé, très fragile, une relation plus personnelle et intime comme les membres de l'équipe de tournage qui, visitant le chantier du métro romain, découvrent des fresques qui semblent bien contemporaines, mais s'estompent progressivement jusqu'à disparaître sous l'effet du vent. La vénération ne peut pas être commandée : les contemplateurs des dessins antiques sont émus face aux esquisses presque animés et ce regard est partagé par le spectateur. En revanche, c'est bien le rire que provoque la scène du défilé des chasubles face à une noble romaine pourtant bouleversée elle aussi par le temps qui passe. La volonté d'éblouir, poussée à son paroxysme dans l'apparition papale finale, est tournée en dérision, notamment par la réaction des spectateurs fictifs aveuglés par leur extrême déférence envers les ecclésiastiques. Une même vision iconoclaste des religieux anime les deux artistes. En deuxième lieu, dans *Roma*, le réalisateur mêle références

[682] L'esthétique de Fellini est difficile à qualifier. Comme l'explique dans sa préface Tornabene, « quelles que soient les catégories que l'on veuille bien utiliser, elles ne s'adapteront pas très bien aux œuvres de Fellini, car de tels termes ne peuvent les saisir qu'incomplètement. » (TORNABENE 1990, 7)

[683] Francesco Tornabene fait même dater cette « rupture avec le néo-réalisme » de *La Strada*, sorti en 1954 (*ibid*., p.29).

savantes et divertissements populaires, une scène de *Jules César* de Shakespeare, côtoyant une longue scène consacrée à des numéros de music-hall avec chansons, claquettes, clowns pour dessiner une image de la ville kaléidoscopique. Dans *Constantin*, des chansons populaires s'immiscent également parmi les considérations théologiques [684], paradoxalement plus sérieuses qu'elles. En dernier lieu, *Roma* appartient à la catégorie des films dans lesquels le cinéaste se met lui-même en scène[685], d'une part en tant que personnage donnant à l'œuvre une dimension autobiographique, d'autre part en tant que réalisateur, ce qui confère au film une dimension réflexive, méta-cinématographique et souligne le caractère artificiel et factice de la Rome recréée[686]. Or Gore Vidal, scénariste, entre autres, de *Ben Hur* et de *Soudain l'été dernier*, interrogé dans le film par le cinéaste sur Rome explique qu'elle est la ville des trois illusions : la religion, la politique et le cinéma. Fellini révèle donc les illusions, les expose au grand jour sans cependant complètement les épuiser. Remarquons également avec Ornella Volta, dans sa critique sur *Roma* parue en 1972, que Fellini dans son film met souvent en scène des spectateurs qui révèlent ainsi la facticité des scènes auxquelles ils assistent : « […] tout au long de *Roma*, c'est bien sur le public que l'objectif est braqué le plus souvent »[687]. Si, dans sa pièce, Politis n'introduit pas directement un personnage dramaturge, des allusions métathéâtrales parcourent le texte, invitant le spectateur à ne pas perdre de vue la dimension fictive et fabriquée du récit.

Ainsi, il semblerait bien que le texte de *Constantin*, d'abord objet à traduire, s'impose dans la tête de son créateur progressivement comme objet à montrer. Politis est gagné par un désir d'images de plus en plus fort, comme si, alors qu'il est affaibli par une opération, il éprouvait le regret d'une dernière image non montrée. C'est donc, paradoxalement, par les images qu'il cherche à briser l'icône qu'est devenu très tôt Constantin dans la religion orthodoxe.

---

[684] (POLITIS 1999, 71) et (POLITIS 1999, 135).

[685] « Fellini, metteur en scène démiurge, est apparu à l'image pour la première fois dans *Bloc-Notes d'un cinéaste*. On le revoit dans *Les Clowns* – et plus tard dans *Roma* et *Intervista* – et cette présence donne au film une résonance particulière, comme si le peintre révélait un peu de son atelier, montrait quelques secrets de fabrication, soulignait certains cheminements créatifs entre souvenirs d'enfance, faux emprunts à la réalité, fulgurances imaginatives, suggestions oniriques. » (GILI 2009, 53).

[686] Alessandro Leiduan, comme Barthélémy Amengual cité plus haut à propos du néo-réalisme de Fellini, parle de « spectacularisation » dans son article consacré aux transgressions des codes cinématographiques chez Fellini comme si les films de maturité du réalisateur se rapprochaient de numéros, détruisant ainsi la part fictionnelle des œuvres et empêchant toute identification du spectateur aux personnages, par ailleurs souvent décevants. Ainsi, il ne faudrait pas voir en l'univers de Fellini « l'image d'un cinéma qui instiguerait les spectateurs à l'évasion, à la griserie imaginaire, à la rêverie sans limites » (LEIDUAN 2012), mais par ses procédés de spectacularisation (l'intrusion notamment des procédés techniques de tournage) un cinéma qui invite le spectateur à se regarder lui-même par une jeu de « désidentification » (*ibid.*), et ainsi à maîtrise ses passions et son jugement sur ce qu'il voit. En d'autres termes, la transformation des films en spectacle fait du public un juge conscient et critique. C'est, nous le verrons, un autre aspect rapprochant Fellini de Politis.

[687] (VOLTA 2009, 56).

### *Dé(cons)truire une image éblouissante*

La visée iconoclaste de Politis dans sa pièce, explicitement mentionnée dans ses lettres à Melpo Axioti, à Antonis Dekavalles et à Fellini[688], est néanmoins masquée par l'intrigue amoureuse empruntée à la pièce de Vernardakis, *Fausta*[689]. Le romancier fera allusion à cette pièce dans sa pièce *À Hatzifrango* lorsque, au chapitre 8, Pandelis croise la signora Fiora alors qu'il vient d'assister à une représentation de cette œuvre. Il lui présente l'intrigue en ces termes : « C'est une… une… – la gorge de Pandelis se noua – une reine qui aimait son beau-fils, le fils de son mari, de sa première femme » (AH 173). La femme s'indigne de l'amoralité du personnage féminin. Dans la pièce du XIXe siècle, c'est donc bien l'adultère, l'intrigue se déroulant dans la sphère privée, qui occupe l'attention du lecteur, comme une justification, en quelque sorte, de la mort infligée par Constantin. Le titre de Politis est sans équivoque : il attribue la place centrale de son œuvre à l'empereur lui-même[690].

Le dramaturge interroge alors le rapport des spectateurs à cette figure. Dans l'épilogue de la pièce, se déroulant « quelque part, le 21 mai 1957 »[691], nul dialogue, mais un tableau muet troublant. Le spectateur de la pièce contemple un spectacle : une foule d'hommes, de femmes et d'enfants se tiennent dos au public, tenant « des cierges allumés »[692]. Le « calme » est « absolu ». Puis, en même temps qu'un « hymne religieux », s'élève, au-dessus du mur du fond, « Constantin, en pourpre et avec la couronne de gloire, encadré d'anges »[693]. La didascalie précise que « l'apothéose dure 20 secondes » avant que le rideau ne se ferme « tout doucement »[694]. Ces vingt secondes s'ajoutent aux « quinze secondes » précédant l'avènement de l'empereur, soulignant l'attente et la ferveur collective. Le spectateur de la pièce de Politis regarde au même titre que les spectateurs fictifs l'homme devenu saint. Si ces derniers portent un regard admiratif et soumis sur lui, le premier, fort de la pièce à laquelle il a assisté, juge cette icône à l'aune de l'autre image qu'il a pu élaborer durant la pièce et remarque l'absence de coïncidence entre les deux représentations. L'œuvre de Politis met en évidence précisément

---

[688] Respectivement dans la lettre à Melpo Axioti du 3 septembre 1959 et dans celle adressée à Dekavalles le 20 septembre 1963.

[689] Eri Stavropoulou explique ainsi : « *Constantin le Grand* est sa réponse à la pièce romantique *Fausta* de Vernardakis, mais aussi aux tragédies historiques qu'ont écrites bon nombre de prosateurs de la génération des années 1930 » (STAVROPOULOU 1998, 48). Elle précise également en note qu'une comparaison entre les deux œuvres serait fructueuse tant elles diffèrent par « les points de vue dramaturgiques et l'utilisation du matériel historique », (*ibid*., n.9 p.65).

[690] Par ailleurs, même si la calomnie de Fausta conduit à la même issue fatale pour Crispus chez Politis, la scène de déclaration amoureuse est suivie d'un moment burlesque qui amoindrit le tragique né de la scène précédente. Eleni, la grand-mère de Crispus, a assisté à l'aveu de Fausta. Après avoir promis sa protection au jeune homme, elle lui précise : « Et ne l'écoute pas lorsqu'elle dit qu'elle est encore dans la trentaine, l'effrontée. Elle vient de passer les trente-six et elle va sur les trente-sept… » (POLITIS 1999, 86-87).

[691] *Ibid*., p.175.

[692] *Ibid*.

[693] *Ibid*.

[694] *Ibid*.

le rôle de Constantin lui-même dans l'élaboration de cette image. Autrement dit, l'icône figurant l'empereur n'est pas *acheiropoiiète*[695], mais bien le résultat de mains d'hommes, et en premier lieu, le fait du principal intéressé. Le personnage de Constantin, dont l'entrée en scène est retardée dans la première scène, fait entendre ses premiers mots :

> Peuple de Rome ! Tu m'as appelé pour que je te délivre du tyran. Désireux de répondre à ta sollicitation et avec l'aide de mon protecteur Apollon *[l'archevêque toussote]*… et de la sainteté céleste *[l'archevêque approuve vigoureusement de la tête]*, je suis venu, j'ai vaincu, et de tyran tu n'as plus ![696]

L'empereur se présente donc comme un envoyé de Dieu, mais l'intervention de l'Église, se limitant au début de la pièce à une petite toux, révèle que Constantin adapte son histoire de façon à servir ses intérêts de façon tout à fait consciente. A la fin de la première scène, désormais seul avec Fausta, il s'adresse aux divinités :

> Helios, Apollon Phébus, nourricier, seul immortel, puissé-je serrer, frétillant dans mon poing, le cœur du monde, mais il faut pour cela un prétexte qui enthousiasme, une justification qui fanatise, et que ce soit toi, Christ, qui me la proposes. Tu es une force inconnue encore, peut-être seulement une promesse creuse… tu as besoin de moi pour devenir palpable… tout comme j'ai besoin de toi pour m'illustrer dans le monde… peut-être même, comme on me le dit, jusque là-haut. Christ, nous concluons en ce moment-même une alliance redoutable, sacrée, sainte ! Je jure sur le Tartare, sur le fleuve noir du Styx, de t'apporter mon aide ! Autour de nous attendent des tombeaux, tremblent des vies… La gloire, la gloire, se nourrit de coquelicots écarlates, arrosés… – mais qui a parlé encore de sang ? Fausta, c'est toi qui as prononcé ce mot ?... peut-être l'as-tu seulement pensé ?[697]

L'accord passé avec le Christ manifeste le peu d'humilité de Constantin qui voit quelque faiblesse dans la volonté divine incapable de s'imposer par elle-même. Mais Fausta interprète l'ascension de Constantin d'une autre manière : « Pourquoi t'étonnes-tu des choses dont il est écrit qu'elles adviendront ? Ma nourrice ne t'a-t-elle pas tout expliqué en détail ? »[698]. À un Constantin qui affirme son rôle essentiel dans l'établissement de son pouvoir renforcé par l'étendue progressive du christianisme, Fausta oppose une vision plus conforme au récit religieux de la vie de l'empereur et met en exergue le rôle du destin dans son accession au trône. Pourtant, les prédictions de sa nourrice Milena semblent peu liées au destin. La vieille femme commente ainsi ironiquement son art de la chiromancie : « Ma fille, ne sais-tu pas que

[695] Non faite par la main d'un homme, mais par la divinité elle-même.
[696] *Ibid.*, p.33.
[697] *Ibid.*, p.40.
[698] *Ibid.*

ce que nous désirons de toute notre force est écrit là-haut dans les étoiles ? »[699]. La notion de prédestination est ainsi remise en cause dans la pièce et la scène d'ouverture s'achève sur l'image de l'empereur, face à son buste qu'il vient de revêtir du manteau impérial et qu'il salue. Constantin apparaît donc comme un être contrôlant son image, la façonnant comme le but ultime de ses actions.

Dans cette entreprise, l'empereur est aidé par l'Église qui élabore le récit de sa vie. C'est pourquoi la pièce de Politis peut se lire comme la déconstruction d'une hagiographie. Dans la pièce, deux hommes tiennent registre des actes de Constantin. C'est le nom du premier qui ouvre la pièce : « Filippos Manassis »[700], un secrétaire[701] qui note les ordres de l'empereur. Les premières lignes qu'il écrit sont le nom de l'empereur : « Gaïus Flavius Valerius Aurélien Claude Constantin » qui correspond au titre même de la pièce de Politis. Sopatros, le philosophe, se demande : « Est-ce que l'histoire lui collera une épithète ? Où son parrain a-t-il trouvé tous ces noms ? »[702]. Le spectateur de Politis est de fait amené à répondre à la première question : Constantin mérite-t-il son surnom de « Grand » ? Dans sa pièce, biographique, le dramaturge, par une mise en abyme, montre en partie comment s'est constituée la légende de Constantin. Ce dernier s'entretient, au troisième acte, avec son biographe, Eusèbe de Césarée, qui lui avoue ses difficultés à écrire. « Pour le moment, Auguste », lui dit-il, « je rassemble du matériel. Mais je reconnais que je me trouve face à un vide que je ne sais pas combler »[703]. Constantin lui propose alors son aide. Mais Eusèbe cherche à orienter sa réponse.

> EUSEBE DE CESAREE : Il s'agit de tes victoires miraculeuses, Auguste, contre Maxence et contre Licinius. Seul un miracle peut les expliquer. S'est-il produit quelque miracle ?
>
> CONSTANTIN : Un miracle… un miracle… Ah oui, comme ai-je pu l'oublier ! Maintenant, je me rappelle… C'était… Oui, quand je suis parti de Gaule, quelque part là-bas, avant de passer les Alpes… ou non, de ce côté-ci, quelque part dans le Piémont – comment m'en souvenir après tant d'années ? – un matin… non, je pense que c'était un après-midi – après tout, ça, c'est ton travail – j'ai vu dans le ciel le signe de la croix…
>
> EUSEBE DE CESAREE, *suspendu à ses lèvres* : Ah, et … ?
>
> CONSTANTIN : Mais… voilà… c'est ça.
>
> EUSEBE DE CESAREE : Et rien d'autre ?
>
> CONSTANTIN : Comme quoi ?

[699] *Ibid.*, p.47.
[700] *Ibid.*, p.22.
[701] Lui-même utilise par dérision le terme « γραφιάς » (*ibid.*, p.24).
[702] *Ibid.*, p.29.
[703] *Ibid.*, p.98.

EUSEBE DE CESAREE : Quelque chose… des lettres avec ? Une inscription ?

CONSTANTIN : Comment ? Oui, maintenant, je me rappelle… Il y avait une phrase au-dessus…

EUSEBE DE CESAREE : Une phrase ! Qu'est-ce qu'elle disait ?

CONSTANTIN : Elle disait… elle disait…

EUSEBE DE CESAREE : Peut-être disait-elle… « Sous ce signe tu vaincras » ?

CONSTANTIN : Oui ! oui ! « Sous ce signe tu vaincras. » !

EUSEBE DE CESAREE : Miracle ! Miracle !... Je rapporterai que je l'ai entendu de ta propre bouche, Auguste.[704]

La scène, de manière comique, met en évidence le rôle de l'Église dans l'élaboration d'une image sainte de l'empereur pour gagner la ferveur des fidèles et assurer un pouvoir pérenne à Constantin. La croix devient ainsi le symbole de son élection. Constantin, à l'aide de Césarée, donne à sa politique une dimension sacrée. Au début du troisième acte, il demande à sa mère de partir chercher la vraie croix du Christ à Jérusalem. Il cherche à l'éloigner car elle est fidèle à Crispus et le protège tant qu'elle peut. Eleni, bien que chrétienne, expose ses doutes face à une possible survie de trois cents ans d'une croix en bois. Constantin lui répond alors : « Mère, où vis-tu ? Le monde a avancé. Ce n'est plus la logique qui le gouverne, mais les miracles »[705]. Le terme « Θαύμα » est issu de la racine indo-européenne sur laquelle s'est construit le mot « θέα », la « vision »[706]. Il désigne ce qui est vu et ce qui fait l'objet d'admiration et d'étonnement. Dans la pièce, Constantin fonde sa politique sur des événements spectaculaires, il est le dramaturge de sa propre vie en proposant ses versions des faits consignés dans les écrits d'Eusèbe de Césarée.

Or, Politis construit une autre version de la légende impériale, une biographie qui prend ses distances avec les procédés spectaculaires mis en oeuvre par le pouvoir pour asseoir son autorité. Dès lors, il est conduit à remettre en cause et enfreindre quelques codes théâtraux comme si la déconstruction de l'icône passait par une réflexion du spectateur sur le spectaculaire.

[704] *Ibid.*, p.98-99.
[705] *Ibid.*, p.89.
[706] F. MARTIN, *Les Mots grecs*, article « θέα», p.72, Paris : Hachette Classiques, 1990.

## 3.2 Une pièce anti-dramatique ?

Antonis Dekavalles, faisant suite aux demandes de Politis, commente longuement la pièce. Tout en louant « l'inventivité dramatique dans la manière de lier de nombreuses scènes et leur dialectique dramatique », il constate cependant que « l'œuvre charme davantage dans ses parties et moins dans son ensemble » parce que, Dekavalles se fondant ici sur la *Poétique* d'Aristote, « une œuvre dramatique doit atteindre une unité d'action »[707]. Ainsi, il faudrait faire « quelques coupes et simplifications » pour que la pièce puisse « renforcer sa *nature dramatique* »[708]. Politis, pour la défense de son œuvre, réfute le fait que les dramaturges modernes doivent éternellement « écrire sur les traces des Anciens » et qu'une règle écrite « il y a deux mille ans » puisse encore tenir debout. Il termine sa démonstration humoristiquement en n'excluant pas le fait qu'il puisse « à son tour devenir [lui aussi] un ancêtre »[709] dont on s'inspirerait. Néanmoins, au-delà de cette divergence de vue sur la nécessité de suivre un modèle antique, est abordée une question essentielle concernant la pièce : en quoi s'écarte-t-elle d'une essence dramatique ? Quels principes fondamentaux l'œuvre enfreint-elle ?

Pour examiner cet aspect subversif de *Constantin*, il convient d'abord de définir ce qui caractérise l'action dramatique. L'action, au théâtre, doit être distinguée de la fable, « récit que l'on peut faire des événements évoqués et accomplis au cours de la pièce » et de l'intrigue, « moyens qui permettent à l'action de progresser »[710]. L'action, elle, « est constituée par l'ensemble des changements concernant les personnages, à partir d'une situation initiale et aboutissant, selon la logique d'un enchaînement de cause à effet, à une situation finale »[711]. Martine David résume ainsi la différence entre ces termes : « Si l'on compare ces trois types de structures, on peut dire que la fable met à plat l'histoire, que l'action est la structure profonde de la pièce, et que l'intrigue en est la structure de surface »[712]. Ainsi, la pièce de Politis raconte le règne de Constantin et ses décisions politiques et religieuses depuis sa prise de pouvoir jusqu'à sa mort : il s'agit là de la fable. L'intrigue est plus difficile à présenter puisqu'il faudrait scène par scène étudier la progression de Constantin vers un pouvoir sans limite, la manière dont il élimine les différents obstacles face à lui, mais aussi les retournements de situation, comme sa prise de conscience de l'innocence de son fils Crispus calomnié par Fausta, qui engendrent un retour vers le christianisme. Mais à cette première intrigue s'ajoute également

[707] (STAVROPOULOU 1998, 54-55).
[708] « Η δραματική του ουσία » (*ibid*., p.55). Nous soulignons.
[709] Pour toutes les citations de la lettre de Kosmas Politis, voir (STAVROPOULOU 1998, 56).
[710] (DAVID 2012, 91- 92).
[711] *Ibid*., p.91.
[712] *Ibid*., p.92.

celle de la fondation et de la légitimation religieuses du pouvoir et l'intervention de Constantin dans les différents conciles. Quant à l'action, centrée autour de l'empereur Constantin, elle montre l'évolution d'un personnage, aimant le pouvoir qui, au début de son règne, cherche à ménager christianisme et paganisme, sombre ensuite progressivement dans une folie meurtrière et se rapproche de la religion chrétienne non sans lucidité sur sa vie sanguinaire. Anne Ubersfeld souligne dans son article « Action dramatique » son importance au théâtre pour Aristote :

> L'action dramatique est pour Aristote l'élément capital du théâtre : « La tragédie est représentation d'action et les agents en sont des personnages en action […]. Les faits et l'histoire [*mythos* : la fable] sont bien le but visé par la tragédie et le but est le plus important de tout » (Aristote, *Poétique*, VI).[713]

Certes, l'œuvre de Politis comporte bien une action dramatique au sens propre dans la mesure où les personnages sont représentés en train d'agir. Ils sont montrés directement et agissent ensemble (ou sont agis) dans une même action. Mais la manière dont Politis expose les faits et gestes des personnages diffère du mode « dramatique » tel qu'il est défini par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*. En effet, pour définir le « dramatique », il consacre une entrée à l'apparente opposition entre « dramatique » et « épique », telle qu'elle a été théorisée par Brecht qui conteste l'opposition entre l'« épopée » qui repose sur un mode narratif, et la « tragédie ou comédie » qui, elles, se fondent sur l'imitation pure d'actions. Pavis propose ainsi la définition suivante du principe dramatique :

> Le dramatique est un principe de la construction du texte dramatique et de la représentation théâtrale, qui rend compte de la tension des scènes et des épisodes de la fable vers un dénouement (catastrophe ou résolution comique) et qui suggère que le spectateur est captivé par l'action. Le théâtre *dramatique* (que Brecht opposera à la forme *épique*) est celui de la dramaturgie classique, du réalisme et du naturalisme, de la *pièce bien faite* : il est devenu la forme canonique du théâtre occidental depuis la célèbre définition de la tragédie par la *Poétique* d'Aristote […].[714]

Face à ce principe, il existe un autre mode d'appréhension des actions, le mode épique. Pavis précise qu' « on trouve des éléments épiques dans le drame bien avant le théâtre de Brecht »[715] et que « même à l'intérieur du théâtre dramatique, l'épique peut jouer un rôle, notamment par

[713] (UBERSFELD 2015, 10).
[714] Entrée « Dramatique et épique » (PAVIS 2009, 102).
[715] Pavis cite notamment « les mystères du Moyen Âge, les théâtres asiatiques classiques, voire les récits dans le théâtre classique européen […] », (*ibid.*).

l'insertion de récits, de description, de personnage-narrateur »[716]. Brecht a inventé, lui, une forme épique qui remet en cause des principes du théâtre dramatique d'Aristote au moyen de certaines techniques. Si la pièce de Politis est bien de nature dramatique, il n'en reste pas moins qu'elle tend parfois vers le mode épique, peut-être dès sa conception. Sa construction spatiale et temporelle la rapproche d'une œuvre narrative. Par ailleurs, les épisodes de la vie de Constantin tels qu'ils ont été choisis par Politis témoignent d'un refus du spectaculaire[717], des grandes scènes impressionnant le spectateur.

### *A l'origine, un soubassement narratif*

Il reste peu d'archives de Politis. Par ailleurs, le romancier, dans une lettre à Antonis Dekavalles datée du 3 mai 1964, affirme qu'il « [a] déchiré [ses] notes » et qu'il ne se rappelle plus dans quel ouvrage historique exactement il a trouvé trace du philosophe néo-platonicien Sopatros, condamné à mort par Constantin. Or, au Collège d'Athènes est conservé un bloc préparatoire à la pièce dont la couverture porte un numéro I manuscrit[718]. Les cinq premières pages sont visiblement manquantes car la première est numérotée 6. Il pourrait ainsi s'agir des premières préparations à l'élaboration de la pièce. L'analyse de cette pièce préparatoire nous amène à formuler quelques remarques.

Ce qui frappe dans un premier temps, c'est la forme même des notes prises par l'auteur. En effet, les phrases sont construites et forment un ensemble que Politis a cherché à rendre cohérent. Le début est consacré à la victoire de Constantin sur Maxence au pont de Milvius. En voici un extrait :

> Maxence, excité par le peuple et encouragé par ses mages qui lui avait prédit que, ce jour-là, le 28.10.312, serait détruit l'ennemi des Romains, sortit de Rome et livra bataille un peu au-delà du pont de Milvius. Maxence fut vaincu, le pont céda alors que l'armée, dans sa fuit, passait sur lui, Maxence se noya avec un grand nombre de sa troupe. Sa tête fut portée à Constantin et fut promenée dans les rues de Rome, qui le reconnut comme son maître, tout comme l'Afrique à la suite des provinces.
> Par ailleurs, il se comporta bien, il rétablit l'ordre et la justice dans tout le pays, il prit soin de la vie et de la propriété privée des citoyens de basse importance, il rejeta les rapports des plaignants dont le nombre et l'esprit de vengeance menacent les dirigeants de la Ville.[719]

---

[716] *Ibid.*

[717] Par « spectaculaire », nous entendons, conformément à la définition exposée dans le dictionnaire Le Robert : « qui parle aux yeux, qui s'impose à l'imagination », c'est-à-dire une représentation expressivement imagée d'un acte.

[718] En voici la description donnée sur la liste des archives : « Bloc de 26 pages manuscrites, avec des notes relatives à Constantin le Grand et à son époque. Visiblement pour servir à la rédaction de la pièce. Dimensions 25 X 17. »

[719] « Ο Μαξέντιος, ερεθιζόμενος από του λαού στον ιππόδρομο και παροτρυνόμενος από τους μάγους του που του προείπαν πως εκείνη τη μέρα, 28.10.312, θα καταστρεφόταν ο εχθρός των Ρωμαίων, βγήκε από τη Ρώμη κι έδωσε μάχη λίγο πέρα από τη γέφυρα του Μιλβίου. Ο

Cette mise en récit de la conquête de Constantin soulève quelques questions. S'agit-il d'un passage directement recopié par Politis chez un historien ? Ce n'est pas la version donnée par Eusèbe de Césarée dans sa *Vie de Constantin*[720]. Il est étonnant par ailleurs que Politis ne fasse pas mention des pièges placés par Maxence sur les ponts qu'il a fait construire afin que les soldats de Constantin se noient. Les historiens antiques présentent des versions souvent très partisanes de la bataille du pont, puisque cet événement est considéré comme un moment fondateur de l'empire chrétien. Seul Zosime, historien païen peu favorable à Constantin, rapporte de manière plus objective le déroulement du combat[721]. Ainsi, il semble que Politis n'ait pas fondé sa version sur les textes antiques. A-t-il pu la tirer d'une histoire moderne ? C'est probable. Cependant, l'hétérogénéité du texte nous pousse à croire qu'il s'agit d'une réécriture et d'une appropriation du récit par le romancier. En effet, les phrases sont longues, avec des antépositions (« καθώς έφυγε περνώντας πάνω της ο στρατός » par exemple) qui sont peu fréquentes dans une prise de note car moins efficientes pour mettre en avant l'information essentielle. Cependant, le récit devient parfois paratactique : les verbes d'actions se succèdent sans hiérarchisation. Par ailleurs, dans cette narration écrite en démotique s'immiscent quelques formes savantes ou anciennes telle la forme archaïque du participe passé « ερεθιζόμενος » au lieu de « ερεθισμένος » ou encore la terminaison médio-passive de la troisième personne du singulier en - το. On peut donc penser que Politis s'est approprié sa lecture en n'en reformulant pas toujours les idées. Néanmoins, il oriente son travail de documentation vers la scène puisqu'il retranscrit parfois des paroles de l'empereur. Ainsi, au milieu d'un passage qui relate la suggestion faite par les conseillers à Constantin de châtier des mutins qui ont vandalisé ses statues, Politis rapporte au style direct la réponse de l'intéressé : « Je ne ressens aucune blessure »[722]. La dimension dialogique n'est pas oubliée, mais soulignons que la première approche de la vie de Constantin par Politis est narrative et non visuelle. Enfin, un dernier constat peut être fait à la lecture des notes de Politis, celui d'un accent mis sur la chronologie puisque, dans les dernières pages, Politis a noté les dates des deux conciles, celui de Nicée en 325 et celui de Tyr en 335, ainsi que le nom des personnalités

---

Μαξ. νικήθηκε, η γέφυρα έσπασε καθώς έφυγε περνώντας πάνω της ο στρατός, ο Μαξ. πνίγηκε μαζί με πολύ στρατό. Το κεφάλι του εκομίσθει στον Κων. και περιφέρετο στους δρόμους της Ρώμης, που τον αναγνώρισε κύριο της, καθώς και η Αφρική μετά των επαρχίων.
Κατά τα άλλα, φέρθηκε καλά, αποκατάστησε την τάξη, και τη δικαιοσύνη σε όλη τη χώρα, ευλάσθηκε τη ζωή και την ιδιοκτησία των ησσηθόντων πολιτών, απέριψε τις εκθέσεις των καταμηνυτών που η πλεονεξία ή η εκδίκηση απείλει τους άρχοντας της Πολιτείας.», (POLITIS, s. d., 8), retranscription personnelle. Voir l'annexe 4, p.503.

[720] Épisode de la bataille raconté aux chapitres 37 et 38.

[721] Pour les différentes versions des historiens antiques et l'élaboration du mythe autour de la conversion de Constantin, voir (NAUROY 2008).

[722] « Δεν αισθαίνομαι καμιά πληγή. » (POLITIS, s. d., 10).

présentes, tout comme il intègre la date de certains événements dans le récit qu'il a bâti à partir de ses lectures, comme en haut de la page 18[723]. Ainsi, c'est bien une logique historique et narrative qui guide le travail de Politis dans un premier temps, et non la construction d'une intrigue au déroulement dramatique. La pièce est d'abord pensée comme un récit de vie[724].

De fait, l'action n'est pas développée selon le mode traditionnel au théâtre, exposition, péripéties et épisodes, puis dénouement[725], mais selon une logique qu'il nous faut examiner. Commençons par la fin puisque, dans son étude consacrée au langage dramatique, Pierre Larthomas écrit du dénouement :

> Lorsque le rideau se baisse, on est parvenu à la situation qui, aux yeux des spectateurs, est la plus importante : elle est la conséquence de toutes celles qui se sont présentées durant la pièce, elle les justifie, elle justifie aussi les péripéties qu'ont vécues les personnages, et finalement elle les dénoue, comme le dit si bien le mot qui la désigne. Et « le reste est silence »[726].

Le douzième tableau, le dernier de la pièce, se déroule en 337, un an après le précédent, venant clore le cinquième acte. L'empereur est affaibli. Le grand trône, juché sur une estrade, des dixième et onzième tableaux est remplacé par un « petit trône »[727], entouré de quelques chaises et d'un canapé. Tout comme au début de la pièce, Constantin, absent, est au centre des conversations. Mais ce n'est plus le vainqueur qui fascine. Alors qu'Optatos s'enquiert de l'expédition contre les Perses, Dorotheos lui annonce qu'elle « a été reportée »[728] en raison de l'état de santé de l'empereur. D'ailleurs, il est presque enterré avant l'heure puisque la seule chose qui préoccupe Anastasia, la sœur de Constantin, et Optatos, le mari de cette dernière, est l'existence d'un testament. Lorsque le souverain entre sur scène, il est diminué, soutenu par des religieux qui le guident ou le dirigent aussi bien physiquement que moralement en lui assurant l'entrée au Paradis dès qu'il sera baptisé[729]. La dernière image offerte aux spectateurs est celle d'un homme que l'on doit aider pour qu'il s'assoie sur son trône. Cette scène constitue-t-elle « la conséquence de toutes celles qui se sont présentées dans la pièce », si l'on reprend lest termes de Larthomas à propos du dénouement ? En un sens, le douzième tableau répond à

[723] Voir annexe 5, p.504.
[724] D'ailleurs, le journaliste qui écrit sous le pseudonyme de Kriton dans le journal *Vradini* utilise deux fois dans son article consacré à la pièce l'expression « δραματοποιημένη βιογραφία » [biographie mise en drame].
[725] « L'action, lorsqu'elle est unique, suit généralement la progression suivante : exposition, nœud, péripéties, dénouement, et cela quel que soit le genre dramatique auquel elle appartient. » (DAVID 2012, 100)
[726] (LARTHOMAS 2012, 128).
[727] (POLITIS 1999, 163).
[728] *Ibid*., p.164.
[729] EUSEBE N. : […] Pour toi, les portes du Ciel sont ouvertes. CONSTANTIN : Tu me l'assures ? EUSEBE N. : Oui, mon enfant, à peine tu seras baptisé. Tout être non baptisé est exclu du Paradis. » (*ibid*., p.170).

l'ouverture de la pièce qui met en scène des hommes aux croyances religieuses diverses, Manassis qui est juif, Sopatros l'athée païen, et Ablabios, le chrétien, s'interrogeant sur la religion qu'adoptera Constantin[730]. La pièce peut ainsi être lue comme le parcours spirituel de l'empereur décrit, non comme une évolution intérieure et intime, mais comme un changement provoqué par des influences extérieures et des motifs politiques. Les derniers mots d'Eusèbe de Nicomédie proclament l'achèvement de la conversion[731]. Cette analyse de la pièce ne permet toutefois pas de rendre compte de l'intrigue impliquant Crispus et Fausta, ou bien des apparitions de Mivervina, la première femme de Constantin. Autrement dit, la dernière scène, malgré les effets de résonance avec l'exposition, n'apporte pas la résolution de toutes les tensions : la pièce transgresse la dimension dramatique du dénouement. Par ailleurs, Martine David, reprenant les propos de Michel Vinaver, considère le dénouement comme « "un retour à l'ordre après un désordre initial" »[732]. Elle commente ainsi : « On n'arrive au dénouement que lorsque la situation nouvelle, née de la résolution du conflit, est devenue irréversible. »[733] Or, la pièce de Politis, à l'inverse, montre l'instauration d'un « ordre » par le nouvel empereur de Rome[734]. Mais la mort de Constantin fait vaciller le pouvoir qu'il avait consolidé en raison des problèmes de succession. Dès lors, dans la dernière scène, s'expriment les craintes d'Anastasia et de son mari. Non seulement, ils n'hériteront de rien, mais Optatos affirme qu'il s'estimera « bien heureux s'il [lui] reste [sa] tête » car « Constantios [lui] fait peur »[735]. La fin laisse donc les spectateurs dans un état d'irrésolution d'autant plus que les soldats font irruption sur scène[736] : le danger reste en suspens.

La fin de la pièce ne résout donc rien. Elle vient clore le portrait d'un homme que le pouvoir transforme. Elle invite le spectateur à dresser le bilan des actions qui se sont déroulées devant ses yeux. Eusèbe de Nicomédie conclut d'ailleurs le tableau par ses mots : « Que l'âme de ton serviteur, Seigneur, repose en paix, et pardonne-lui tous ses crimes… »[737].

La fonction conclusive de la dernière scène s'apparente à celle que peuvent remplir les fins de roman. Comme l'indique Vincent Jouve, la fin d'une œuvre narrative de fiction peut jouer trois rôles : apporter des réponses aux questions suscitées par le récit, donner des « directives interprétatives »[738] et proposer un bilan, ironique ou non, des événements qui

[730] SOPATROS, riant : Je vais t'expliquer, moi. Il n'a pas encore décidé quelle religion il va suivre. Il examine, dit-il, laquelle est la meilleure. [Lui tapotant amicalement le bras.] Ou plutôt, me semble-t-il, il attend de voir de quel côté penche la balance… », (*ibid*., p.26).
[731] « Il a été baptisé… Que la terre lui soit légère ! » (*ibid*., p.174).
[732] Michel VINAVER, *Ecritures dramatiques*, cité dans (DAVID 2012, 105).
[733] *Ibid*.
[734] CONSTANTIN : « […] Je suis venu rétablir l'ordre et la loi ! » (POLITIS 1999, 36).
[735] *Ibid*., p.166.
[736] La dernière réplique de la pièce est prononcée par un centurion : « Présentez… armes ! » (*ibid*., p.174).
[737] *Ibid*., p.174.
[738] (JOUVE 2015, 69).

viennent de se passer[739]. C'est à un jugement d'une telle nature qu'invite la dernière scène de *Constantin* : les actions sont moins considérées dans leur intrication que dans leur succession[740]. Ainsi la temporalité de l'intrigue, mais également celle qui est donnée à vivre aux spectateurs, relève-t-elle également d'un temps narratif.

***Une pièce qui dépasse « l'ici et le maintenant » : une temporalité romanesque.***

La temporalité de la pièce de Politis confère également à l'œuvre un caractère narratif. Pour essayer de comprendre comme le dramaturge introduit cette durée dans son texte, il convient d'abord de se demander ce qu'est le temps théâtral. De fait, Martine David, reprenant les propos de l'abbé d'Aubignac au XVIIe siècle, distingue la durée du spectacle, qui peut varier entre une heure et quelques jours pour les mystères moyenâgeux, et la durée de l'action représentée qui, en général, « dure plus longtemps que la représentation »[741]. Le rapport entre la durée réelle et la durée de la fiction façonne rythmiquement la pièce et fait éprouver un certain rythme au spectateur[742]. À l'intérieur de ce cadre, la nature même du temps dramatique est dense. Comme l'explique Pierre Larthomas,

> […] au-delà de l'utilisation qui peut en être faite dans les œuvres qui font rire et dans celles qui cherchent à émouvoir, il y a un temps dramatique. Il s'agit d'un temps à la fois réel, puisque les pièces se déroulent dans une durée véritable, et représenté ; d'un temps qui se charge de toutes sortes de valeurs psychologiques et dramatiques et dont on nous rend par divers procédés la fuite sensible. D'un temps, en somme à la fois signifiant et signifié, vivant et vécu, vécu même, dans les suprêmes réussites, par le spectateur ; d'un temps fort différent en somme, et de celui qu'expriment les autres genres littéraires, le roman, par exemple, et de celui que notre destin nous fait vivre.[743]

Ainsi, le temps est une notion centrale d'une œuvre dramatique parce qu'il y est compté et que le spectateur est placé dans la situation de vivre les moments précieux qui passent. Donner du poids au présent en dramatisant le futur semble bien être la caractéristique du tempo

---

[739] Vincent Jouve prend l'exemple de la fin d' « Un amour de Swann » dans laquelle le personnage central tire la conclusion de sa passion pour Odette : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! », (*ibid*., p.70).

[740] Il conviendrait également d'analyser la manière dont l'intrigue s'inscrit dans le schéma actanciel de Greimas, qui décompose la quête du sujet selon le rôle qu'y jouent les acteurs : sujet ou objet, adjuvant ou opposant, destinateur ou destinataire. Selon Martine David, « toute situation dramatique suppose la mise en œuvre de ces six forces, certaines des cases pouvant rester vides » (DAVID 2012, 98). Or, si l'on fait l'hypothèse que la quête de Constantin a pour objet la conservation de son pouvoir, on remarque que peu d'opposants lui contestent, ou du moins, aucun opposant individuel. Constantin s'imagine des ennemis qui n'en sont pas en réalité, comme Sopatros ou Crispus. Cette absence de résistance a des conséquences sur la structure de la pièce qui ne progresse pas selon la logique du conflit, logique par essence dramatique (DAVID 2012, 96).

[741] *Ibid*., p.123.

[742] Pour les effets tirés des différents rapports (durée de la représentation égale à la durée de la fiction, durée de la représentation inférieure à la durée de la fiction et, plus rare, durée de la représentation supérieure à la durée de la fiction), voir (LARTHOMAS 2012, 150-58).

[743] *Ibid*., p.168.

dramatique[744]. Quel rapport au temps se manifeste dans la pièce de Politis ? Non seulement le découpage rythmique de la pièce lui confère une dimension narrative, mais Constantin, par son rapport au temps, est un personnage qui échappe à l'imminence tragique.

Le temps, modelé par la pièce, est proche de celui que donne à éprouver la lecture d'un roman. Tout d'abord, l'étendue temporelle des actions est frappante puisque l'intrigue se déroule sur vingt-cinq années[745], si l'on exclut le recul temporel de l'épilogue. Cette durée, qui n'est pas exceptionnelle dans les drames, induit cependant deux effets. D'une part, elle éloigne l'œuvre de son essence dramatique. Larthomas, se fondant sur une remarque de Victor Hugo soulignant les difficultés d'écrire une pièce dont l'action embrasse une longue portion de temps, explique :

> C'est constater que plus grande est la différence entre le temps réel et le temps fictif, plus grand est le risque de voir le drame raconté prendre une place démesurée par rapport au drame vécu, le récit par rapport au dialogue, ou, et l'on retrouve ici l'opposition qu'a si bien marquée E. Benveniste, l'histoire par rapport au discours. Or le théâtre est avant tout dialogue, c'est-à-dire au sens linguistique du terme discours.[746]

En un sens, et nous le constaterons dans nos analyses, le présent des paroles cède la place au récit d'actions passées. D'autre part, ce choix d'une période dilatée a des répercussions sur la structure même de la pièce. En effet, les ellipses temporelles entre les actes nécessitent pour être complétées de nouvelles expositions en début d'actes pour donner au spectateur des informations qui n'auraient pas été représentées. Trois expositions, variées dans leur forme, introduisent les actes I, II et III de Constantin. Ainsi, afin de rappeler les conditions de la victoire de Constantin sur Maxence, Politis fait s'exprimer un centurion présent à la bataille :

> Si j'y étais, il demande ? Quel carnage ! Ah, quel carnage ! Quand Constantin s'est élancé sur son blanc destrier… et après, dans la fuite, quand le pont de Milvius s'est écroulé et que l'armée de Maxence est tombée dans le fleuve, hommes et chevaux sens dessus dessous… c'est là que Maxence s'est noyé lui aussi, on a trouvé son macchabée ce matin. Ah, on a massacré, massacré, massacré encore…[747]

---

[744] Larthomas insiste sur les similitudes dans la manière dont le temps est traité dans les tragédies et dans les comédies : « Malgré les différences profondes de style et de signification, Phèdre chez Racine et Bérenger 1er chez Ionesco sont dans la même situation lorsqu'ils entrent en scène ; ils vont mourir, ce qui signifie tout de suite que le temps leur est précieux, parce qu'il leur est mesuré […]. Mais les exemples que nous avons peut-être eu le tort de choisir dans des œuvres tragiques ne doivent pas faire oublier que le Temps dans une comédie a autant d'importance, et que le spectateur qui voit jouer du Molière ou du Feydeau, vit, lui aussi dans l'attente des catastrophes, ce dernier mot étant pris dans son sens étymologique. Le dialogue d'Elmire et de Tartuffe perdrait beaucoup de sa valeur dramatique si Orgon n'était sous la table et n'allait se montrer au moment opportun, ou trop tôt ou trop tard. Et l'attente, là encore, rend la durée sensible et vivante », (*ibid.*, p.167-168).

[745] L'acte I a lieu en 312 à Rome, l'acte II en 316 à Rome également, l'acte III en 323 à Nicomédie, l'acte IV en 326 à Rome et l'acte V en 336 à Constantinople.

[746] (LARTHOMAS 2012, 153).

[747] (POLITIS 1999, 25).

Dans la bouche d'un soldat, la victoire est indissociable du sang, de la violence, de la mort et cette version du combat oriente le regard du spectateur. Constantin est un libérateur qui a marché sur bien des cadavres. Parfois le saut temporel est plus important à combler. Au début de l'acte II, Constantin lui-même informe son fils de la situation en justifiant ses longs rappels : « Je t'ai fait un résumé de la situation, parce que quelque chose t'a peut-être échappé, plongé que tu étais dans tes études avec le vieux Lactance »[748]. Quant à l'acte III, il s'ouvre dans la tente militaire impériale. Marios, un chiliarque, converse avec le pliarque, Phocion, qui s'enquiert de l'attitude de Licinius. Marios lui expose alors la résistance de l'ennemi et son retrait à Nicomédie. Des personnages ignorants sont donc instruits par d'autres tout au long de la pièce. Mais, au début de l'acte IV, les citoyens qui s'expriment connaissent tous la situation passée, « les jours de [leur] bonheur »[749], et la mettent en regard avec un présent décevant :

> DEUXIEME CITOYEN : […] C'est nous qui avons donné la première impulsion à ce rocher qui a roulé et nous a maintenant écrasés. C'est nous qui l'avons fait entrer à Rome il y a quinze ans.
>
> PREMIER CITOYEN : Cela fait quatorze ans exactement. Tu te souviens ? Nous criions Vive la liberté ! – c'est seulement maintenant que nous avons compris que liberté signifie changer de tyran…[750]

Ainsi, dans de nombreuses scènes, la situation présente est considérée comme le résultat d'actions antérieures qui ont autant d'importance qu'elle. Le spectateur concentre donc son attention sur des faits anciens et perçoit le présent comme constitué de strates temporelles, à l'instar de ce qui se produit dans une narration. Par ailleurs, ce présent est également contesté dans sa valeur par des références récurrentes au futur. Nous prendrons pour exemple le premier tableau du premier acte, qui est en réalité la deuxième scène de la pièce. Succédant à la scène officielle de triomphe, le deuxième tableau se déroule dans la chambre de Fausta. Celle-ci, dont l'union avec l'empereur est stérile, souhaite que sa nourrice lui lise l'avenir dans les lignes de la main. Milena, la domestique, s'exécute et décrit des actions qui se réaliseront au cours de la pièce, la naissance des trois successeurs notamment. L'humour de Politis se manifeste dans le retour au présent. En effet, Milena n'a pas précisé la manière dont seraient conçus les descendants de Constantin et le lecteur comprend à l'entrée de l'esclave Theonas que le père des futurs empereurs ne sera pas celui auquel on s'attend. Constantin, lui aussi, est soucieux

[748] *Ibid.*, p.51.
[749] *Ibid.*, p.105.
[750] *Ibid.*

du futur. Par les ordres qu'il donne et les annonces officielles qu'il proclame[751], il projette le spectateur dans un futur prévisible. Le couple impérial s'inquiète également de l'image qu'il laissera[752]. Le présent est donc vécu et jugé à l'aune d'un futur qui semble parfois presque réalisé et qui diffère du temps dramatique suspendu tel que le décrit Larthomas.

De fait, le personnage de Constantin, tel qu'il est imaginé par Politis, cherche à sortir du cadre tragique dans lequel le placent les intrigues de cour. Tout d'abord, il ne se résigne pas à vivre une existence temporellement limitée. Il affirme ainsi : « J'ai le temps devant moi, je n'ai pas terminé mon œuvre ici-bas »[753] et réitère cette assertion à Mom qui lui demande : « Tu es sûr que nous avons le temps ? »[754]. Nous sommes bien loin du héros tragique, constatant son impuissance face au futur qui amène sa destruction. D'ailleurs, à l'acte IV, Constantin énonce, en véritable maître du temps, une prédiction : « Maintenant que ce qui s'apprêtait à survenir est passé, j'ai l'idée qu'elle *[le fantôme de Minervina, sa première femme]* ne me cassera plus les pieds »[755]. Le temps dramatique semble s'être épuisé : le futur tragique est survenu… sans toucher Constantin. Le commentaire de Mom souligne cette différence avec le sort que connaissent traditionnellement les protagonistes des tragédies : « Cela aurait été un beau moment pour mourir nous aussi. Que dirais-tu d'un suicide – comme ça, un petit peu théâtral ? On écrirait : "Le malheureux père, dans son désespoir…" »[756]. Cette fin, digne d'une tragédie, est refusée par l'empereur qui s'emporte en disant à son bouffon : « Tu me trahis ? »[757]. Ainsi, s'il y a bien une différence entre la pièce de Vernardakis consacrée à l'histoire de Fausta et celle de Politis, comme l'écrit Eri Stavropoulou[758], c'est dans le traitement du personnage de l'empereur. Le Constantin de Politis cherche à s'extraire du cadre tragique auquel Fausta le contraint. Puisque ce qui devait arriver est arrivé, à l'acte IV, le dernier acte est marqué par du temps supplémentaire. En effet, l'empereur, qui considère Rome comme « une prostituée vieillissante, attendant en vain l'amant fauché qui serrerait ardemment dans ses poings sa poitrine tombante »[759] peut enfin installer sa capitale à Constantinople. Alors que « Rome *est* le passé »[760], Constantinople appartient à un temps qui doit advenir, du temps en réalisation. À Arius qui reproche à la nouvelle ville de ne pas comporter encore de vestiges chrétiens, Eusèbe de Nicomédie répond : « Mais… il n'y a pas encore de saints. C'est un peu tôt. Il est besoin de

[751] Voir notamment l'annonce du concile de Nicée (*ibid*., p.97), l'annonce de son retour à Rome (*ibid*., p.103) ou la liste des édits (*ibid*., p.59).
[752] Constantin demande à Mom de se souvenir de lui (*ibid*., p.53) et Fausta, pensant à ses propres funérailles, alors qu'elle est condamnée par son mari, prédit que celui-ci gardera la mémoire « de son étreinte et de sa respiration parfumée » (*ibid*., p.131).
[753] *Ibid*., p.68.
[754] *Ibid*., p.138-139.
[755] *Ibid*., p.137.
[756] *Ibid*.
[757] *Ibid*., p.138.
[758] (STAVROPOULOU 1998, 48)
[759] (POLITIS 1999, 39)
[760] *Ibid*., p.50.

perspective temporelle pour que certaines choses soient oubliées et que se crée la légende… »[761]. La pièce s'achève donc sur la réalisation de la légende, sur la manière dont Constantin construit le récit de sa vie, confrontée néanmoins à la réalité des faits.

En effet, la pièce, installant le lecteur dans un sentiment de durée, est par ailleurs marquée par la discontinuité, qui rompt la linéarité d'un récit de vie, comme si Politis soulignait les brisures, les brèches de l'existence de Constantin. Cinq actes composent l'œuvre comme une tragédie classique. Cependant, à l'intérieur de ceux-ci, les décors sont changeants et déterminent des « tableaux »[762] différents. Mais la répartition est très variable d'un acte à l'autre[763]. Le morcellement des décors brouille la lecture de la disposition en actes. Par ailleurs, l'emploi de tableaux souligne la discontinuité et la fragmentation de l'œuvre, ainsi que la multitude des personnages et des points de vue qui s'expriment sur l'empereur. Patrice Pavis distingue ainsi le tableau et l'acte :

> La référence à la peinture qu'implique le terme de tableau indique bien toute la différence avec l'acte : le tableau est une unité spatiale d'ambiance ; il caractérise un milieu ou une époque ; c'est une unité thématique et non actantielle. Au contraire, l'acte est fonction d'un découpage narratologique strict, il n'est qu'un anneau dans la chaîne actancielle, tandis que le tableau est une surface beaucoup plus vaste et aux contours imprécis, recouvrant un univers épique de personnages dont les relations assez stables donnent l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un tableau vivant.[764]

Le changement de tableau ne dépend donc pas d'une péripétie ou de l'entrée ou la sortie des personnages et ne suit pas l'évolution dramatique de la pièce. Le fait que Politis emploie deux termes si distincts, l'acte déterminé par une unité d'action et le tableau déterminé par une unité davantage visuelle, fait se superposer deux structures et deux manières de s'intéresser à la pièce, l'une dramatique et l'autre plus « épique » pour reprendre les termes de Pavis. Le tableau introduit des coupures dans une succession logique d'événements. Le spécialiste du théâtre, dans la suite de son article consacré au « Tableau », en expose l'origine :

> L'apparition du tableau est liée à celle des éléments épiques dans le drame : le dramaturge ne se focalise pas sur une crise, il décompose une durée, propose des fragments d'un temps discontinu. Il ne s'intéresse pas au lent développement, mais aux ruptures de l'action. Le tableau lui fournit le cadre nécessaire à une enquête sociologique ou à une peinture de

[761] *Ibid.*, p.145.
[762] « εικόνες ».
[763] Ainsi, l'acte I comprend une scène non nommée et un tableau (en réalité la deuxième scène). L'acte II ne comprend pas de tableau. L'acte III comprend 3 tableaux (dont la numérotation commence à partir de 2). L'acte IV rassemble 5 tableaux et le dernier acte 3 tableaux.
[764] Article « Tableau », (PAVIS 2009, 345).

genre. Au lieu du mouvement dramatique, il choisit la fixation photographique d'une scène.[765]

L'existence de l'empereur, telle qu'elle est montrée par Politis, perd donc la linéarité et l'aspect édifiant que la légende lui a donnés. La pièce révèle les facettes et les lignes brisées de la vie de l'empereur, ainsi que ses atermoiements. Selon Ablabios, au cinquième acte, Constantin, depuis qu'il a fondé Constantinople, ne se sent plus concerné par les crimes commis à Rome, mais regarde de loin sa vie « comme si c'était un roman qu'il lisait, puis reposait sur l'étagère »[766]. Ce commentaire souligne la dimension épique[767] et narrative de la pièce de théâtre à laquelle le spectateur vient d'assister, mais le récit des quatre premiers actes s'oppose à l'hagiographie de l'empereur telle qu'elle est en train d'être écrite.

### *L'importance du hors-scène*

En effet, la vie officielle écrite par Eusèbe de Césarée, dans la mesure où elle est approuvée et encouragée par Constantin, met en valeur des scènes et des tableaux, des événements fondateurs du nouvel empire chrétien. Mais, paradoxalement, malgré le fait que Politis souligne la dimension visuelle des scènes en employant le terme « image », le dramaturge joue avec les attentes du spectateur en ne montrant pas certaines scènes attendues et en introduisant un décalage entre la vision et le son, arrachant ainsi les images à leur fonction de représentation.

De fait, les épisodes de la vie de l'empereur que la légende a ceints d'une aura intangible ne sont pas présentés sous les yeux des spectateurs. Pourtant c'est bien autour d'eux et d'anniversaires officiels que la pièce est construite. Ainsi, le premier acte est consacré à l'accession au trône de Constantin en 312, mais ne comporte aucune cérémonie. Dans le second, se déroulant en 316, Constantin explique à son fils : « Je l'ai honorée, Rome : c'est ici que j'ai fêté les dix ans de mon règne – c'est pour cela que je suis venu »[768]. Cependant, les

[765] *Ibidem.* Martine David met en évidence la même idée : « Le découpage temporel de l'action dramatique peut chercher la continuité (les différentes parties, formant des "actes", suivent un ordre linéaire et chronologique), la discontinuité (les différentes parties, formant des "tableaux", sont consacrées à des épisodes successifs mais autonomes et éloignées dans le temps) ou la fragmentation (les parties, formant des séquences courtes, ne se suivent pas nécessairement dans un ordre chronologique). Ce découpage fonde la structure générale de l'œuvre et le mouvement global de l'action dramatique. » (DAVID 2012, 124)
[766] (POLITIS 1999, 147).
[767] Nous employons ce terme dans le sens brechtien du terme, cet adjectif caractérisant « une pratique et un style de jeu qui dépassent la dramaturgie "aristotélicienne", fondée sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action. », Article « Epique (théâtre …) », (PAVIS 2009, 118). Mais nous ne suggérons pas que Politis se réfère consciemment au travail du dramaturge allemand : il s'inscrit dans un « mouvement d'épisation (ou de dédramatisation), déjà sensible dans certaines scènes de Shakespeare ou de Goethe, […] [qui] s'accentue au XIXe siècle avec le théâtre dans un fauteuil (Musset, Hugo) et les fresques historiques (Grabbe, Büchner) », Article « Épisation du théâtre », (*ibid.*, p.117).
[768] (POLITIS 1999, 50).

festivités sont passées. De même, la date de 323 a été retenue pour le troisième acte : elle correspond à la conversion de Constantin, à la création de l'Empire chrétien. Or, mis à part le vocabulaire religieux qui envahit les répliques du souverain, aucun moment solennel ne l'annonce. La seule allusion à ce changement spirituel est faite par Eleni : « Mon fils, Auguste, quoi que tu puisses dire, tu ne pourras pas me convaincre, même si je suis une chrétienne convaincue, baptisée, alors que toi, tu adores je ne sais pas quel Dieu. Mettons que tu sois chrétien, comme tu le dis, et pourtant tu n'es pas encore baptisé »[769]. Dans ce même acte central, Constantin annonce la tenue du concile de Nicée :

> Donc, maintenant nous sommes à la fin de l'année. Je vous donne un an complet pour préparer le synode. Appelez tous les évêques, ou du moins le plus possible d'entre eux. Qu'ils se trouvent à Nicée au début de 325. Je préciserai la date plus tard, quand tout sera prêt.[770]

Eusèbe de Césarée, avec gravité, commente la déclaration : « La chrétienté te devra une reconnaissance éternelle »[771]. Et l'empereur renchérit : « Ce synode, je le considère en vérité comme la gloire la plus grande de mon règne. Le couronnement de ses vingt ans que je fêterai en l'an de grâce 326 »[772]. Le concile de Nicée est de fait un événement fondateur de l'empire chrétien à travers une double dimension politique et religieuse : « le christianisme devenait l'élément spirituel de l'unité de l'empire et contribuait à l'établissement de la monarchie d'origine divine, puisque l'empereur était considéré comme le représentant de Dieu sur terre »[773]. Pourtant, le quatrième acte, dont les faits se situent en 326, n'est pas centré autour du synode, bien plus, il ne le mentionne pas[774]. Le dramaturge suggère ainsi ironiquement que le sommet spirituel du règne de Constantin n'est absolument pas le concile de Nicée, mais les trois assassinats sur ordre impérial de Crispus, de Licinianus et de Fausta. De même, à la fin du quatrième acte, Constantin déclare à Mom qu'il marquera les trente ans de son règne « dans [sa] nouvelle capitale »[775] et c'est bien en 336 que se déroule l'acte V. Cependant alors que l'avant-dernier tableau commence par le défilé solennel des ambassadeurs s'inclinant devant Constantin, l'empereur l'interrompt brutalement avant l'arrivée des représentants de la Grèce :

---

[769] *Ibid.*, p.89.
[770] *Ibid.*, p.97.
[771] *Ibid.*
[772] *Ibid.*, p.98.
[773] Article « Κωνστανίνος Α', ο Μέγας (άγιος) », *Εκπαιδευτική Ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, Athènes : Athinon, 1991.
[774] Une seule allusion est faite au grand rassemblement qui doit unifier les dogmes chrétiens. À l'acte V, Arius explique qu'Athanase a été exilé et il commente la situation :
« ARIUS : Pour être sincère, même si Athanase est mon ennemi, j'admire son courage et sa persévérance.
EUSEBE DE NICOMEDIE : Tu te souviens du diacre au concile de Nicée ? Qui aurait pu dire alors qu'il deviendrait évêque d'Alexandrie ? » (POLITIS 1999, 143).
[775] *Ibid.*, p.139.

« Ah non ! Je suis lassé d'entendre leurs histoires du passé et leurs ruminations. Eux, impossible de les faire taire. Et puis, je suis fatigué de porter tout ça. C'est très lourd. Il faut que nous fabriquions d'autres symboles, creux à l'intérieur »[776]. Les éléments spectaculaires sont dénoncés par l'empereur lui-même comme pesants et artificiels. La scène prend alors une autre tournure, d'abord comique par l'intervention du bouffon qui se moque des Grecs, puis tragique lorsque Sopatros se suicide devant Constantin et son entourage. Ainsi se produit durant toute la pièce une discordance entre ce qui est annoncé et ce qui est réellement montré : les faits attendus ne sont plus rapportés qu'au passé et ce sont d'autres éléments de la vie de l'empereur qui sont mis en lumière, loin de l'effet d'éblouissement recherché par les anciens biographes de Constantin. Paradoxalement, par le théâtre, Politis rend les actions illustres de l'empereur anti-spectaculaires en les dérobant aux regards.

Le décor, indiqué par de longues didascalies, est aussi révélateur : il comporte de nombreuses ouvertures vers l'extérieur[777] ou vers un ailleurs que le spectateur ne peut pas voir directement, mais que des personnages commentent, dessinant ainsi de nombreux « lieux virtuels »[778]. L'espace scénique semble entouré d'autres lieux où prennent place des événements importants, que ce soit la révolte des patriciens et des étudiants au septième tableau de l'acte IV, décrite par Marius qui l'observe du haut du balcon, ou la construction de Constantinople au début de l'acte V. Ce dernier exemple est une invention dramatique particulièrement astucieuse puisque les monuments de la nouvelle capitale sont vus par Arius et Eusèbe de Nicomédie qui, les montrant, commentent en même temps les nouvelles dispositions religieuses de l'empereur.

> EUSEBE DE NICOMEDIE, *montrant l'extérieur* : Regarde, cette vue ! Je ne suis jamais allé à Rome, mais on m'a dit que Constantinople la surpassait. Et quel endroit ! Tu vois la Corne d'Or comme elle brille – et plus loin là-bas le Bosphore qui sinue.
>
> ARIUS : Quelle forêt de mâts !
>
> EUSEBE DE NICOMEDIE : C'est le port militaire. Ce bâtiment, là-bas, sur la colline, c'est le Capitole, et à côté, les deux autres, pour les réunions du Sénat, qui n'est jamais, disons… réuni. C'est pour la galerie, mon cher Arius, pour la galerie… Plus loin, dans l'ordre, le Trésor public, les Archives, la Bibliothèque…

[776] *Ibid.*, p.154.

[777] Par exemple, la pièce du palais représentée à l'acte II comporte des ouvertures sur les trois murs, mais les portes de droite sont masquées par des rideaux, tandis que la porte de gauche, double, semble introduire dans un lieu plus officiel. La scène et ce qui s'y produit sont sans cesse menacés d'interruption par l'entrée de personnages. Les actions sont jouées « entre deux portes » pour ainsi dire alors même que des décisions importantes sont prises par l'empereur. Il est remarquable que toutes les apparitions se fassent par la porte du fond ou par les portes dissimulées comme si la pièce impériale, dont l'existence est suggérée par la porte à deux battants, restait vide et que les décisions étaient véritablement influencées par les personnages, s'avançant masqués, à travers les rideaux. Dans les autres actes, d'autres ouvertures secrètes symbolisent l'importance des secrets à la cour de Constantin.

[778] « Le lieu virtuel est celui où se déroule ce qui échappe au regard des spectateurs : actions ou événements rapportés par des récits […]. » (DAVID 2012, 108)

> ARIUS : Et cette église ?
>
> EUSEBE DE NICOMEDIE : Les Douze Apôtres. C'est là que tu officieras avec Alexandre. C'est Auguste lui-même qui l'a inaugurée lorsqu'il a proclamé que le christianisme était la religion de l'Etat.[779]

Ainsi, l'acte par lequel une religion officielle est instaurée n'est pas montré, de même que les monuments concrets qui révèlent l'entrée de l'Empire dans une nouvelle ère spirituelle. Souvent également, le son et la vue sont dissociés et cela, dès le début de la pièce. En effet,

> avant l'ouverture du rideau, on entend des clairons jouer des marches – qui rappellent un peu "Le Fils de l'aigle"[780] – le pas rythmé de l'armée qui défilé et des acclamations : "Longue vie à César Auguste ! Longue vie ! Longue vie !".
> Le rideau s'ouvre. Après un moment où l'intensité sonore est à son comble, les clairons et les vivats s'éloignent et s'éteignent peu à peu, on continue à entendre le bruit des pas en fond sonore, jusqu'à ce qu'il s'éteigne lui aussi […].[781]

L'iconoclasme de la pièce, au sens propre, est sensible dès l'ouverture de la pièce comme un refus de représentation visuelle. Mais l'affaiblissement du réalisme des tableaux passe parfois par une absence de dialogues. Par exemple, le sixième tableau s'achève sur le passage sur scène de deux légionnaires qui cherchent à séparer le jeune Licinianus, dont Constantin a demandé l'exécution, de sa mère Constantia, la sœur de l'empereur. De cette scène ne résonnent que les cris de l'enfant tandis que Constantin et Fausta, sur scène également, ont « le dos tourné vers ce qui se passe au fond »[782], autrement dit ne regardent pas les conséquences des ordres donnés. Bruits sans images, scènes muettes, le décalage donne aux événements un caractère irréel, sollicite l'imagination de qui regarde et le conduit à s'interroger sur l'importance à accorder aux événements qui sont représentés sur scène. L'ampleur du nombre de faits relatés dans la pièce a suscité l'étonnement de Dekavalles qui juge la pièce peu dramatique. Mais, par un jeu constant sur le visible et l'invisible, le spectaculaire et ce qui ne l'est pas, les différents plans de l'espace scénique également, Politis amène le spectateur à hiérarchiser lui-même les actions de l'empereur, tant cognitivement que moralement.

---

[779] (POLITIS 1999, 143).
[780] « Le Fils de l'aigle » est une chanson militaire composée pour Constantin Ier, monarque de Grèce entre 1913 et 1917, puis entre 1920 et 1922, à l'occasion de ses victoires durant les guerres balkaniques (1912-1913). C'est un chant royaliste.
[781] *Ibid.*, p.21.
[782] *Ibid.*, p.120.

## 3.3 L'implication du spectateur

En effet, le spectateur ne regarde pas passivement la reconstitution du règne de l'empereur sanctifié. Politis souligne les artifices de sa biographie théâtrale, créant ainsi une distance du spectateur avec les événements auxquels il assiste. Ainsi, la pièce, qui, dans sa conception, révèle une intention didactique, constitue en réalité une mise en garde contre les discours d'autorité et un appel au jugement critique. Par ailleurs, le personnage de Constantin devient dans la pièce plus complexe qu'il n'apparaît à première lecture. Proche d'un personnage romanesque que le temps et l'expérience ont modifié, l'empereur est hanté par son passé et effrayé par son futur, et c'est aussi ce représentant de l'humanité que le spectateur contemple comme un miroir tendu à sa propre fragilité.

### *La distanciation à l'œuvre : éveiller le spectateur*

Le drame historique de Politis se différencie non seulement de *Fausta* de Vernardakis, mais aussi des pièces écrites à la même époque par les décalages qu'il introduit tant entre le sujet lui-même et la manière dont il est traité que dans la place qu'il assigne au spectateur. Celui-ci se détache des personnages et de l'intrigue par des procédés variés qui s'apparentent à ceux de la distanciation théorisée par Bertolt Brecht[783]. Cependant, avant d'étudier la manière dont Politis brise l'illusion théâtrale, nous nous demanderons quelle pouvait être sa connaissance du dramaturge et théoricien allemand à la fin des années 1950 lorsqu'il écrit sa pièce.

La première pièce de Brecht à être jouée en Grèce a été *Le Cercle de craie caucasien*[784] montée par Karolos Koun au Théâtre d'art[785], en janvier 1957, c'est-à-dire l'année où a été écrite la pièce de Politis. Cependant, le travail de l'auteur germanique a été mentionné un peu avant dans les journaux grecs, dans l'édition du 2 avril 1955 de *To Vima* et dans le journal *Kathimerini* daté du 12 juillet 1955[786]. Par ailleurs, Grigoris Ioannidis, dans son étude sur l'introduction des dramaturges étrangers en Grèce après la Seconde Guerre mondiale, explique, en se fondant sur les travaux de Sotirios Haviaras, que Brecht, l'idéologue, était déjà connu des

[783] Voici une des définitions données par Brecht de l'effet de distanciation (« Verfremdungseffekt ») dans le fragment 42 de son *Petit Organon pour le théâtre* : « Le mode de jeu, qui, entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale, a été mis à l'épreuve au Schiffbauerdamm-Theater de Berlin pour fabriquer de telles reproductions, repose sur l'effet de distanciation. Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger » (BRECHT 2013, 40). Le dramaturge allemand se donne pour but d'« amener son public à s'étonner » (*ibid*., fragment 44, p.42) d'une situation qu'il rend étrange, qu'il défamiliarise.
[784] *Der kaukasische Kreidekreis*, pièce composée en 1944-1945 et « représentée pour la première fois en 1948 à Northfield (Minnesota) puis en 1954 à Berlin » (site de la BNF, page consultée à l'adresse suivante : https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14470913p [consulté le 1 juin 2019]).
[785] (IOANNIDIS 2018, 291).
[786] *Ibid*., n.141, p.291.

intellectuels grecs de gauche[787]. La mise en scène de Koun porte donc sous les yeux du public grec l' « autre » aspect de sa création : les pièces théâtrales et leur caractère novateur[788]. D'ailleurs, selon Grigoris Ioannidis, le metteur en scène, soucieux de « servir des buts purement artistiques (entendez apolitiques) »[789], supprime le prologue et l'épilogue de la pièce qui se déroulent dans un kolkhoze soviétique. De plus, sur le plan strictement artistique, certains critiques théâtraux, tel Tasos Alkoulis, reprocheront à la mise en scène de Koun sa dimension « anti-brechtienne » :

> La critique […] d'Alkoulis se concentre sur un point important : la tentative de Koun d'incorporer le théâtre épique à sa propre ligne esthétique, rangeant la méthode didactique de Brecht dans la tradition du théâtre psychologique que cultive le Théâtre d'Art. Mais une telle approche prive le théâtre épique, selon le critique, de son essence qui repose sur son fonctionnement didactique, l'activité et la participation critique du public.[790]

L'accueil en Grèce est certes mitigé[791], mais, en majorité, les critiques de gauche sont dithyrambiques à l'égard du travail de Brecht et de Koun[792] et il est peu probable que Politis n'ait pas eu connaissance des débats suscités par la mise en scène de Koun et des travaux du dramaturge allemand, d'autant plus que la mort du dramaturge allemand en août 1956 a donné plus de retentissement à son œuvre tout en neutralisant la portée subversive de pièces en voie de devenir des classiques[793]. Pour résumer, le romancier grec a pu lire des œuvres de Brecht et percevoir ainsi l'originalité de son travail[794], plus par la lecture que par la mise en scène de Koun, mais il n'a pas pu se fonder, pour rédiger sa propre pièce, de manière détaillée sur les théories du théâtre didactique telles qu'elles ont été formulées par le dramaturge. Nous ne mettrons donc pas en regard de manière précise les modes de distanciation employés par Politis avec ceux préconisés par Brecht, mais nous indiquerons, lorsque cela nous paraîtra pertinent et nécessaire, la parenté entre les deux approches dramatiques.

---

[787] *Ibid.*, p.292.
[788] A ce propos, Grigoris Ioannidis explique que cette réception en deux temps marquera très longtemps la manière dont les pièces de Brecht seront jouées : « Ainsi, objet de confrontation, le théâtre de Brecht sera en fin de compte partagé selon deux parties distinctes – selon le contenu artistique et politique, d'une manière incomplète et/ou faussée. Il sera chaque fois considéré soit comme théâtre militant-politique de la Gauche opprimée, soit comme théâtre de l'avant-garde artistique, alors que ce qui est recherché est le dépassement de ces contradictions et leur synthèse dans une forme esthétique aboutie au contenu social », (*ibid.*, p.307).
[789] *Ibid.*, p.301.
[790] *Ibid.*, p.309. Notons par ailleurs que le travail théorique de Brecht, ses réflexions sur la dramaturgie anti-aristotélicienne, ne seront connus en Grèce qu'à partir de 1961. Le premier numéro de la revue *Theatro* (décembre 1961) revient sur la réception hâtive de Brecht en Grèce et la nécessité d'une « préparation » (ibid., p.454) pour comprendre toute la spécificité du théâtre épique.
[791] Thodoros Grammatas explique qu'entre 1945 et 1956 un des rares dramaturges étrangers à avoir été adopté facilement par les auteurs et par le public est García Lorca dont le théâtre traduit des réalités proches de celles vécues par les Grecs (GRAMMATAS 2002a, 1:193-94).
[792] (IOANNIDIS 2018, 303-6).
[793] *Ibid.*, p.299.
[794] N'oublions pas que Klara, la femme de Politis, était d'origine autrichienne et germanophone.

Dans *Constantin*, le recul du spectateur naît essentiellement d'un jeu sur la confusion temporelle : l'époque de l'intrigue semble souvent bien proche de l'année 1957. Des musiques détruisent la distance historique, comme lorsque les « tambours approchent, en jouant un air qui rappelle celui du "Toréador" de Carmen »[795] dans la scène d'ouverture. L'arrivée des soldats espagnols est annoncée plus nettement par des « Olé »[796] retentissants et stéréotypés. L'anachronisme sonore prévient une implication trop grande dans l'intrigue en détournant l'attention du lecteur. Par ailleurs, le fond musical devient parfois véritable intermède musical, telle la comptine chantée par Mom à la fin de l'acte II[797]. Le bouffon se livre à une prestation mise en valeur par un silence la précédant lorsque l'empereur s'endort. On entend alors une introduction à la cornemuse, jouée depuis les coulisses, et Mom se comporte comme s'il était en scène, « en faisant semblant de jouer de la guitare »[798]. L'air, contrepoint comique d'une scène métaphysique, établit un lien de complicité avec le spectateur, distrait de sa compassion pour les angoisses de Constantin[799]. L'interpellation du public est parfois plus directe[800], notamment lorsque les personnages, se projetant dans le futur, se posent des questions auxquelles les spectateurs peuvent répondre. Par exemple, lorsque Voulousianos et Optatos, deux patriciens, sont chargés par l'empereur de construire un arc de triomphe, ils se trouvent bien en peine de trouver des sculpteurs à Rome et demandent de l'aide à Manassis. Celui-ci leur suggère de prendre les sculptures qui ornent l'arc de Trajan et de Marc-Aurèle. Convaincu, Voulousianos émet une unique réserve : « Mais son buste ? ». Optatos a une solution :

> OPTATOS : Son buste… son buste… Mettons le buste de Trajan. Ils se ressemblent un peu tous les deux. Alors, qu'en dis-tu ?
>
> VOULOUSIANOS : Mais… nous n'avons pas le choix. Voilà ce qui va se passer. Mais que diront de nous les critiques d'art – dans cent, deux cents ans ? Est-ce qu'ils découvriront l'usurpation d'identité ? [*Tous deux éclatent de rire*].[801]

---

[795] (POLITIS 1999, 26).
[796] *Ibid*., p.27.
[797] « Ήταν ένας βασιλές/ πό 'τρωγε ψωμί κι ελιές./ Τί θα φάμ' απόψε;/ Σύκα και καρύδια./ Πού θα κοιμηθούμε;/ Στου παπά το τζάκι./ Ο παπάς μαλώνει/ κι η γάτα μουτζαλώνει/ κι ο ποντικός μουτζώνει.../ Τρά-λα-λά, τρά-λα-λά,/ τρά-λα-λά-λα-λά-λα-λά...» (*ibid*., p.71). [« Il était un roi qui mangeait du pain et des olives. Que mangerons-nous ce soir ? Des figues et des noix. Où dormirons-nous ? Dans la cheminée du curé. Le curé se fâche, le chat charbonne et la souris fait la nique. Tra-la-la... »]. Il s'agit d'une comptine d'Asie mineure dont Politis a vraisemblablement modifié les paroles.
[798] *Ibid*.
[799] L'emploi de la musique est mentionné par Brecht dans son *Petit organon pour le théâtre*, rédigé en 1948, comme un moyen possible de défamiliaristaion : « La musique doit de son côté, résister énergiquement à la mise au pas qu'on lui impose d'ordinaire et qui l'abaisse au rôle de servante incapable de réflexion. Qu'elle n'"accompagne" pas si ce n'est en commentant. […] Ainsi la musique peut s'établir de beaucoup de façons et en toute autonomie, et prendre à sa manière position sur les thèmes ; néanmoins, elle peut également se charger simplement d'apporter de la variété dans le divertissement » (BRECHT 2013, 66-67), et plus loin : « Que tous les arts frères de l'art dramatique soient donc invités ici, non pour fabriquer une "œuvre d'art totale" dans laquelle ils s'abandonneraient et se perdraient tous, mais pour que de pair avec l'art dramatique ils fassent avancer la tâche commune, chacun selon sa manière, et leurs relations les uns avec les autres consisteront à se distancier mutuellement. » (*ibid*., p.69)
[800] L'au revoir adressé par Mom aux spectateurs à l'avant-dernier tableau produit un effet de rupture de l'illusion théâtrale saisissant.
[801] (POLITIS 1999, 32).

La coutume de réutiliser les pierres d'autres édifices est ici présentée comme un subterfuge de la part de deux hommes démunis face aux ordres impériaux. De même, Mom commente le choix du nom Constantinople pour la nouvelle capitale de l'empire : « Le nom est un peu long, mais il se peut qu'on l'abrège un jour ». Par un jeu de double énonciation, l'allusion au fait que les Grecs appellent Constantinople « η Πόλις » est limpide. Le spectateur fort de son savoir du XXe siècle ne peut que regarder de loin les interrogations des personnages qui deviennent comiques.

Un autre mode de distanciation est perceptible dans la pièce : les personnages eux-mêmes mettent en évidence leur caractère fictif. Au premier acte, Sopatros se livre à une réflexion sur la manière d'améliorer l'existence humaine afin que « la vie du petit peuple ne soit pas un simple morceau des restes du patron ». Il déclare : « Cultivons les sciences positives. Toutes les autres philosophies ou spiritualités sont, à mon avis, de vains bavardages »[802]. Manassis lui répond : « Hum, c'est comme si tu étais venu bien avant ton époque »[803]. L'anachronisme des paroles du philosophe permet au spectateur de comparer son mode de pensée, moderne et positif, avec la pensée religieuse de Constantin, il lui offre une perspective critique. Les personnages mettent parfois en exergue leur déterminisme, comme Ablabios chargé par Constantin d'annoncer à Crispus son exil. Avant qu'il n'ait eu le temps de le faire, le prince veut s'entretenir avec son père. Mais Ablabios s'interpose et cherche à lui faire comprendre qu'il ne doit pas déranger l'empereur.

> ABLABIOS, *avec désespoir comme s'il monologuait* : Comment parler… Comment parler… Ah malheureux que je suis, de ne plus pouvoir être bon ni honorable !... Mon destin, tel est mon destin…
>
> CRISPUS : C'est ça, mets tout sur le compte du destin irresponsable ![804]

En une sorte de réflexion métatextuelle, Ablabios souligne le comportement conditionné auquel l'assigne son rôle, faisant s'interroger le spectateur sur la notion de causalité[805]. Le spectateur est amené à prendre position. D'ailleurs, ce sont parfois les protagonistes qui le demandent indirectement. Constantin, que Fausta qualifie de « poète à [sa] façon », se demande

---

[802] *Ibid.*, p.26.
[803] *Ibid.*
[804] *Ibid.*, p.117.
[805] Cette interrogation du spectateur sur les actions des protagonistes est au cœur de la réflexion de Brecht lorsqu'il théorise la notion de « théâtre épique ». Voici comment Florence Naugrette résume les particularités des recherches brechtiennes : « Le théâtre "dramatique" qui repose sur une dramaturgie du coup de théâtre obéissant au principe d'une transcendance (fatalité ou providence), montre l'homme aux prises avec une loi qui le dépasse (divine, politique, morale). Il n'est pas montré comme maître de son destin, et l'identification empêche tout recul critique. […]
Le théâtre "épique" au contraire, fondé sur une esthétique de la discontinuité, de la rupture, interrompt à intervalles réguliers l'illusion pour mettre le spectateur en position de réfléchir sur la situation. Les événements ne se suivent pas imperceptiblement, tout est fait pour que le spectateur ne s'identifie pas à un personnage dont le destin lui semblerait nécessaire. » (NAUGRETTE 2002)

s'il est « épique » ou « tragique »[806]. Sa femme répond : « Il existe d'autres formes de poésie – ne t'en fais pas, les critiques trouveront un adjectif plus tard. Toi, ne t'arrête pas, écris ton poème, tout seul, dépêche-toi…»[807]. Constantin est-il libre et responsable ? Contraint par une nécessité historique ? C'est aussi au lecteur de le décider. Mom, cherchant à consoler l'empereur alors qu'il s'apprête à mettre à mort Fausta, lui affirme : « tu n'as pas besoin de […] justifications pour tes actes – mais d'autres les donneront pour toi… et pour eux »[808]. Il renchérit : « Peut-être diront-ils encore : c'était un petit accident, qui ne noircit pas sa mission mondiale »[809]. Mom fait allusion tant au jugement des générations futures, qu'à celui du public[810].

Ainsi, les différents procédés apparents dans la pièce de Politis rompent l'illusion théâtrale, introduisent des discontinuités dans la pièce et placent le spectateur face à ses responsabilités morales[811]. La parenté des démarches de Brecht et de Politis est étonnante. Pourtant – encore un paradoxe du romancier ironique – dans *À Hatzifrango*, le narrateur exprime ses réserves vis-à-vis d'un théâtre qui dévoile ses codes et ses ficelles.

> A cette époque, on ne vous placardait pas des affiches : « Attention, c'est maintenant une scène de jalousie » pour faire ressortir l'idée très en vogue de nos jours : Je te joue du théâtre, je ne vais pas te mentir et faire en sorte que tu l'oublies ne serait-ce qu'un instant. Je te joue du théâtre, regarde, je porte un masque, la photographie de ce masque est sur le programme, je porte un masque et mes gestes sont convenus, normés, je te fais le prologue en chantant, sur de la musique, pour t'expliquer l'intrigue et finalement, à toute force, il faut que je te surprenne, je n'ai pas d'autres moyens pour susciter ton intérêt. Bonsoir mesdames et messieurs, je vous joue du théâtre, ce que vous voyez ici est un arbre, ça là-bas – regardez l'inscription, c'est une maison. En marche le magnétophone ! (AH 111)

Dans ce passage, il semble bien que Politis fasse allusion aux théories de Brecht, celle de la distanciation, mais aussi celle du *gestus*[812] qui ne traduit plus une attitude individuelle et

---

[806] (POLITIS 1999, 81).
[807] *Ibid.*
[808] *Ibid.*, p.133.
[809] *Ibid.*
[810] Il est difficile de rendre par la traduction l'ambivalence du terme grec « μικροεπεισόδιο » qui appartient aussi à l'univers théâtral et désigne les actions entre les chants du chœur dans la tragédie antique.
[811] Brecht, prenant l'exemple du roi Lear, explique que le comédien doit rendre sensible par son jeu détaché le fait que la colère du roi à l'égard de ses filles, pour prendre une situation précise, n'aille pas de soi. Il en tire la conclusion suivante : « Distancier, c'est donc "historiciser", c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères. On peut évidemment procéder de même avec des contemporains et montrer leurs attitudes comme liées elles aussi à une époque, comme historiques et éphémères.
Quel profit retire-t-on de cette démarche ? Le profit que voici : le spectateur ne voit plus les hommes représentés sur la scène comme des êtres absolument immuables, sur lesquels on n'a pas de prise et qui sont livrés sans défense à leur destin. Il voit que cet homme est tel et tel parce que les rapports sociaux sont tels et tels » (BRECHT 1999, 127). Face à l'icône éternelle qu'est devenu Constantin, Politis façonne une image plus historique du personnage.
[812] « Le domaine des attitudes que les personnages adoptent les uns envers les autres, nous l'appelons le domaine gestuel. Attitude corporelle, intonation, jeu et physionomie sont déterminés par un gestus social : les personnages s'injurient, se complimentent, s'instruisent l'un l'autre, etc. Au nombre des attitudes prises par des hommes les uns envers les autres, comptent même les attitudes en apparence entièrement privées, telles que les manifestations de la douleur physique dans la maladie ou les manifestations de religiosité. » (BRECHT 2013, 55)

sentimentale, mais un comportement social. De même, le prologue est un élément essentiel des pièces du dramaturge allemand puisqu'il dénoue toute tension dramatique[813]. Comment expliquer alors l'ironie du narrateur à l'égard d'une rupture de l'illusion théâtrale que l'auteur lui-même a pratiquée dans *Constantin* ? Peut-être Politis se moque-t-il de la « mode Brecht »[814] sur les scènes théâtrales grecques depuis 1961. La mise en garde souriante du romancier traduit son esprit philosophe : il s'agit de ne pas idolâtrer celui qui, par son théâtre, cherche à briser les idoles ; autrement, l'effet d'étonnement pourrait bien s'émousser.

***Le spectateur face au déjà-connu : susciter l'étonnement du spectateur.***

Politis, dramaturge, cherche à déplacer le regard du public, à interroger des savoirs officiels. Mais comment, alors que la vie de Constantin est une légende transmise et connue du spectateur grec, substituer à des connaissances bien établies, quoique parfois sommaires, de nouvelles représentations ? Et comment Politis transforme-t-il en matière dramatique les notes qu'il a prises au sujet des différentes doctrines religieuses ?[815]

L'écrivain grec façonne un Constantin aux multiples facettes. Tout d'abord, l'empereur est un homme dont Politis nous donne à entendre les raisonnements et les justifications. La conversion impériale apparaît comme une stratégie et un moyen d'asseoir le pouvoir. À l'acte II, Constantin expose à Crispus sa vision de ceux qui croient dans le Christ :

> Je veux avoir les chrétiens de mon côté. Ils sont toujours plus nombreux et ils sont fanatiques : au combat ils s'élancent sans qu'on puisse les arrêter, il suffit de les tromper en leur disant qu'ils combattent pour la religion. César Crispus, c'est sur eux que je m'appuie. Je perçois une vivacité dans le christianisme – et de l'autre côté, on dirait que les anciens dieux meurent petit à petit…[816]

Alors que Licinius persécute les chrétiens, Constantin s'emploie à les protéger, non dans un élan humaniste, mais d'abord par intérêt. La plupart des motivations de Constantin sont

[813] Voir par exemple le prologue de *L'Opéra de quat'sous* (*Die Dreigroschenoper*), chanté par l'artiste ambulant, ou encore le prologue du bonimenteur dans *La Résistible ascension d'Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*). Sur la nature du prologue, voici ce qu'écrit Patrice Pavis dans son article « Prologue » : « Le spectateur, mis au courant de l'action par l'annonceur, vit l'action dramatique à deux niveaux : en suivant le fil de la fable, en "survolant" et en anticipant l'action : il est à la fois dans et au-dessus de la pièce, et grâce à ce changement de perspective, il s'identifie et prend le recul parfois nécessaire. » (PAVIS 2009, 273)

[814] L'expression, rapportée par Grigoris Ioannidis, est de Vasos Varikas qui « s'inquiète de cette surabondance Brecht sur la scène grecque » (IOANNIDIS 2018, 457). Le critique théâtral, à propos des deux pièces de Brecht montées en 1961 par Vasilis Diamantopoulou et Maria Alkaiou d'une part, et par Karolos Koun de l'autre, donne les raisons de son inquiétude : « Ce qui m'inquiète seulement, c'est la présentation parallèle des œuvres [de Brecht] sur la scène athénienne. J'ai peur que cela ne nuise tant à l'auteur qu'aux troupes. Je ne suis pas certain que notre public féru de théâtre soit en nombre suffisant pour supporter simultanément deux œuvres d'un écrivain "si particulier" et je crains que cela ne produise une certaine "satiété" qui aurait pour conséquence de rendre les troupes moins promptes à monter d'autres pièces de lui à l'avenir. » (Vasos VARIKAS, *Critique théâtrale*, 1961-1971, Athéna, 1972, p.39)

[815] Voir l'annexe 6, p.505.

[816] (POLITIS 1999, 52).

exposées au cours de la pièce. Par exemple, voici la manière dont il introduit la rédaction de ses édits, fondements d'une politique religieuse nouvelle :

> Ablabios, malgré moi, ou plutôt mû par une inspiration divine – c'est ainsi que je l'explique – je suis emporté par un enthousiasme pour la nouvelle religion. Cette infatigable endurance du peuple, avec l'espoir d'une autre vie, meilleure, nous laisse tranquilles pour considérer nos affaires. Et ceci encore : son esprit me permet d'accorder mes intérêts terrestres aux intérêts célestes.[817]

Ainsi, Politis reste fidèle à l'image d'un empereur abondant législateur[818], mais souligne toute l'ambiguïté de ses aspirations. L'encouragement financier à devenir chrétien, la prise en charge de l'éducation des enfants ainsi que la punition sévère des rapts de femmes vont de pair avec une vision économique plus cynique : « Les parents devront rester mendiants – autrement, comment les bons chrétiens exerceraient-ils l'acte de charité qui agrée à Dieu ? »[819]. Mais les calculs de Constantin s'accordent aussi à une spiritualité plus vague qui anime l'empereur. Lors de ses discussions avec Sopatros, matérialiste, le souverain défend l'idée d'une vie éternelle dont l'homme aurait intimement conscience et qui le conduirait à vouloir sauver son âme[820]. Une autre explication aux actes de Constantin est donnée par Eusèbe de Nicomédie à l'acte V : « Sa foi personnelle est une construction pratique qu'il a coupé à ses mesures. Cependant, il est pieux »[821]. Politis donne à contempler la complexité de Constantin en dévoilant l'enchaînement des causes qui ont mené à sa conversion et en laissant le spectateur juger de la foi véritable de l'empereur.

Par ailleurs, le lecteur assiste à des dialogues comiques sur des sujets sérieux. Les autorités sont tournées en dérision et, souvent, par l'empereur lui-même. Au troisième acte, Constantin engage les religieux à s'entendre sur le dogme de la Trinité. Il présente les différentes positions.

> CONSTANTIN : Toi, le Cordouan, tu es le représentant de l'orthodoxie, comme tu dis, qui reconnais la consubstantialité de Dieu et du Verbe, c'est-à-dire de Jésus-Christ – comme vous le voyez, j'en ai appris pas mal moi aussi. Et toi, homme de Nicomédie, tu défends Arius…
>
> OSSIUS : Arius, l'hérésiarque, rejeté par l'Église !
>
> EUSEBE DE NICOMEDIE : Le défenseur de la Vérité !

---

[817] *Ibid.*, p.59.
[818] Voir à ce sujet (LANÇON 1998, 63-73). L'abondance des lois constantiniennes est suggérée humoristiquement par le secrétaire Manassis au tout début de la pièce : « Encore d'autres ! Et moi, j'ai déjà un tas d'édits à écrire » (POLITIS 1999, 23).
[819] *Ibid.*, p.59.
[820] *Ibid.*, p.58.
[821] *Ibid.*, p.144.

> CONSTANTIN : Ah ! Mais me laisserez-vous parler ? ou bien dois-je abandonner tout respect envers vous ? *[À Eusèbe de Nicomédie.]* Toi, tu soutiens Arius, qui est à l'autre extrémité et considère le Verbe comme étant d'une autre substance et créé par Dieu, et qu'il y avait un temps où il n'existait pas – « et il y avait alors un temps où il n'était pas », ce n'est pas ainsi qu'il dit ? Eusèbe de Césarée à son tour est plus conciliant et propose une solution de compromis, avec l'acceptation du terme « consubstantiel », qui est entre les deux…
>
> EUSEBE DE NICOMEDIE : Ne jouons pas sur les mots, Auguste. Il n'y a pas de compromis possible concernant quelque chose dont dépend notre salut ou notre damnation éternels.[822]

Constantin, l'un des seuls de la scène à user de l'argumentation plus que de l'assertion, devient alors l'intermédiaire du spectateur en essayant de comprendre les courants qui constituent l'Église, mais, lassé, il s'écrie : « Mais il s'agit d'un véritable chaos théologique ! À chaque nouvelle lune, une hérésie ! Et tout ça pour expliquer des mystères invisibles ! Je vais devenir fou ! Vous allez me rendre fou ! Trouvez une solution ! Trouvez une solution ! »[823]. Les discussions théologiques sont désacralisées et réduites à une simple querelle de mots sans fondements. Politis semble donc parfois prendre Constantin comme porte-parole et se moquer, à travers lui, des discours vains. Les incises, soulignant ses connaissances et le fait qu'il se soit appliqué à les apprendre, le rapprochent d'un auteur qui a dû, pour écrire sa pièce, se renseigner sur les courants religieux du III^e^ et IV^e^ siècles. Les trois figures religieuses ne se mettent d'accord que lorsque Constantin menace de rétablir l'idolâtrie sous la suggestion de Mom. L'univocité de leurs réactions les réduit au rang de marionnettes épouvantées s'écriant « Satan ! Satan ! Satan ! »[824]. La question du baptême de Constantin est également présentée sur le mode comique puisque les hommes d'Église cherchent tous à convaincre Constantin d'entrer officiellement et solennellement dans le cercle des croyants. C'est d'abord Osius qui lui vante le baptême comme un acte purificateur[825]. Par la suite, Eusèbe de Césarée tente sans le brusquer d'aborder la question, déclenchant le rire de Constantin : « Toi aussi, Brutus ? Il ne suffit donc pas qu'Osius me martèle le cerveau du matin jusqu'au soir ! »[826]. Une dernière mention en est faite par Arius qui s'inquiète alors que Constantin est sur le point de mourir : « S'est-il enfin fait baptiser ? »[827]. L'acte passe au second plan car il n'est pas montré comme étant une préoccupation essentielle de l'empereur, mais un objet de dérision. Le comique des scènes repose sur la résistance de Constantin aux hommes de dogme, ce qui rend le personnage

[822] *Ibid.*, p.94.
[823] *Ibid.*, p.95.
[824] *Ibid.*, p.96.
[825] *Ibid.*, p.67.
[826] *Ibid.*, p.100.
[827] *Ibid.*, p.143.

principal d'autant plus complexe. Politis évite donc toute démonstration à son propos, mais en fait apparaître les contradictions[828].

Le spectateur en apprend finalement moins sur les différents courants religieux, dont Politis souligne le caractère spécieux, que sur la situation historique et sur la construction d'un Empire unifié par Constantin. En effet, si la pièce peut être qualifiée de didactique, c'est sans doute par la réflexion qu'elle suscite sur la nature de l'hellénisme cimentant l'immense territoire constitué de nationalités diverses. Cette question est abordée dès le début de la pièce par le secrétaire Manassis parlant à Sopatros et à Ablabios :

> Je vous ai entendus, plus tôt, parler latin entre vous. C'est, bien sûr, la langue officielle de l'Empire. Mais, mis à part le fait que le latin ne soit plus à la mode dans la bonne société, Auguste, dernièrement, a jeté son dévolu sur le grec – pas, bien sûr, le grec de Philon ou de la Septante. Non, mais sur celui que nous parlons maintenant. Lui-même l'appelle le « roméique ». Et, comme cela va de soi, toute la cour l'a imité – vous l'avez bien sûr remarqué. Il semble avoir quelque chose en tête, comme s'il regardait –mais cela reste entre nous, bien entendu – du côté du Moyen Orient. Donc, dorénavant, le « roméique ». Je dis cela pour votre bien.[829]

L'effet est certes comique puisque le « roméique », désignant la langue néo-hellénique, n'existe pas au IVe siècle de notre ère. Néanmoins, l'indication de Politis met en exergue le rôle fondateur de Constantin dans l'hellénisation de l'Empire romain. Pourtant, dans la pièce, de nombreuses réflexions de l'empereur sur les Grecs révèlent sa distance vis-à-vis d'une culture antique sans cesse promue comme gage de supériorité. Après la victoire sur Licinius, au début du troisième acte, Marius et Phokion commentent l'action des troupes de Crispus.

> PHOKION : Oui, mais les troupes de Crispus étaient grecques !
>
> MARIUS : Allez, tu recommences, Phokion ! Qu'est-ce que ça veut dire « grec » ? Ici nous sommes tous Romains.[830]

[828] Nous remarquerons ici encore la parenté de ce regard sur le personnage principal avec les conseils qu'adresse Brecht aux comédiens qui souhaitent interpréter un rôle. Il prend pour exemple celui de Faust et conseille à l'acteur de se poser différentes questions sur le personnage, même les plus prosaïques : « Faust est un génie, un esprit supérieur qui aspire à l'infini ; comment oser seulement poser la question : pourquoi ne se marie-t-il pas ? Mais les gens simples posent cette question. Cela doit seul nécessairement inciter le comédien à la poser aussi. Et après y avoir un peu réfléchi, le comédien remarquera que cette question est une question très nécessaire, très profitable » (BRECHT 2013, 78). L'interprétation, tout comme la création de personnages fictifs, doit rendre compte des contradictions d'une individualité, des différents choix qu'elle peut faire. Brecht poursuit ainsi : « Les représentations du théâtre bourgeois tendent toujours au camouflage des contradictions, à la simulation de l'harmonie, à l'idéalisation. Les états de choses sont représentés comme s'ils ne pouvaient absolument pas être autrement ; les caractères comme des individualités au sens étymologique du terme, indivisibles par nature, d'une "seule coulée", comme s'affirmant dans les situations les plus diverses, et à dire vrai, existant aussi en dehors de toute situation. » (*ibid*., p.80-81)

[829] (POLITIS 1999, 24).

[830] *Ibid.*, p.73.

La diversité des origines des personnages mis en scène par Politis permet de faire réfléchir le spectateur à l'unité de l'Empire en train de se constituer. Marius en suggère toute la facticité et le caractère conjoncturel.

> PHOKION : Marius, tu viens de dire que nous sommes tous Romains – autrement dit toi qui es Italien, moi qui suis grec, Arsakis, là, qui est arménien … et ainsi de suite. Quel idéal commun nous unit, tous ?
>
> MARIUS : Il semble bien que tu sois grec à te perdre comme ça dans les nuages ! Notre intérêt, que diable ![831]

Pourtant, toute la pièce est empreinte de cette réflexion sur une identité à donner au nouvel empire d'Orient que Constantin est en train de créer. Dès lors, la satire des Grecs dans la bouche de l'empereur, qui refuse de voir l'ambassade grecque, à l'acte V, prend une dimension politique :

> Qu'ils attendent. Peut-être ne sais-je pas de qui ils vont faire l'éloge ? Je les ai entendus tant de fois ! De Léonidas que le dernier de mes derniers légionnaires pourrait imiter si je lui demandais. Ils mentionneront Périclès, lui qui a pourtant, dans une guerre irréfléchie, causé la destruction d'Athènes, l'affaiblissement de toute la Grèce que le sauvage Macédonien s'est fait une joie de gober… Ah, ils me parleront aussi de la couronne d'Olympie. Mais moi, je n'ai pas l'ambition, comme les autres, d'aller me couvrir de poussière sur sa piste avec mes armes, pour gagner une branche d'olivier sauvage ! Ah, ah, ah, ah, ah ![832]

Les symboles de la démocratie grecque sont tournés en dérision dans un consensus inquiétant puisque les soldats qui entourent Constantin l'approuvent servilement de leurs rires. Le souverain rapporte ensuite l'anecdote du roi des Goths qui, après avoir conquis Athènes, a refusé « de brûler les bibliothèques », expliquant que « tant que les Grecs […] sont absorbés dans les livres », les Goths sont certains « qu'ils ne s'occuperont pas des armes »[833]. En un comique de répétition, l'hilarité des soldats s'exprime encore, mais le malaise naît chez le spectateur qui hésite entre l'autodérision et le rejet du dénigrement de l'humanisme. Lorsque Mom intervient pour dire à Constantin qu'en Orient, là où l'empereur souhaite construire sa capitale, il se peut « qu'un jour, avec leur ruse, les Grecs détruisent l'Empire romain et le rendent […] grec », l'empereur ne rit plus et conclut : « Les clowns parfois sont prophètes… »[834]. L'allusion à l'empire byzantin et à sa culture empruntée à l'Antiquité

[831] *Ibid.*, p.74.
[832] *Ibid.*, p.155.
[833] *Ibid.*
[834] *Ibid.*, p.156.

grecque, limpide, constitue une rupture dans la scène et conduit le public à s'interroger sur le legs culturel de Constantin, mais aussi de Byzance[835]. De fait, l'empereur met de côté la culture grecque antique, ses penseurs et la démocratie pour promouvoir la foi comme facteur de rassemblement. La pièce incite donc le lecteur à revenir sur la construction d'un héritage culturel auquel Constantin a contribué seulement par l'instauration d'une spiritualité peu émancipatrice. C'est pourquoi le onzième tableau, s'achevant par la longue tirade de Sopatros, le néo-platonicien, à l'agonie frappe l'esprit par la réduction du débat qu'il propose. Ce n'est pas seulement l'affrontement classique du philosophe contre le tyran qui nous est donné à voir, mais deux manières d'appréhender la vérité, la culture, la vie et la mort. Celle de Constantin a triomphé, mais qu'en aurait-il été si Sopatros n'avait pas été exécuté et avait gagné l'attention du souverain ? Ainsi, sous les yeux du spectateur, la pièce représente des choix au fondement de l'Empire romain d'Orient en une mémoire collective vivante sur laquelle Politis nous invite à nous interroger.

***Des scènes intimistes dans une fresque historique : contempler sa propre vie.***

Politis, dans sa pièce, retrace certes la vie d'une figure historique, d'une icône dont il remet en cause la perfection, mais le Constantin qu'il met en scène, dans son rapport avec Mom, le bouffon, et par le regard que l'empereur porte sur sa propre existence, devient aussi un représentant inquiet de la condition humaine, soucieux de son salut.

En effet, le personnage central, dans la pièce, contemple sa propre vie ou ses actes : il est souvent placé en situation de spectateur. Cette représentation, passive, de l'empereur par Politis concurrence celle donnée par Eusèbe de Césarée qui se fonde sur des faits et des actes publics. Constantin, protagoniste dramatique, est la proie de visions du passé dont il cherche à se défaire. Dès la première scène, les souvenirs de son fils s'imposent à lui, sonnant comme des reproches aux oreilles de Fausta[836]. L'empereur, créateur d'une nouvelle ère pour l'empire,

[835] Notons aussi que les didascalies placées en début d'acte, à partir du deuxième, insistent sur le caractère de plus en plus oriental du décor ou des costumes, symbolisant d'une part la création du nouvel empire, mais rapprochant davantage l'action du public grec et de son histoire byzantine.

[836] CONSTANTIN : Pourquoi Crispus ne sort-il pas de mon esprit ? [Soudain il lui lâche les mains et se calme.] Imbécile que je suis !... Pardonne-moi, mon amour… Je me souviens maintenant… C'est parce que j'ai reçu aujourd'hui une lettre de lui venant d'Arles… Mon esprit, fixé sur l'avenir, quelquefois est désorienté dans le présent… J'ai un si grand fils, imagine, un gaillard de quinze ans… Je me souviens maintenant – il t'envoie ses salutations, tout comme ma mère. J'aurais tant voulu l'avoir avec moi aujourd'hui, un tel jour, le serrer dans mes bras.
FAUSTA, un peu ironique : Ta mère, l'impératrice Eleni, ne t'a pas écrit ?
CONSTANTIN, avec douceur : Pourquoi dis-tu cela, puisque tu sais que… elle n'y parvient pas ?
FAUSTA : C'est toi qui as commencé ! Tu as parlé exprès de Crispus pour me rappeler ta première femme, comme pour me reprocher de ne pas t'avoir donné d'enfants… (*ibid*., p.41).

ne peut en réalité se défaire du souvenir de son union précédente avec Minervina[837]. Celle-ci se manifeste sous forme de fantôme tout au long de la pièce. Elle est « habillée en blanc… avec les cheveux dressés sur la tête… »[838] et la récurrence de ses apparitions souligne la conscience coupable de Constantin qui lui adresse directement la parole : « Es-tu venue me rappeler tout ce qui se niche dans le marécage de ma mémoire, qui, cercle après cercle, maintenant ondoie et s'élargit comme si tu avais jeté une pierre dans ses eaux mortes ? »[839]. Constantin est submergé par un passé qui menace même ce qu'il va construire : « Une culpabilité à venir me ronge… »[840]. En effet, Minervina incarne un passé qui absorbe le présent et le futur : « Elle me pourchasse où que j'aille… Elle me dit des choses effrayantes pour les temps futurs… »[841]. De fait, alors que Constantin pense avoir tué ses cauchemars en faisant assassiner Crispus[842], il ne fait qu'accentuer la puissance des réminiscences qui l'enferment dans leur temps lors de sa dernière apparition sur scène :

> OPTATOS : Bien, maître.
>
> CONSTANTIN : Appelle-moi père, mon enfant. *[À Anastasia.]* Minervina, ne pleure pas… Notre Crispus n'est plus un enfant… Réfléchis donc un peu… Il approche des quarante ans… Oh ! Oh !... Je suis vieux… *[Il s'allonge sur le dos.]* Il est temps pour moi de partir…[843]

Politis donne à voir la mémoire d'intime d'un homme qui tremble et doute, mémoire qui se construit contre la légende officielle qu'est en train de rédiger Eusèbe de Césarée. Effrayé par le passé, l'empereur est également présenté comme le spectateur des conséquences de ses propres actes dans le présent. Dans les deux seules scènes constituées de tirades, le tableau 8 de l'acte IV et le tableau 11 de l'acte V, Fausta, d'une part, et Sopatros, de l'autre, condamnés, improvisent un spectacle pour l'empereur. Sa femme chante « un air lent, sans paroles, mi-espagnol, mi-oriental, qu'elle accompagne presque immédiatement d'une danse, faisant tourner ses mains autour de son corps. […] La danse et la chanson dure 30 à 40 secondes »[844]. Puis, comme une actrice, elle se prépare face à son miroir, mettant « de la poudre sur ses joues et du rouge sur ses lèvres ». Enfin, elle se retire de la chambre en saluant son époux qui,

---

[837] Constantin se marie avec Fausta, fille de Maximien et sœur de Maxence, alors qu'elle est « âgée de sept ans. Il était peut-être veuf de Minervina, à moins qu'il ne l'ait répudiée à cette occasion. Celle-ci était vraisemblablement sa concubine, c'est-à-dire sa femme selon l'usage, sans avoir contracté de mariage solennel. » (LANÇON 1998, 19).
[838] (POLITIS 1999, 64).
[839] *Ibid.*, p.69.
[840] *Ibid.*, p.70.
[841] *Ibid.*, p.103.
[842] A propos des trente ans de son règne, Constantin déclare : « Je les fêterai en enterrant dans les profondeurs de l'oubli le souvenir d'un fils… » (ibid., p.139).
[843] *Ibid.*, p.169.
[844] *Ibid.*, p.130.

« debout, la regarde s'éloigner »[845]. De même, Sopatros récite face à Constantin, laissé seul par ses soldats, la vingt-deuxième ode d'Horace, extraite du livre I et dédiée à Aristius Fuscus. Il interrompt son texte pour demander à son unique spectateur : « Tu fermes les yeux pour ne pas voir devant toi la tête de la Gorgone… Tu as peur de te pétrifier… Assassin revêtu d'or… Tigre orné d'ivoire… »[846]. Les tableaux qui se présentent aux yeux de Constantin sont comme des mauvais rêves, des images refoulées s'imposant à lui. Il doit faire face. Politis, dramaturge des choix, rejoint ici encore Brecht qui écrit : « C'est un fait que les hommes de théâtre traitent de choses qui doivent fortement intéresser les philosophes : la conduite des hommes, leurs manières de voir et les conséquences de leurs actions »[847]. Constantin contemple donc en dernière image la mort dont il aimerait savoir ce qu'elle cache. Par ses spéculations, il cherche à maîtriser sa peur de mourir. C'est pourquoi les réflexions matérialistes de Sopatros le font violement réagir : « Quoi ! Notre âme qui aspire à l'immortalité ne survivra pas ? […] Cela ne peut pas satisfaire un homme qui sent au-dedans de lui une âme immortelle et espère la sauver »[848]. Partagé entre la peur que lui inspire le néant et la terreur d'une vie de châtiments dans l'au-delà, l'empereur apparaît comme un être qui voudrait une vie future lavée de ses crimes, qui a besoin « d'une vérité immuable »[849].

Sa quête a lieu sous l'œil de Mom, le bouffon. Ce dernier humanise en quelque sorte l'empereur en en soulignant la fragilité sans pour autant que le spectateur n'éprouve envers lui une quelconque empathie. De fait, les relations entre Constantin et le clown sont paradoxales car c'est parfois le premier qui cherche à divertir le second. Il le console lorsque son perroquet est mort à l'acte II[850], il chante pour lui redonner espoir à l'acte IV, dans le tableau 9[851], il essaie des perruques devant lui, après lui avoir demandé de partir à l'acte V, au tableau 10, et Mom répond alors : « Ah, ah, ah, ah ! Ah, ah, ah, ah !... Un point pour toi, mon petit père, tu m'as bien fait rire… »[852]. Cette inversion fréquente des rôles permet au spectateur de prendre une certaine distance vis-à-vis des personnages et de contempler, dans tous ses aspects, le personnage de l'empereur[853]. Ainsi, le rôle de Mom dépasse la fonction satirique ou

---

[845] *Ibid.*, p.131.
[846] *Ibid.*, p.160.
[847] (BRECHT 1999, 105).
[848] (POLITIS 1999, 57- 58).
[849] *Ibid.*, p.70.
[850] « MOM : Je ne suis pas venu te faire rire » (ibid., p.52).
[851] « CONSTANTIN : […] [chantant] " Je ne te désire plus, je ne te désire plus…" Ah, ah, ah !... Mom, on fera la fête, on chantera, on se racontera des anecdotes, on rira, on ira au théâtre – on a de l'argent, Dieu merci !
MOM : C'est ça, tes grands projets ?
CONSTANTIN : Quoi ? Ce que je viens de te dire ?... C'était pour te faire plaisir parce que je vois que tu es saoul toi aussi. » (*ibid.*, p.138)
[852] *Ibid.*, p.152.
[853] Nous remarquerons encore ici la similitude de ce fait avec une pensée de Brecht au sujet des réactions des spectateurs face au spectacle « épique » : « Voilà qui est insolite, c'est à n'en pas croire ses yeux. – Il faut que cela cesse. – La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il y aurait tout de même une issue pour lui. – C'est là du grand art : rien ne se comprend tout seul. – Je ris de celui qui pleure, je pleure sur celui qui rit. » Il oppose cette attitude à celle du spectateur face à une pièce « dramatique » : « Oui, cela, je l'ai éprouvé, moi aussi. – C'est ainsi que

carnavalesque traditionnellement dévolue au fou du roi : il dote Constanin d'une intériorité comme si l'un et l'autre étaient indissociables[854]. De fait, lorsque Mom disparaît après l'assassinat de Sopatros, Constantin perd une forme d'autodérision. En un sens, Mom constitue l'ombre d'un homme qui aspire à la lumière éternelle, pour reprendre les analyses de Fellini sur le clown :

> Voici : le clown incarne les caractères d'une créature fantastique qui exprime l'aspect irrationnel de l'homme, la composante de l'instinct, ce quelque chose de rebelle et de contestataire contre l'ordre supérieur qui est en chacun de nous. C'est une caricature de l'homme dans ses aspects d'animal et d'enfant, de moqué et de moqueur. Le clown est un miroir dans lequel l'homme voit son image grotesque, déformée et comique. C'est son ombre ; et elle y sera toujours. C'est comme si nous nous demandions : Est-ce que l'ombre est morte ? Meurt-elle, l'ombre ? Pour faire mourir l'ombre, il faudrait que le soleil soit à pic sur sa tête ; alors l'ombre disparaît. C'est bien ça : l'homme complètement éclairé a fait disparaître ses apparences caricaturales, comiques et déformées.[855]

La divinisation de l'empereur à la fin du tableau 10 reposait sur une simple perruque.

> *[Entre* DOROTHEOS*, avec un plateau sur lequel sont alignées trois perruques aux cheveux longs et bouclés et un miroir en métal à la main.]*
>
> CONSTANTIN, *à* DOROTHEOS : Laquelle des trois tu me conseilles ?
>
> DOROTHEOS : La châtain, Auguste, elle est davantage naturelle.
>
> CONSTANTIN : Si c'est pour avoir l'air naturel, je n'ai pas besoin de perruque. Il faut que je devienne surnaturel. [*À* MOM] Laquelle tu me conseilles, toi ?
>
> MOM : Je ne sais pas.
>
> CONSTANTIN, met la perruque blonde et se regarde dans le miroir : Celle-ci me rend blafard. *[Il l'enlève et met la rouge.]*[856]

Le rire de Mom qui clôt la scène rappelle le souverain à sa condition terrestre. Or, à la fin de la pièce, Constantin est bien devenu l'homme du plein soleil que les membres du clergé élèvent à l'égal d'un dieu dans le dernier tableau. Il a perdu l'être qui assurait son contrepoint obscur, celui qui incarnait le rire de l'humanité. Politis place devant les yeux des spectateurs un représentant de la condition humaine, perdu face à la relativité des croyances, cherchant à

---

je suis. – C'est chose bien naturelle. – Il en sera toujours ainsi. – La douleur de cet être me bouleverse parce qu'il n'y a pas d'issue pour lui. – C'est là du grand art : tout se comprend tout seul. – Je pleure avec celui qui pleure, je ris avec celui qui rit. », « Notes sur Mahagonny » (BRECHT 1989, 259- 61). La dissociation des émotions attendues permet au spectateur de réfléchir à des solutions et non de se lamenter sur le destin du personnage.

[854] Mom assure ainsi : « Moi, te trahir ? C'est comme si tu disais que tu te trahissais toi-même. » (POLITIS 1999, 138).

[855] Propos extraits du chapitre « Un voyage dans l'ombre », (FELLINI 1993, 142).

[856] (POLITIS 1999, 151- 52).

échapper à l'inexorabilité de sa vie, et partagé entre sa condition terrestre et son désir de s'élever à la condition divine. La biographie dramatique montre toute la richesse d'un personnage éloigné tant du tyran des tragédies traditionnelles que de l'icône dessinée par les vies qui lui ont été consacrées.

Eri Stavropoulou, en introduction à la correspondance entre Dekavalles et Kosmas Politis, affirme : « De fait, *Constantin* ne se range pas facilement dans la production littéraire de Politis »[857]. Elle donne quatre différences essentielles, le fait que la pièce soit une œuvre historique prenant place dans un passé lointain, le décor de la cour s'opposant au réalisme du quotidien et aux actions du peuple présents dans sa prose, une « poésie et un charme », propres à ses narrations, absents, enfin la dimension idéologique de la pièce, œuvre « aux idées de gauche »[858]. Le point commun que la critique relève est la portée « subversive » de toutes les œuvres de Politis[859]. Malgré leur différence générique, les romans d'après-guerre de Politis et sa pièce présentent bien d'autres liens de parenté. En premier lieu, les liens entre un Orient, ottoman ou « romain », et un Occident, symbolisé par Rome ou par la Grèce, sont inscrits dans les quatre œuvres : Constantinople est comme un rêve à venir pour Constantin, Smyrne est un lieu perdu pour les réfugiés de *Yiri* ou de *À Hatzifrango*. Endroit sur lequel se pose la nostalgie ou le désir, il s'oppose au territoire grec, endroit de déchéance pour certains, lieu d'un passé étriqué pour l'empereur. En deuxième lieu, les quatre œuvres « débordent » leur propre genre littéraire au point que le lecteur des narrations devienne spectateur de théâtre d'ombres, de tragédie ou de mélodrames et que le spectateur de Constantin ait l'impression d'assister au déroulé chronologique et non dramatique d'une vie. Par ailleurs, ce décalage entre les attentes de lecture propres à chacun des genres rend actif le lecteur-spectateur qui doit reconstituer un sens ou s'établir en juge de l'action représentée, légataire d'une mémoire individuelle ou collective fragmentée.

[857] (STAVROPOULOU 1998, 46).
[858] *Ibid.*
[859] *Ibid.*, p.47.

### *Conclusion de la deuxième partie*

Qu'est-ce que regarder et comment voir ? Voilà les deux questions que pose Politis à son lecteur à travers ses trois romans d'après-guerre, imprégnés de références aux spectacles dans une ville se métamorphosant elle-même en décor. Les personnages de fiction deviennent les protagonistes d'un mélodrame ou d'une tragédie. Mais, dans *Yiri*, les habitants du quartier populaire éponyme ne sont plus que des contours, des ombres qui s'évanouissent, morts ou disparus, sur des scènes qui se vident ou s'effritent.

Dans ces récits également, les références aux images, multiples, permettent d'esquisser en creux dans les narrations une réflexion sur le regard : les reflets dans le miroir et les icônes contemplées de face constituent des visions paralysantes et aliénantes. À ces tableaux qui figent les narrateurs substituent des images éparpillées et incomplètes qui doivent être recueillies par un lecteur devenu spectateur et auteur du sens.

La seule pièce complète de Politis qui nous soit parvenue, *Constantin le Grand*, s'inscrit dans cette réflexion sur le spectaculaire. L'icône sacralisée de la figure impériale est l'objet d'une déconstruction puisqu'elle est soustraite à un traitement purement dramatique et spectaculaire. La distance ainsi établie libère le regard du public qui peut porter un jugement critique sur une figure majeure de l'histoire chrétienne.

Les images sont éphémères ou paralysantes. Il s'agit de les regarder de biais en les complétant, semble suggérer Politis. Les trois narrations, cependant, conduisent le lecteur à s'interroger plus profondément sur les possibilités d'une représentation, d'une « deuxième » présentation, mentale cette fois. Peut-on ressusciter durablement une image alors que l'événement s'est évanoui ? Peut-on la préserver de l'oubli, la faire revivre par l'écriture ? La fragilité des scènes dans les trois récits inciterait à penser que ce n'est pas la pensée de l'auteur. Pourtant, la mémoire est au cœur de ces textes comme un lieu où peut advenir une résurrection. C'est bien la possibilité de la réversibilité qui parcourt les trois dernières œuvres de Politis.

# Troisième partie

## Quand le temps des narrations s'exprime sur un mode musical : une réflexion sur la possibilité des résurrections.

Temps révolus, lieux perdus, personnes disparues : rien ni personne ne peut ressusciter sur des scène vides ou friables soit parce que l'image du passé manque de consistance, soit parce qu'elle fige, telle la Gorgone, le lecteur ou le narrateur qui l'aborderaient frontalement. Pourtant, les narrateurs et les personnages, quel que soit leur âge, regardent obstinément vers le passé. Leur désir d'un temps réversible imprègne ainsi les récits d'une nostalgie diffuse. Chacune de ces œuvres comporte des éléments autobiographiques reconnus par Politis, mais les souvenirs personnels sont consignés de manière oblique, indirecte[860]. Les trois récits ressemblent aux paroles d'un narrateur explorant sa mémoire à propos de changements qui ont irrémédiablement modifié un endroit, une époque ou des existences. L'acte même de se souvenir confère donc aux narrations son rythme et sa temporalité propres. Les événements rapportés sont ressuscités dans la brume et l'indécision créées par la répétition et la distance temporelle entre l'instant vécu et l'instant remémoré. Le temps dans chaque récit prend de l'épaisseur, l'unicité des actions étant sans cesse absorbée par la répétition des habitudes ; la durée est donnée à vivre et à éprouver au lecteur par un jeu de brouillage temporel.

Car, pour Politis, l'homme est un être de souvenir, portant le poids d'un passé, et, sur le plan moral, un être marqué par la culpabilité à la recherche d'un ultime pardon. De fait, le désir de rédemption des personnages témoigne de la compassion du romancier pour une humanité perdue en quête d'une consolation dans l'au-delà, d'une nouvelle existence spirituelle, non corrompue ni tachée. Si les réponses religieuses sont discréditées dans les trois

[860] On peut à cet égard remarquer que la plupart des prénoms des personnages des romans de Politis commencent par un P (Π) et ainsi supposer que chacun d'entre eux représente l'écrivain, dont le vrai prénom est Paraskevas, à un âge différent. Pandelis, le jeune homme amoureux du quartier de Hatzifrango, s'éprend d'une femme d'une autre culture et religion que lui : c'est aussi ce que fera Politis avec Clara Krespi. Pélops, le nourrisson, a une grande sœur Sophie qui a étudié chez les Ursulines comme la sœur de Politis. Enfin, Filippos, l'homme de la quarantaine, partage également des points communs avec l'auteur quoique son prénom ne commence pas par la même initiale : il a quitté Athènes pour Patras. Par ailleurs, l'écriture de *Terminus* est concomitante à celle de souvenirs plus personnels. En effet, alors que Maria Papoulia mentionne un projet de Politis, *Anticythère* (*Αντικύθηρα*), récit relatant le naufrage et le soulèvement de marins dans un bateau (PAPOULIA 1975, 179), Io Marmarinou explique qu'en plus de ce roman, Politis écrivait un texte au ton très différent de son style habituel : « Ce n'était aucun des textes qu'il projetait d'écrire. C'était quelque chose d'autre. Une sorte de confession « de profundis », sans pour autant qu'elle fût écrite à la première personne. Cela commençait le jour du mariage de Knouli [N.d.R. : sa fille] et, en avançant, il faisait de petites incursions dans le passé très récent. […] C'était un texte captivant. Contrairement à son habitude, il ne plaisantait pas, il n'était pas ironique » (MARMARINOU 1989, 67). Cependant, lorsque Io Marmarinou, les jours suivants, lui demande où il en est de la rédaction de ses souvenirs, Kosmas Politis, qui vient de lui lire les quarante premières pages de *Terminus*, lui répond : « Tu n'as pas encore oublié cet autre texte, malheureuse ? Je t'informe, pour clore définitivement la discussion, que ce que font les gens, Kosmas ne le fait pas » (*ibid*., p.68). L'emploi de la troisième pour se désigner n'est pas un signe d'orgueil ; elle permet à Politis de jouer sur la paronomase entre « κόσμος » (les gens) et « Κοσμάς » (son prénom).

romans, la nécessité de trouver un intermédiaire entre monde sensible et monde spirituel y est pourtant prégnante.

La musique, présente tant par les allusions ou le discours qu'elle génère que dans la forme narrative elle-même, ne remplirait-elle pas ce rôle ? Apte à rappeler le passé, art mémoriel, elle introduit néanmoins des variations dans une mélodie initiale suggérant qu'une innocence peut être retrouvée. L'une des plus célèbres œuvres du romancier portait le titre de la troisième symphonie de Beethoven, *Eroica*. Peut-on définir la musique ultime qui émane des trois derniers romans de Politis ?

## *1. Désordre des chronologies narratives et ordre subjectif de la mémoire*

*Les gens hantés par un deuil irréparable ne croient plus en l'avenir.*
*Mais bien en l'imagination, d'où naissent les plus folles histoires.*

Caroline LAMARCHE, nouvelle « Rudi », *Nous sommes à la lisière*, Gallimard, Folio, p.169, 2020.

Deux des titres des romans peuvent être compris comme l'expression d'un rapport à un parcours de vie. En effet, les sonorités du mot Yiri, nom d'un quartier de Patras, ressemblent à celles du début du verbe « γυρίζω » et suggèrent l'idée d'un retour. De même, le titre du dernier roman de Politis, *Terminus* (*Τέρμα*), invite à considérer rétrospectivement un trajet ou une existence. Mais qui porte ce regard nostalgique sur l'existence ? La réponse est ambiguë car, dans les trois romans, la voix du narrateur retentit à côté de celles des personnages.

Il sera donc nécessaire dans cette partie consacrée à la perception et à l'expression du temps dans les récits de distinguer le temps tel qu'il est vécu par les personnages de celui qui est donné à vivre dans le récit même des narrateurs. Ces derniers étant des relais entre des époques et des lieux disparus et le lecteur, il convient d'analyser la temporalité dans laquelle ils inscrivent les événements rapportés et leurs souvenirs : est-elle proche ? lointaine ? mettent-ils l'accent sur la durée ou l'unicité des événements ? Quel paysage temporel la mémoire des narrateurs dessine-t-elle et dévoile-t-elle au lecteur ?

## 1.1. Le temps bouleversé des personnages

Il est parfois difficile de distinguer les personnages principaux des personnages secondaires dans les dernières fictions de Kosmas Politis. Un de leurs points communs est notamment la manière dont ils vivent le temps et dont ils s'inscrivent dans le présent. En effet, bien peu y sont actifs, occupés souvent à n'être pas là, dans l'instant. De fait, des souvenirs les hantent, des réminiscences. Quel regard portent-ils sur leur passé ? Celui-ci leur sert-il de guide ou de repoussoir ? Par ailleurs, comme l'écrit l'anthropologue Joël Candau, le souvenir sert généralement de base pour une projection dans le futur :

> L'acte mémoriel a une dimension téléologique. On pourrait dire que se souvenir consiste à configurer présentement un événement passé dans le cadre d'une stratégie pour le futur, que ce futur soit immédiat ou plus lointain. […] Le rappel du passé est un défi lancé à l'avenir consistant à mettre en balance *aujourd'hui* ce qui a été fait avec ce qui pourrait être fait.[861]

Si les souvenirs permettent d'élaborer l'avenir, quel futur les personnages s'imaginent-ils ? Quels sont leurs rêves et leurs aspirations ? Quels « êtres de temps » sont-ils ?

### *Un présent oisif et passif pour les personnages principaux*

Le temps des vacances tient en suspens les activités sociales dans les trois romans. L'action de *Yiri* se déroule l'été, lorsque la poussière est « un tourment » (Y 16) et s'achève lorsque l' « automne s'avanc[e] » (Y 216). Les enfants sont libres de toute contrainte scolaire tout comme ne tardent pas à l'être ceux qui parcourent les ruelles de Hatzifrango. Les cinq premiers chapitres se déroulent en mai. Cependant, des journées passées à l'école le lecteur ne découvre qu'une excursion dans la ville avec les instituteurs au chapitre 3. De même, à Periklis qui prétexte un devoir à finir pour cacher ses larmes à sa mère, cette dernière répond : « Mais on est samedi soir, vous n'avez pas école » (AH 82) comme si la béance du temps créée par les vacances était soulignée. D'ailleurs, la parenthèse offerte apparaît dans la phrase qui ouvre le chapitre 12, dernier du roman : « Juin embrassa septembre »[862]. Au centre de ces deux extrémités temporelles, la liberté et la douleur de la perte ont imprégné le récit, annonçant une autre fin d'été tragique, celle de 1922, puisque l'incendie de Smyrne commença le 13 septembre dans le calendrier grégorien[863]. Enfin, Sophie, l'héroïne de *Terminus*, jeune fille de

[861] (CANDAU 1996, 31).
[862] « Ο Ιούνιος ακγάλιασε το Σεπτέμβρη » (AH 237).
[863] Le narrateur souligne le décalage avec le calendrier orthodoxe au début du chapitre 11 précisément lorsqu'il évoque cette période de la fin août-mi septembre : « Sûrement que les grues étaient dans les choux pour partir si rapidement sans attendre les hirondelles, se trompant comme

presque dix-huit ans, « sor[t] juste de des Ursulines, école tenue par des sœurs » (T 10). Le temps s'étend devant elle sans contrainte professionnelle et, lorsqu'elle émet le souhait de donner des cours de piano, son père lui interdit, la renvoyant à l'image de « la jeune fille comme il faut »[864] (T 118). Par ailleurs, même lorsque les personnages ont un travail, celui-ci n'est pas montré. Monsieur Kostas, l'employé de banque de *Yiri*, insiste sur le fait qu'il est à la retraite (Y 141, 168). Pandelis, dont la profession est mentionnée de multiples fois par le narrateur[865], n'est pas décrit dans l'exercice de son activité. D'ailleurs, le chapitre 4 commence par sa demande : « Patron, […] comme nous n'avons pas de travail pour le moment, je me disais que j'irais bien faire un tour au marché » (AH 65). Ainsi, les personnages de Politis sont dépourvus d'occupation sociale, saisis dans un temps qui leur appartient entièrement. Que font-ils de ces moments dont ils sont pleinement maîtres ?

Ils flânent, se promènent et déambulent la plupart du temps. Les personnages de Politis dans ses derniers romans sont des rêveurs, légèrement nonchalants. Ainsi, Filippos, dont le travail n'est pas mentionné, reste en retrait de l'action : il observe le quartier, ses habitants sans réellement agir avec eux. Au chapitre 2, il se lève d'humeur « à examiner le jour qui commence sans l'entrain que donne la vie » (Y 27). Alors qu'il s'apprête à prendre le bus, au chapitre 3, il entend par la fenêtre ouverte de la maison pistache « des notes égrenant quelque sentiment enfantin » (Y 57). Il est absorbé par la musique au point que « sa cigarette lui brûl[e] les doigts » et qu'il « se rend à pied au bureau sans prendre le bus qui, entre-temps, était passé » (Y 58). De même, il « abandonn[e] le livre qu'il [a] commencé à lire » (Y 113). Lorsqu'il le reprend (Y 115), c'est pour en observer les images qui finissent par l'endormir. La même chose se produit au chapitre 9 car Filippos n'a « envie de rien. Pas même de continuer à lire » (Y 212). Le lecteur ne le voit jamais agir. Après une discussion avec le pope, au chapitre 8, l'idée vient au personnage d'« arranger un peu le jardin » (Y 185), mais « il l'abandonn[e] immédiatement, n'ayant pas envie d'effort physique » (Y 185). Le jeune Savvas est marqué par la même passivité :

> Avec les vacances d'été le jour lui appartenait complètement. Il pouvait en presser le jus, en chiffonner le tissu, en éparpiller les morceaux comme si c'était un jeu. Il le retrouverait le lendemain intact et à son entière disposition. Mais désormais il l'abandonnait dans un coin comme s'il s'était lassé de ce jeu perpétuel. Le jour passait sans ces curiosités évidentes qui le distrayaient plus tôt, au début de leur emménagement ici, lorsqu'il s'était livré avec toute la joie de l'enfance aux aventures du quartier. (Y 61)

le calendrier franc qui plaçait la mi-septembre au moment où, conformément à notre calendrier, le vrai calendrier, l'orthodoxe, se terminait le mois d'août. » (AH 218).

[864] « μια καθωσπρέπει κοπέλα ».

[865] C'est même par cette désignation que madame Fiora l'interpelle la première fois qu'elle s'adresse à lui : « Ferrailleur, eh, mon petit ferrailleur ! » (AH 45).

La solitude de Savvas le fait évoluer dans un temps monolithique, inconsistant, non modelable. La distance qui sépare les personnages du présent caractérise également les deux enfants centraux de *À Hatzifrango*, Aristos et Stavrakis. Même si les deux enfants font bien partie d'un groupe qui s'adonne aux divertissements estivaux, ils se singularisent, notamment par leurs errances ou leurs promenades. Le plus âgé des deux s'échappe bien souvent de chez lui :

> Alors Stavrakis sortait, traînait dans les ruelles, n'apprenait pas ses leçons : en son âme, il était dégoûté de tout. Pour seul réconfort, il avait Flox, la jeune chienne de chasse de son père. Il l'emmenait avec lui, quelque part loin dans les jardins, ils s'asseyaient face à face, Flox le regardait droit dans les yeux et ils bavardaient, le plus souvent en silence. (AH 64)

Sa fuite n'est pas seulement spatiale, elle constitue également une échappée de la situation présente. L'absence de paroles échangées avec le chien lui permet de ne pas faire résonner sa voix, de ne pas s'ancrer dans un temps qu'il cherche à fuir. Quant à Aristos, si la maison familiale est pour lui un endroit rassurant, il aime aussi observer la vie autour de lui, pas pour sa présence mais pour ce qu'elle lui inspire comme visions du futur. La narration ne s'étend pas sur ses activités ou bien les rapporte en analepse comme le jour où Aristos a appris à nager (AH 113). Dans *Terminus*, madame Eleni est décrite la plupart du temps assise à son fauteuil à broder. Lorsqu'elle s'absente de chez elle, les actions ne sont pas montrées au lecteur. Ainsi, le présent de la mère de Sophie semble détaché du temps social. Il est entièrement constitué de ses pensées qui dessinent un temps intime. De fait, les monologues intérieurs sont nombreux dans les trois romans. Le lecteur accède directement aux pensées des personnages : sa lecture n'est pas guidée par la chronologie et la durée des actions, mais par des temps subjectifs, par plusieurs temporalités vécues par les différents personnages des récits.

La contemplation de l'extérieur chez Politis mène souvent les protagonistes à ouvrir les yeux sur l'intérieur, à écouter les pensées les traverser sans qu'elles suivent toujours un chemin rationnel. Les figures des récits sont des rêveurs ou des rêveuses. Comment les visions qui s'imposent à elles surgissent-elles ? Nous prendrons trois exemples pour analyser la manière dont le temps intime prend le pas sur la chronologie sociale. Dans *Yiri*, un des principaux déclencheurs de l'imagination, du moins pour Filippos, est la voix. En effet, une conversation entendue dans le quartier (Y 48), un mot prononcé par son interlocuteur (Y 40) ou un échange entre amis (Y 91) libèrent ensuite le cours de la rêverie du personnage comme lors du dîner entre Kyrillos, Tea, Effi et Filippos :

> Il entendait leur conversation chantante, mais, bien qu'il y fût absorbé, le regard scrutateur de Kyrillos ramena devant lui des moments différents dans un autre jardin autour du colombier blanc d'une île : le déplacement d'une chaise en osier, le bruit d'un pas qui s'éloignait – son propre pas – et l'aube suivante, dans la solitude de la route d'Athènes, un chien qui renversa une poubelle et farfouillait dedans avec son museau.
>
> Comme il était naturel, les deux femmes s'étonnèrent de voir de telles pensées sur son visage. (Y 92)

L'abstraction de Filippos de son environnement est mise en évidence au début et à la fin de la vision par les réactions qu'elle provoque chez les autres convives. Rompant avec le temps de la sociabilité, l'image naît de sons avant de prendre visuellement forme. Pourtant, il s'agit bien d'une scène qui se déroule « devant lui », comme sur un écran imaginaire. La rêverie emmène ailleurs et dans un autre temps, non daté : les phrases nominales figent le déroulement chronologique. La seule notation temporelle, « l'aube suivante », est relative et non absolue. En quelques expressions, c'est donc l'idée de séparation et de la solitude qui s'en suit qui occupe la scène mentale de Filippos et non le souvenir précis et réaliste d'une rupture. Comme l'écrit Gaston Bachelard à propos de la rêverie : « La rêverie déplace des globes de pensées sans grand souci de suivre le fil d'une aventure, bien différente en cela du rêve qui veut toujours nous conter une histoire »[866]. Le temps de la rêverie n'est pas articulé car il échappe au rythme social. Le philosophe explique : « L'histoire de notre enfance n'est pas psychiquement datée. Les dates, on les remet après coup ; elles viennent d'autrui, d'ailleurs, d'un autre temps que le temps vécu. Les dates viennent du temps où précisément l'on *raconte* »[867]. Les divagations des personnages de Politis trouent le récit chronologique en emmenant les protagonistes et le lecteur dans un non-temps. Dans *À Hatzifrango,* Pandelis est moins happé par les souvenirs que par les images d'un futur qui se dessine devant lui.

> Cette idée tournait sans cesse dans l'esprit de Pandelis : il épouserait Perla pour avoir madame Fiora comme belle-mère. Ils habiteraient ensemble dans la même maison, il lui prendrait la main, peut-être même qu'il l'embrasserait : bonjour, petite maman, bonne nuit, petite maman. Il poserait la tête sur son épaule, qu'as-tu, ma petite âme, lui demanderait-elle, je t'aime, petite maman… (AH 174)

[866] (BACHELARD 2016, 90).
[867] *Ibid.*, p.90.

L'obsession a l'étendue d'une rêverie qui se déploie en scène dans le temps subjectif du désir[868]. Chose étrange : ce futur imaginé prend forme dans la tête de Pandelis alors même qu'il se trouve à côté de Fiora. Il pourrait jouir d'une situation présente déjà agréable, mais le ferrailleur s'en extrait malgré lui dans un autre présent qui a moins de consistance. Les rêveries d'Eleni la transportent également dans un autre temps au début du chapitre 6 de *Terminus* :

> De telles pensées, comme quelques autres, quotidiennes, allaient et venaient dans son esprit, par dessus une image de Stephanos en arrière-plan, qui n'entendait pas s'éteindre, disparaître, liée à quelque chose comme une inquiétude, comme un sentiment de honte, en même temps qu'une peine qui étreint son cœur […].[869] (T 100)

L'univers mental d'Eleni semble être doué d'une vie propre, non maîtrisable comme le suggère l'ambiguïté du sujet du verbe « εννοούσε ». S'agit-il de la femme, du sujet conscient, ou de l'image elle-même allant et venant à son gré comme les autres pensées qui, chaque jour, parcourent l'esprit de l'épouse insatisfaite ?

Les protagonistes des récits de Politis sont absorbés par leur propre temporalité, un temps hors temps social qu'ils ne peuvent modeler parce qu'ils lui sont soumis. Néanmoins, il conviendrait de distinguer différentes sortes d'imaginations selon les personnages. Pour reprendre la distinction de Bachelard, certains personnages se laissent aller à des rêveries cosmiques alors que les rêves des autres, malgré la force de leur désir, ne sont que des rêveries de projet :

> Les rêveries cosmiques nous écartent des rêveries de projets. Elles nous placent dans un monde et non pas dans une société. Une sorte de stabilité, de tranquillité, appartient à la rêverie cosmique. Elle nous aide à échapper au temps. C'est un état ? Allons au fond de son essence : c'est un état d'âme[870].

La temporalité subjective qui absorbe le sujet peut ne pas s'éloigner de toute dimension sociale. Elle peut en outre s'orienter vers le passé lointain, comme Filippos en fait l'expérience, ou vers

---

[868] En effet, les verbes qui décrivent le mariage souhaité par Pandelis sont au subjonctif ou au conditionnel : « Να παντρευότανε... Θα κάθονταν ... μπορεί και να τη φιλούσε... Θ' ακούμπαγε... θα τον ρωτούσε... ». Holton, Mackridge et Philippaki-Warburton décrivent ainsi le subjonctif dans leur grammaire : « The prototypical, characteristic function of the subjunctive is not to describe situations but to present them as wished for, desired, requested, ordered, conceded, allowed, etc. […] » (*Greek. A comprehensive grammar of the modern language*, Routledge, 1997, p.205). La première partie des pensées d'Aristos fonctionne comme une protase exprimant la condition de tous les faits qui pourraient avoir lieu si le désir premier était réalisé. Ainsi, les autres verbes sont au conditionnel, soumis entièrement à la clause tant souhaitée. Les auteurs de la grammaire rappellent que le conditionnel est une modalité et non un mode comme l'indicatif, le subjonctif ou l'impératif en grec (« There are also other more specific ways of presenting the contents of a sentence. For example, a sentence may express a condition, a clearly marked wish, a possibility, an obligation, a probability etc. These are referred to as modalities. »), *ibid.*, p.207.

[869] « Τέτοιες σκέψεις, καθώς και κάτι άλλες, καθημερινές, πηγαινοέρχονταν στο νού της, πάνω από μια εικόνα του Στέφανου στο βάθος, που δεν εννοούσε να σβήσει, να εξαφανιστεί, συνδυασμένη με κάτι σαν στενοχώρια, σαν αίσθημα ντροπής, μαζί μ' έναν πόνο να σγίγγει την καρδιά της [...] »

[870] (BACHELARD 2016, 13).

l'avenir comme les rêveries d'Alexandra qui lit son futur dans les nuages. Par ailleurs, toutes n'apportent pas la paix de l'esprit. Si les rêveries aquatiques de Pandelis ou d'Aristos construisent un monde serein, les souvenirs déchirants de Stavrakis expriment son désespoir. Cependant, toutes révèlent la difficulté des personnages de vivre dans le présent, ce que renforce leur tendance à se remémorer le passé.

***Se souvenir : le passe-temps involontaire des personnages***

La majorité des personnages des trois derniers récits de Politis sont en effet visités par le passé, de Savvas à madame Eleni. L'aimantation produite est si forte qu'elle empêche les personnages de vivre au présent, les condamnant sans cesse à regarder en arrière. Filippos, dont nous avons étudié ci-dessus la propension à l'inactivité, semble laisser régulièrement son esprit vagabonder dans sa vie antérieure. Le début du chapitre 1 est à cet égard révélateur. Il met en scène Filippos discutant avec Savvas après l'avoir pris sur le fait en train de lancer une pierre vers ses fenêtres. L'enfant demande à Gortyne de ne pas le dénoncer.

> Filippos sembla hésiter. Oui, il avait lu quelque chose de semblable dans son livre de lecture anglais – trente ans auparavant – étrange qu'il s'en souvînt en cet instant. Un enfant avait coupé avec sa petite hache un cerisier et il l'avoua lorsque son père l'interrogea. « *Father, I did it*… ». Oui, il avoua – mais seulement quand son père l'interrogea, et non de lui-même, volontairement. L'histoire s'achève ainsi : « Cet enfant était Georges Washington ». (Y 9)

La réminiscence paraît surprendre le personnage, pourtant accoutumé à se remémorer le passé. En effet, le narrateur, après avoir raconté la première rencontre avec l'enfant, revient sur la vie de Filippos à Athènes. Mais l'emploi de la deuxième personne du singulier à valeur générale rend ambiguë l'identité de l'instance de narration. Le lecteur semble accéder directement à une conscience familière comme si le personnage lui confiait directement son expérience : « C'est terrible de constater que les garçons et les serveurs te connaissent désormais sous toutes tes facettes, que toute surprise de leur part a été épuisée, terrible d'être contraint d'imaginer des caprices inexistants pour conserver leur intérêt » (Y 10). Dès lors, il semble que ce soit Filippos qui se laisse envahir par les souvenirs de sa vie athénienne, avant qu'il ne s'installe à Patras. Mais, alors qu'il reconstitue des échanges ayant lieu entre les clients de l'hôtel, voilà que lui revient le souvenir de moments où, à l'époque, il était hanté par le souvenir de Liana : « Il les laissait bavarder. Son souvenir l'emportait ailleurs, dans un autre environnement […] » (Y 11).

Se souvenir que l'on se souvenait… Tel semble être l'état d'esprit de Filippos incapable de percevoir le présent ou le futur, mais sans cesse amené à se remémorer. Ainsi, tout le chapitre 8 est construit sur une analepse : le personnage, après avoir discuté avec le pope, revit son excursion maritime des jours précédents aux côtés de Katia. Allumant sa pipe, il contemple les images passées (Y 185) et, lorsque sa pipe s'éteint, « il jett[e] la cendre », « avec des mouvements lents il la remplit à nouveau de tabac », et, sur la scène de la mémoire, les images peuvent de nouveau reprendre vie (Y 188), aussi inconsistantes que la fumée qui s'élève. Son horizon est derrière lui et il ne peut que constater au chapitre 5 :

> Que pouvait-il bien rechercher maintenant ? Chacun connaît dans la vie l'attirance pour une femme qui l'émeut jusqu'aux entrailles. Les sages l'ont dépassée, détournant les yeux comme devant un abyme qui les attire dans ses profondeurs. Avec le pressentiment que *c'est là que réside la catastrophe fatale*[871], qu'il est nécessaire de refuser cet amour s'ils veulent dominer tous ceux qui les attendent. (Y 122)

La catastrophe semble bien avoir inversé le cours du temps vécu par Filippos et condamné tout futur, orientant son existence à rebours. Stavrakis, dans *À Hatzifrango*, est soumis à un même poids du passé qui déséquilibre sa vision de la vie. Il regarde celle-ci comme « un sac de souvenirs emmêlés, qui, chaque jour, redeviennent sa vie quotidienne, et de nouveau, sont mis dans le sac » (AH 135). Le retour du passé obsède Stavrakis : « Et on se dit, ça y est, c'est fini ça aussi, ils resteront comme souvenirs, laisse-les aller au diable – et le jour d'après, hop ! c'est encore la même chose… » (AH 135). Il envisage toutes les solutions pour échapper aux conflits familiaux, mais finit par conclure : « Mais laisse tomber, ce sont des mots en l'air, je ne peux pas me sauver » (AH 135).

Ainsi, la force magnétique du passé est telle que l'existence doit être lue au prisme des souvenirs, voire semble faite pour devenir souvenirs. Dans *Terminus*, Pelops, le frère de Sophie, n'est encore qu'un nourrisson. Pourtant le narrateur envisage déjà rétrospectivement sa vie :

> Mais maintenant il était bébé encore, et ses souvenirs commenceraient, indéfinis, trois ou quatre années plus tard, quand il grandirait et qu'il se souviendrait avec une certaine tendresse (ils avaient changé de maison depuis) de cette fenêtre avec la cage et avec, aussi, une certaine sensation de froid humide qu'exhalait le petit jardin de quartier en ruine avec son unique néflier et son buisson anonyme, qui faisait sortir chaque année quelques petites fleurs mauves. Il se souviendrait aussi d'un mur jaune[872], peut-être de la même maison, peut-

[871] « εκεί βρίσκεται η μοιραία καταστροφή ». Nous soulignons dans la traduction française.
[872] Ce « mur jaune » [έναν κίτρινο τοίχο] est-il une allusion au « petit pan de mur jaune », apparent dans la *Vue de Delft* de Vermeer, contemplé par Bergotte, l'écrivain de *La Recherche du temps perdu*, au moment de sa mort (Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps*

> être d'une maison précédente avec une petite porte extérieure en fer… […] Il se souviendrait aussi d'un cavalier – mais peut-être que c'était seulement une statue sur la place… A quoi bon en parler puisque cette histoire ne tardera pas à prendre fin ? (T 17)

Avant même d'être vécue, l'existence de Pelops se résume à des souvenirs épars qui touchent même à leur fin comme si le fait de remonter le temps conduisait à éprouver la finitude. De même, le narrateur souligne la tristesse des compagnons de l'oncle Kostis : « Quelle mélancolique race du diable, celle-ci, maussade, blême, fêtarde, on aurait dit qu'elle buvait non pas pour oublier, mais pour se souvenir de ses problèmes et pour s'en lamenter » (T 14). Cependant, réactualisés dans la boisson, les malheurs sont revécus comme une fête. L'étoffe de la vie est donc constituée de moments déjà vécus, mais accompagnés de nouvelles émotions parfois. En effet, quoiqu'omniprésent dans le quotidien des personnages, le passé n'est pas du tout stable, ni garant d'une continuité de l'être.

Ainsi, les souvenirs semblent moins être la trace d'une vie vécue que le produit de la fantaisie. C'est ce qu'éprouve madame Eleni lorsqu'elle « se souv[ient] comme dans un rêve, qu'autrefois, presqu'enfant, dans sa province montagneuse, on l'avait fait danser à un mariage, et que tous ensuite l'avaient applaudie » (T 11-12). L'image est comparée à une vision presque irréelle, comme si elle ne faisait pas partie intégrante de sa vie, ni de sa personnalité. Le passé, tel qu'il est perçu par Savvas, est également détaché de toute continuité logique alors qu'il n'a qu'une dizaine d'années. Le narrateur rapporte sa confusion : « Quelques fois comme aujourd'hui, des faits passés apparaissaient dans son esprit – mais si incertains et imprécis qu'il avait beau y penser, il doutait lui-même de bien savoir si c'était un rêve ou s'il se souvenait d'un conte » (Y 65).

Le passé n'offre aucun repère dans la construction d'une vie ou d'une identité dans les récits de Politis. Il ne présente aucun signe de familiarité. Filippos, après avoir constaté la fragilité des souvenirs d'Aristos à propos de Koula, la fille de madame Elisabeth, se remémore un épisode de sa vie :

> Si belle et partie – alors qu'à cette heure-ci elle vit, même s'il s'agit d'une autre petite fille... – Quelles bêtises je me mets à dire, elle devrait être de mon âge maintenant, peut-être même plus grande... un portique obscur, une grande maison, des couloirs gigantesques où bavardait la solitude et où le silence se répandait en toiles d'araignée. Une infirmière, blanche et discrète comme une âme, roule devant elle, sur un fauteuil roulant aux roues en caoutchouc, un petit enfant rachitique et diaphane. Une porte se ferma, silencieusement, et

*perdu*, tome IV, Gallimard, La Pléiade, 1988, p.692) ? L'effet d'intertextualité soulignerait davantage le rapprochement entre l'enfance et la mort sur le point de survenir alors que la beauté du monde n'est qu'éphémèrement contemplée.

> une femme âgée attendait Filippos en souriant avec tristesse dans son fauteuil bas ancien.[873] (Y 48)

Cependant, il est étonnant de voir avec quelle distance le personnage considère la séquence qui semble bien pourtant être une scène de retrouvailles. En premier lieu, la récurrence des adjectifs indéfinis dépersonnalise la scène, privant le souvenir de toute dimension intime. En deuxième lieu, les adjectifs caractérisant le décor semblent déformer les dimensions comme dans un univers onirique. Enfin, la personnification du silence ainsi que la métaphore sur l'impression d'emprisonnement créée par l'absence de sons soulignent le caractère lugubrement fantastique d'un lieu parcouru presque par un fantôme, « une âme ». Pourtant, il s'agit bien d'un souvenir personnel, évoqué une nouvelle fois au chapitre 7 : « Et cette grande maison dans ses années d'enfance ? Silencieuse comme un endroit abandonné, une porte se fermait silencieusement et une femme âgée attendait souriant avec tristesse dans son fauteuil ancien » (Y 173). L'apparition spectrale a disparu de cette deuxième évocation. Cependant le lieu d'enfance reste toujours aussi impersonnel. L'esprit de Filippos ne s'attarde sur aucun objet intime, nulle sensation qui pourrait donner vie à la scène. Un deuxième souvenir hante Gortyne, celui de chevaux.

> […] Filippos se souvenait de quelque chose de son enfance, à l'époque où il passait l'été avec les siens dans un domaine de Mesogeia, vers l'intérieur de Kantza. Il se souvenait encore de cette époque-là d'une étendue entourée d'un muret bas et à l'intérieur paissaient quelques chevaux. Une dame qui était étrangement vêtue disait à sa mère : « Fanny, il faut que Philip commence dès maintenant l'équitation, pour qu'il n'ait plus peur »… [874] (Y 190)

Si les noms propres confèrent davantage de précision à la réminiscence, la femme dont il se souvient est bien mystérieuse, étrangère aux yeux de l'adulte qui décrit la scène. La mémoire ne semble donc pas être un refuge familier pour les personnages. Elle est même effrayante chez Stavrakis, en proie à des visions qu'il ne comprend pas :

> Le kiosque de l'« Edem » – cela faisait cinq ou six ans qu'on l'avait détruit – les chevaux de bois qui tournaient, tournaient tout autour, son père (le pauvre bougre, se dit Stavrakis) voulut l'asseoir sur un petit cheval (Stavrakis prit conscience de ce fait et sourit), pourtant lui-même (trois ans ? quatre ?) avait peur et il éclata en sanglots et alors son père, un gars costaud, enfourcha le petit cheval, le prit sur ses genoux et le monde entier se mit à tourner,

[873] « Τόσο πολύ όμορφη και πάει – ενώ την ώρα τούτη ζεί ακόμη και υπάρχει κάποιο άλλο κοριτσάκι... – Τί ανοησίες κάθομαι και λέω, θάναι στην ηλικία μου τώρα, μπορεί και μεγαλύτερη... Μιά σκοτεινή στοά, ένα μεγάλο σπίτι, απέραντοι διάδρομοι όπου φλυαρούσε η μοναξιά κι αράχνιαζε η σιωπή. Μιά νοσοκόμα, λευκή και αθόρυβη σα μια ψυχή, κυλάει μπροστά της, πάνω σ' έν' αμαξάκι με λαστιχένιες ρόδες, ένα ραχιτικό διάφανο παιδάκι. Κάποια πόρτα έκλεινε βουβά και μια γυναίκα ηλικιωμένη περίμενε το Φίλιππο χαμογελώντας θλίψη μέσ' από τη βαθιά παλαιική της πολυθρόνα. »

[874] Dans les paroles rapportées, le nom utilisé est « Φίλιπ », laissant penser que l'interlocutrice de la mère de Filippos est anglophone.

> à tourner tout autour… Rapidement passèrent quelques images, puis à nouveau, la corde ralentit – mais ce n'est pas possible, ça doit être son imagination ou bien un rêve comme celui qu'il avait fait une nuit et qui l'avait effrayé, il ne se souvenait plus du rêve mais qu'il avait peur, qu'il s'était levé de son lit, peut-être même encore endormi et qu'il était allé se coucher dans le lit d'Anthippe. Mais là, ça ne se pouvait pas, ça devait être l'imagination d'un garcon de six ans, de telles choses n'existent pas dans l'univers, impossible, une moitié d'homme, un buste seulement, pas un homme, une chose et pourtant, elle marchait, cette chose, elle s'appuyait sur ses mains, enfilées dans des sabots, clac-clac les sabots, comme si elle les portait aux pieds – mais quels pieds ? – elle s'appuyait sur ses mains, elle redressait son buste, le penchait en avant, toc, il faisait de la poussière, son buste, en cognant le sol, il est cousu, disait-on, sur un cuir à double, à triple épaisseur même, et d'autres disaient, c'est de naissance, et tous disaient, c'est la volonté de Dieu, de Dieu, Dieu… (AH 199)

À quel temps appartient l'apparition ? À celui d'un passé familier au même titre que les moments heureux que Stavrakis a partagés avec son père ? À une fiction passée ? Pourtant, l'expression d'une opinion commune sur la créature atteste de la présence d'autres témoins. Succédant à une évocation de l'intimité familiale, la vision exprime le sentiment de défamiliarisation que Stavrakis éprouve envers son enfance. Elle produit chez Stavrakis cette impression d' « inquiétante étrangeté », mise en lumière par Freud dans son article du même titre en 1919[875]. C'est du cœur du sujet que surgit l'angoisse face à ce qui devrait être familier et qui devient méconnaissable et source d'inquiétude. L'événement vécu réapparaît, lorsque s'exprime le refoulé, proprement autre et terrifiant. Manifestant une fracture dans l'identité de l'individu, l'impression de l'étrangeté conduit à l'expérience de la « dépersonnalisation »[876]. Stavrakis ne sait d'ailleurs plus quelle place il a occupé dans l'image : l'a-t-il vécue ou produite ? En outre, le souvenir, altéré, quitte la sphère du passé pour prendre une dimension prémonitoire : l'être monstrueux, tel un prodige, est présenté comme le produit de la volonté divine. Tel l'événement merveilleux, il pourrait bien détenir les clés de l'avenir. La frontière entre le rêve et le souvenir est donc bien ténue dans les trois romans.

Constitués de fragments détachés, le passé, bien souvent, ne sert pas de tuteur, de repère aux personnages. Ainsi, madame Eleni, tourmentée par son désir adultère, se remémore le couple formé par ses parents au chapitre 6 :

> Elle se souvient du vieillard. Dur et inflexible. Non pas dur dans son cœur – madame Eleni ne savait pas comment le formuler – dur dans ses décisions, entêté. Elle se souvient de sa

[875] « Das Unheimliche », Sigmund FREUD, article paru en 1919, publié en France dans le recueil *Essais de psychanalyse appliquée*, p.163-210, Gallimard, « Idées / NRF », première parution en 1933, réimprimé en 1971.

[876] La « dépersonnalisation » est un processus évoqué par Freud dans sa lettre à Romain Rolland, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole ». Elle consiste dans le fait d'éprouver à l'égard de sa propre personnalité un « sentiment d'étrangeté ». Elle résulte de phénomènes complexes et constitue selon Freud un mode de défense. (*Un Trouble de mémoire sur l'Acropole*, Sigmund FREUD, Cahiers de l'Herne, 2015). Il ne s'agit pas dans notre étude de psychanalyser un personnage de fiction, mais de comprendre les caractéristiques de son sentiment de décalage par rapport à la réalité.

> maison paternelle, de ses murs épais et de ses fenêtres étroites. Sa mère. Était-elle donc heureuse avec lui ? Elle n'en parlait jamais, sauf de tout ce qui avait trait à la tenue du foyer, dans le sens le plus étroit et le plus quotidien. « Instruite comme elle l'était, c'est elle qui regardait mon carnet de notes, puis elle me versait une goutte de raki dans un grand verre d'eau et nous buvions toutes les deux à ma santé… Son verre à elle était à moitié rempli, sans eau… » (T 100)

La mère ne transmet pas son expérience à sa fille, même inconsciemment. C'est dans les détails qu'Eleni doit trouver une réponse à ses interrogations, l'alcool remplissant le verre, qui, par ailleurs, est peut-être un détail non significatif. Les scènes que la mémoire recrée dans l'esprit des personnages ne leur donnent souvent aucune indication sur les choix qu'ils doivent faire. Le passé, convoqué ou évoqué, ne permet pas d'interpréter le présent puisqu'il semble lointain et étranger. Sophie, se promenant au bord de la mer, se souvient d' « un petit chemin de province, tout droit, avec une lune pleine qui montait à l'extrémité, gigantesque – cela devait être quand elle habitait à la campagne, des années auparavant » (T 167). La réminiscence de cet instant est bien vaine : elle souligne le caractère répétitif du présent, mais surtout la fugacité du passé et le sentiment d'éloignement de Sophie qui considère à distance son ancienne vie sans s'y voir.

Ainsi, telles des scènes détachées de toute chronologie et de tout contexte, les souvenirs attirant les personnages les déconcertent, exposent toute leur étrangeté dans un présent suspendu. Ils manifestent la dissolution du sens de l'existence, tant de sa signification que de son orientation car ils ne sont porteurs d'aucune explication qui pourrait servir à se repérer et se mouvoir dans le futur. Il semble donc bien que les souvenirs dans les derniers romans de Politis, loin d'offrir un refuge nostalgique paisible aux personnages, soient une source d'interrogations, tout comme les rêves.

### *L'obscurité des rêves : chaos dans la chaîne du temps.*

Les personnages des derniers romans de Politis, à l'instar des héros précédents, rêvent. Le journal de Paul Apostolos, dans *Le Bois de citronniers*, s'ouvre ainsi sur la description d'un lit transformé par l'imagination[877]. Monica, dans *Eroica*, a des « absences » et affirme : « C'était tout. Ou tout au plus, ce qu'elle voyait autour d'elle – par exemple, tiens, ce nuage

[877] « Autour de moi flotte un monde de formes indéterminées et confuses qui voguent, aériennes, dans des océans de plaisir. Peu à peu, l'imagination se fait plus vive, dans la tiédeur du lit et la chaleur du poêle qui est allumé toute la nuit et chauffe encore. Elle enfante sa conception. Un lieu inconnu, rêvé, prairie et chambre à la fois, des tentures pesantes, et pour lit l'herbe tendre. » (POLITIS 1995, 25)

au-dessus de la girouette – était pour elle l'occasion de penser à mille choses »[878]. Cependant, il convient de distinguer les rêveries de ces derniers des véritables rêves nocturnes des premiers. Gaston Bachelard, dans *La Poétique de la rêverie*, expose la différence principale entre ces deux états mentaux :

> Et voici pour nous, entre rêve nocturne et rêverie, la différence radicale, une différence relevant de la phénoménologie : alors que le rêveur nocturne est une ombre qui a perdu son moi, le rêveur de rêverie, s'il est un peu philosophe, peut, au centre de son *moi* rêveur, formuler un *cogito*. Autrement dit, la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste.[879]

Dans le rêve, la conscience du sujet disparaît : « le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur »[880]. Les images semblent s'imposer d'elles-mêmes comme dans une vie autonome, parallèle à la vie éveillée, et pourtant faite de ses expériences. Par ailleurs, le rêve introduit le sujet absent à lui-même dans une temporalité hybride. En effet, Freud définit le rêve comme l'accomplissement d'un souhait, la projection d'une réalisation interdite dans la vie sociale et, en ce sens, comme l'imagination d'un avenir désiré[881]. Cependant, ce futur est le plus souvent élaboré à partir de matériaux anciens. Comme l'explique Freud,

> presque toutes les situations que nous offrent nos rêves ne sont autre chose que des copies, considérablement revues et augmentées, de quelques-uns [des] souvenirs impressionnants[882]. Il est très rare au contraire que le rêve nous donne une reproduction exacte et sincère d'une scène de la vie de veille.[883]

Nœuds entre faits passés réels et futur désirable et fabriqué, les rêves placent le sujet au centre d'une temporalité dont il est l'auteur, mais qu'il ne peut que subir sans contrôler le déroulé de l'existence projetée. Filippos, Pandelis ou encore Sophie font l'expérience de cette interruption

---

[878] (POLITIS 1992, 22).
[879] (BACHELARD 2016, 129).
[880] *Ibid*., p.20.
[881] « Nous savons que les rêves intelligents et raisonnables sont la réalisation non déguisée d'un désir ; en d'autres termes, que le désir dont ils nous montrent la réalisation concrète est un désir reconnu par la conscience, insatisfait dans la vie quotidienne, mais parfaitement digne d'intérêt. L'analyse des rêves confus et inintelligibles nous enseigne quelque chose d'analogue : le fondement de ces rêves est aussi un désir réalisé, désir que les idées latentes nous révèlent d'autre part ; seulement, la représentation en est obscure ; pour l'éclaircir il faut avoir recours à l'analyse et celle-ci nous montrera tantôt un désir refoulé et inconscient, tantôt un désir intimement uni à des pensées refoulées et pour ainsi dire porté par celles-ci. Nous pouvons caractériser ces rêves en disant qu'ils sont les réalisations voilées de désirs refoulés. Remarquons en outre, ce qui est assez intéressant, que la sagesse populaire a raison quand elle prétend que les rêves prédisent l'avenir. C'est bien en réalité l'avenir que le rêve nous montre, non pas tel qu'il se réalisera, mais tel que nous souhaitons le voir réalisé ; et l'âme populaire fait en cela ce qu'elle a coutume de faire ailleurs : elle croit ce qu'elle désire. » (Sigmund FREUD, *Le Rêve et son interprétation*, p.51, Gallimard, 1925. Édition mise en ligne par Les Classiques des sciences sociales, Université du Québec à Chicoutimi, disponible à l'adresse suivante : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/reve_et_son_interpretation/reve_et_son_interpretation.html, [consulté le 15 septembre 2019]).
[882] Freud les a précédemment définis ainsi : « des souvenirs de choses vécues impressionnantes, dont l'origine remonte à la petite enfance. » (*ibid*., p.35)
[883] *Ibid*., p.36.

momentanée de la conscience. De quoi sont faits leurs rêves, de quelles traces anciennes et de quels désirs ? Et comment, une fois qu'ils les ont contemplés, les racontent-ils, les rappellent-ils à leurs mémoires ou les interprètent-ils ?

Les images nocturnes s'imposant aux différents personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires, portent-elles davantage la marque du passé ou possèdent-elles une force prospective ? Les deux pôles temporels opposent les rêves de Filippos dans *Yiri* et ceux de Pandelis dans *À Hatzifrango*. Le chapitre 2 du roman de 1944 s'ouvre sur le rêve de Gortyne :

> Toute la nuit, il rêvait d'amazones, de chevaux, de routes, de Gerolymos habillé à l'ancienne en train de faire des culbutes dans l'air, essayant de se rattraper à une courbe bleue et glissante, mais dégringolant sans cesse du ciel. Tea danse sur un cheval – il pensa que c'était Liana, mais non, ce n'était pas Liana, une voix lui murmure sans bruit : Tea, ton amante Tea… Madame Victoria l'embrasse sur sa bouche fermée de ses lèvres flasques et humides sous le sourire satanique du policier… Tout cela mélangé, et d'un commun, au point que le rêve n'accomplissait pas sa destination : donner quelque impulsion aux choses qui restaient immobiles à l'intérieur du Filippos éveillé. Pour finir, Captain Peggy, toute semblable à celle qu'il avait vue pour la première fois tant d'années auparavant, avec le large sombrero et la petite jupe courte, pointait son cœur de son pistolet. – *Hop et v'là*… (Y 27)

La narration oscille entre le moment du rêve, raconté au présent, et son analyse par Filippos dont les interventions sont rapportées au passé. La succession d'images incontrôlées alterne avec les commentaires rationnels du sujet. Ainsi, le monde onirique est limité dans son déploiement, son caractère elliptique et paratactique est mis en exergue puisque l'intervention du *logos* le prive de sa signification. Par ailleurs, si Filippos – et le lecteur avec lui – peut reconnaître des souvenirs proches tels le policier rencontré au chapitre 1, ainsi que Gerolymos et madame Victoria, ou lointains comme l'amazone vue « tant d'années auparavant », il en conclut néanmoins que les images ne contribuent aucunement à lui donner une « impulsion » dans sa vie réelle. Le rêve ne crée aucun récit qui permettrait d'orienter Gortyne en articulant des éléments anciens à partir desquels il pourrait se forger un avenir. Ainsi, le passé chez Filippos n'est pas relié à l'avenir grâce au rêve. Pandelis, dans le chapitre 1 de *À Hatzifrango*, s'endort, épuisé par sa participation à la compétition maritime, alors qu'il réfléchit encore à la réalisation de sa lampe.

> Il alla dans deux ou trois magasins, il demanda, on lui dit qu'on allait lui procurer de l'acétylène. C'est une pierre gris foncé, lui dit-on, mais les lampes, il faut les fabriquer ici parce qu'elles coûtent cher si on les importe d'Europe… Il fabriqua une lampe de cette sorte à la ferblanterie, il plongea avec son oncle et ils descendirent ensemble dans les hauts

> fonds de la mer, ils sortirent de l'embouchure du port ; tout autour il fait clair comme en plein jour, un banc de mulets passe devant lui en pleines discussions maritimes, il disparaît parmi des algues qu'un souffle sans air fait souplement ondoyer et la mer les conduit toujours plus au large, un goujon ouvre et ferme sa bouche arrondie, il lui échappe des doigts, mais une anémone rouge s'en empare et la lampe devint lune dans le ciel de la mer et dans la lumière de la lune, un dauphin rit et sort des bulles et la jeune fille leva les bras et entortilla ses cheveux en chignon, elle souffla et de sa bouche éteignit la lune… et par la fenêtre, dans la rue, des voix de petites filles.
> Finalement, la fatigue l'avait vaincu. Il redressa son buste affalé sur la table[884]. (AH 19 - 20)

L'aoriste, dans le texte grec, unifie, au début du passage, la réalité et la projection dans le monde du rêve puisque Pandelis n'a pas encore fabriqué sa lampe. Pourtant, dès l'entrée dans l'univers nocturne, l'invention est montrée comme accomplie et donnant accès à l'univers sous-marin. Le rêve semble donc bien être, selon les termes de Freud, « un désir réalisé ». Néanmoins, il introduit dans un monde fantastique de créatures maritimes qui éteignent par la suite la lumière de ce nouvel astre comme si elles souhaitaient rester dans l'obscurité. Par ailleurs, le motif de la bouche et ce qui en sort, récurrent dans le songe, peut renvoyer à la question qui préoccupe le jeune homme : a-t-il chanté l'hymne grec lorsqu'il était sur le point de vaincre les Turcs ? Dès lors, la lampe serait éteinte par l'enthousiasme nationaliste, autrement dit le rêve exprimerait la crainte de Pandelis de ne pas pouvoir réaliser son invention parce qu'il serait désormais surveillé par les Turcs. Le luminaire est également menacé par la bouche d'une jeune fille comme si les souhaits d'inventeur de Pandelis entraient en conflit avec les désirs amoureux qui l'animent. Le rêve du jeune homme le projette bien dans un avenir qu'il se fabrique, qui reste cependant incertain et opaque quant à sa pérennité. Ainsi, le passé proche – le triomphe de Pandelis à la barre du caïque – pourrait nuire à ce qu'il souhaite vivre. Le rêve fait encore état d'une béance temporelle : les événements vécus ne permettent pas de construire le futur comme si les personnages ne percevaient pas la continuité de leur vie, seulement une faille entre plusieurs moments de l'existence.

Par ailleurs, les rêves ne donnent pas aux personnages la possibilité de se comprendre. En premier lieu, les scènes qui prennent vie dans l'esprit des personnages la nuit sont, la plupart du temps, muettes et font intervenir des animaux ou des êtres qui ne parlent pas. C'est le cas du rêve du jeune Kalantzopoulos, l'orphelin de *Yiri*, qui, cherchant à s'enfuir, voit en songe la

[884] Tout comme pour le rêve précédent, nous avons choisi de traduire littéralement les temps employés par Politis afin de rendre compte des multiples époques dans lesquelles sont projetés personnages et lecteur.

truie et ses petits ainsi qu'un personnage bossu[885]. De même, madame Elisabeth, inquiète de l'état de santé de son locataire à l'hôpital, est sujette à des visions :

> Elle rêvait tout éveillée de monsieur Nikolakis cerné par quelque chose d'anormal, elle ne savait pas dire ce que c'était, quelque chose de mélangé et d'embrouillé, une chambre aux meubles cassés, dans ces ruines, un bouc en train de brouter, remuant sa barbiche, et l'ombre de ses cornes jusqu'au plafond, allant parmi les bocaux et les bouteilles qui sentaient le médicament. (Y 161)

L'absence d'échanges entre le rêveur et les êtres dont il rêve ou entre les personnages même des rêves renforce l'opacité de l'énigme qu'ils présentent. En second lieu, les sujets, après le réveil, sont souvent dans l'incapacité de formuler le contenu du rêve. Ainsi, il ne reste au vieux pêcheur de *Yiri* que des images confuses :

> Il rêva qu'un dauphin s'était dressé au-dessus de la mer et parlait comme un homme. Le vieux ne se souvenait pas très bien et n'aurait pas pu bien en parler, il se souvient seulement qu'un saint-pierre gémissait alors qu'il était sorti de l'eau, attrapé au hameçon de la palangre et le dauphin lui cria alors : remets-le à l'eau, tu ne vois pas sur les côtés les deux marques des doigts saints de Jésus ? (Y 193)

Pour un autre pêcheur, c'est l'intensité des images oniriques qui empêche la mise en récit ultérieure.

> Avant-hier Yannis vit dans son rêve que la molènel'avait étourdi[886], il demeurait sur le dos au fond de l'eau, les yeux grand ouverts, il ne pouvait pas même bouger, seulement voir et comprendre. Il vit des choses étranges, il ne voulut pas dire tout ce qu'il avait vu, mais il jura qu'il ne pêcherait plus avec de la molène près des grottes. (Y 193)

Les songes, incomplets ou trop impressionnants, échappent alors à toute interprétation, à toute narration, à toute mise en ordre.

C'est précisément l'absence de dimension prédictive des rêves qui est soulignée dans *Terminus*. Lorsqu'Eleni se remémore le songe de la nuit précédente, dans lequel elle retrouve sa voix, elle ne sait pas quelle interprétation lui donner.

> Tôt le matin, elle se leva sans attendre pour consulter sa clef des songes, un très vieux livre, presque en lambeaux, héritage de sa défunte mère. Elle lut que le chat blanc portait

[885] Passage cité en première partie, *supra*, p.113.
[886] Il s'agit d'une plante qui pouvait servir de torche (voir sur le site du CREAF, « Centre de Recherche et d'expérimentation des arts forestiers », https://territoire.org/francais/CREAF/herbier/molene.html, [page consultée le 30 septembre 2019]).

> bonheur. Elle s'en étonna puisque le spécimen réel de cet animal – chat noir ou blanc – de même que la chouette, n'était pas un bon présage. De quel augure pouvait donc être ce rêve ? Elle ne savait pas. Elle ne comprenait pas… Elle n'osait pas. (T 56)

La contradiction entre le guide interprétatif et les croyances populaires est soulignée ironiquement par le narrateur qui lui enlève ainsi toute signification en la rendant arbitraire. La fille d'Eleni voit également lui apparaître des songes dénués de sens. Elle dit ainsi à madame Charikleia : « Je vous ai vue en rêve […], mais je ne me souviens de rien. […] C'était un rêve heureux pourtant, je ne me souviens que de ça » (T 144). Son hôtesse répond : « Cela n'a pas d'importance. Les rêves de l'après-midi ne s'accomplissent pas. Tu ne le savais pas ? » (T 144). Certes, la mention du songe heureux sans suite s'insère dans le réseau des signes tragiques construit par la narration. Mais elle révèle également le peu de fiabilité des rêves du personnage. Le père Nikolas de *À Hatzifrango* est scandalisé par le fait que le père Nestoras se fonde sur des rêves qu'il qualifie de « prophétiques »[887] pour s'assurer une popularité auprès des fidèles du quartier. Les rêves ne sont donc pas des portes vers un futur lisible et interprétable.

Cette absence de dimension prédictive, de réalisation des rêves est tragiquement mise en évidence dans le chapitre central de *À Hatzifrango*. Les projets des personnages sont anéantis. Cela concerne la communauté *rumi* de Smyrne que l'on incite à abandonner ses rêves de Grande Grèce.

> […] les mêmes journaux qui pendant trois ans nous bourraient le crâne à propos de liberté et de gloire, de peuple élu, de Constantinople et de Sainte Sophie et qui envoyaient les Turcs au Pommier Rouge[888] – maintenant, il fallait qu'on s'occupe de nos œuvres pacifiques, écrivaient-ils, sous la protection et la justice de la patrie turque – écoute, écoute ça ! Les bonnes gens l'ont lu, ils ouvraient leurs fenêtres, les femmes souriaient – pleines d'amertume, bien sûr, cependant elles souriaient – les enfants sortaient en cachette. Ils avaient perdu leurs rêves, mais les rêves, c'est facile à reconstruire. Et même alors nous les reconstruisions tout timides, peut-être bien sans nous l'avouer. Le roi Alexandre n'est pas mort, j'ai dit à ma femme à un moment. Mais Katerina s'est contentée de hocher la tête. (AH 144)

Mais si les rêves collectifs peuvent se réparer, ce n'est pas le cas des aspirations individuelles. En effet, Yacoumis et de Katerina se tissent un avenir lors de leurs discussions nocturnes.

---

[887] (AH 164).

[888] « στην Κόκκινη Μηλιά » : lieu mythique d'origine des peuples turcs vers lequel Constantin Paléologue devra les renvoyer lorsqu'il sortira de sa grotte.

> Mais ce jour-là, que faire d'autre, nous nous couchâmes tôt. Il faisait à peine nuit. Je discutai avec Katerina de choses et d'autres, je lui dis que les premières pluies tardaient, que tant de plants de choux et de choux fleurs seraient inutiles et que ce serait bien que nous achetions une truie. Nous la nourririons gratuitement. Nous la mettrions aussi avec le mâle d'Epaminondas et dans deux ou trois ans, en vendant les petits cochons, nous construirions encore une pièce pour notre fils qui aurait grandi alors. Des discussions de famille, du bon temps. (AH 151)

Pourtant, le récit rétrospectif présente ces souhaits comme non réalisés. Les rêves de Katerina sont devenus des souvenirs dans la narration de Yacoumis. Ce futur antérieur soulignant la fin irrémédiable des espérances clôt le chapitre central : « Petite fille, elle rêvait de bonheur, Katerina » (AH 154). L'imparfait fige les désirs dans un temps suspendu dont le lecteur sait qu'il ne trouvera jamais plus à se réaliser.

Le présent dans lequel évoluent les personnages a peu de consistance, sans cesse disparaissant au profit des rêveries. Pourtant, les souvenirs lointains ou effrayants n'offrent aux personnages que peu de repères. Le passé est obsédant, mais semble étranger, opérant une disjonction dans les identités des personnages qui ont ainsi l'impression d'avoir vécu d'autres existences en rêve. Si les souvenirs deviennent des songes, l'inverse est également vrai puisque les rêves, rêves nocturnes et projections des désirs dans la vie réelle, échouent à joindre le passé et le futur, ne sont plus prémonitoires ni voués à se réaliser. Ils sont décrits au passé par un narrateur qui suggère leur absence d'issue. De fait, les narrateurs sont les ordonnateurs des récits. Cependant, le passé qu'ils évoquent pourrait bien disparaître avec eux, redoublant l'inéluctabilité de la disparition des rêves.

## 1.2. Des narrateurs voués à disparaître : les derniers témoins d'époques révolues.

Interrogé par la journaliste Beatriki Spiliadis à propos de sa connaissance de Marcel Proust, Kosmas Politis répond « avec un sourire presque coupable » :

> Je ne sais pas, je ne l'ai pas lu. Mais, comment vous dire, je n'éprouve a priori pas de sympathie pour lui, parce que je ne peux pas comprendre quelles sages vérités il est possible d'écrire en douze tomes sur « la recherche du temps perdu ». Quel bavardage, mon Dieu ! Je pense que l'on ne doit pas tout dire. Il faut laisser le lecteur deviner. La grande capacité analytique ne révèle absolument pas une grande acuité.[889]

[889] « Δεν ξέρω, δεν τον έχω διαβάσει. Αλλά τί να σας πω; Τον αντιπαθώ προκαταβολικά, γιατί δεν μπορώ να καταλάβω τί σοφίες είναι δυνατό να γράφη κανείς σε δώδεκα τόμους "αναζητώντας τον χαμένο καιρό μου". Τί φλυαρία, Θεέ μου! Εγώ νομίζω ότι δεν πρέπει να τα λέη όλα κάνεις. Πρέπει ν'αφήνη τον αναγνώστη να μαντεύη. Η μεγάλη αναλυτικότητα δεν δείχνει ωρισμένως μεγάλη οξύτητα », propos rapportés

L'écrivain, selon l'humour qui le caractérise, et la pudeur aussi, se moque des grands mots de *La Recherche*. De fait, le caractère elliptique de l'écriture de Politis semble bien peu compatible avec les longues phrases proustiennes, développant des considérations théoriques sur le temps. Pourtant, malgré le fait que le romancier grec s'en défende, nous risquerons la formulation de quelques points communs avec l'auteur français. Les narrateurs de Politis, tout comme celui de Proust, cherchent à faire revivre un passé révolu, évanescent, menacé également car ils sont les derniers témoins, non de la haute société du Faubourg Saint-Germain, mais de la vie de quartiers populaires soumis aux changements ou à la destruction[890]. Cependant, si l'écrivain, dans ces derniers romans, exprime une philosophie du temps, il le fait implicitement en nous donnant à vivre le travail de la mémoire qu'il matérialise métaphoriquement en espace à parcourir.

### *Des narrateurs déroulant le fil de leur mémoire*

Nombreuses sont les études consacrées à la narration dans les romans de Politis[891], le plus souvent pour analyser la place du narrateur selon une perspective genettienne, tant l'identité et la variation des narrateurs posent problème chez Politis. Ces derniers revenant sur des événements antérieurs, leur lien avec les histoires racontées est parfois difficile à élucider. Mais il peut être également intéressant, selon un angle moins structural et plus linguistique, d'étudier comment se manifeste la présence même des narrateurs dans les textes et l'effet produit. Les conteurs interrompent fréquemment le fil des actions et soulignent la plupart du temps cette rupture par des incises entre tirets ou entre parenthèses. La narration se dédouble alors entre actions rapportées et actions commentées. Quelles fonctions revêtent ces interventions selon les récits ?

Une première catégorie de commentaires narratifs témoigne de la volonté du narrateur de transmettre fidèlement les événements qu'il relate. Le narrateur est parfois détenteur d'un savoir qu'il précise en incise. Ainsi, dans *Yiri*, le narrateur, externe durant presque tout le

---

dans le journal *I Kathimerini* du 14 mars 1976, rubrique « Arts », dans l'article « Kosmas Politis. L'écrivain de l'amour adolescent. Dix ans après le "terme" de sa vie ».

[890] Signalons par ailleurs le mémoire universitaire de Yorgos Kallinis rapprochant l'œuvre de Proust et celle de Politis : « Η Εικόνα της μνήμης ή η μνήμη της εικόνας. Η κινηματογραφική δυναμική της λειτουργίας της μνήμης στο έργο του Μαρσέλ Προυστ και του Κοσμά Πολίτη » (KALLINIS 2008, 124). Nous n'avons malheureusement pas pu le consulter pour le présent travail.

[891] Nous pensons à la thèse de Maria Paparoussi, « Structures et unité dans l'œuvre romanesque de Cosmas Politis. *Bois de citronniers* et *Hécate* » (citée dans KALLINIS 2008, 129), à celle de Lina Thomas à propos de la description dans les romans de Politis, « Η λειτουργία της περιγραφής στα μεσοπολεμικά μυθιστορήματα του Κοσμά Πολίτη » (*ibid.* p.138) ou encore à celle de Paraskevi Kalliga-Yerasimou, « Η μυθοπλαστική αφήγηση του Κοσμά Πολίτη ως παλίμψηστο: μια αφηγηματολογική προσέγγιση » (*ibid.*, p.164).

roman, est amené à détailler des éléments du paysage tout en faisant appel à un savoir commun avec le lecteur : « D'un côté, les cyprès de l'Orphelinat, sur toute la longueur du jardin, à côté l'un de l'autre, tout au bord, immédiatement derrière le fil barbelé qui les clôture. Les cyprès "noirs", comme on les appelle » (Y 33). Le narrateur de *À Hatzifrango*, lui, restitue les mentalités d'une époque. Commentant les performances des footballeurs des différentes communautés, il insère ainsi son avis : « Les Arméniens, une nouvelle fois, étaient assez forts au football – bien sûr, pas autant que les Anglais de Bournova – mais ils ne se donnaient pas beaucoup de mal pour les autres épreuves » (AH 8). Quelle voix exprime un tel jugement sportif ? S'agit-il du point de vue du narrateur ? De la *doxa* de l'époque ? Les tirets, dans le roman, introduisent parfois des propos dont l'attribution est délicate. Ainsi, au chapitre 6, le père Nestoras explique aux paroissiennes qu'il lui est arrivé d'être victime de la tentation sous les traits de fées qui l'ont emmené dans « une danse folle ». Les femmes du quartier « dont les sensations, quelle qu'en soit la raison, avaient parfois besoin d'être soutenues par l'imagination, se représentèrent peut-être le père Nestoras sur l'herbe – pas en compagnie des fées – puis se signèrent » (AH 108). L'expression, détachée par les guillemets, peut être lue comme une justification que se donnent à elles-mêmes les femmes. La précision peut également être le fait du narrateur, d'autant plus que sa formulation, « όχι με τις νεράιδες », niant une présence, diffère de « χωρίς τις νεράιδες », expression renvoyant directement à une absence. L'ironie du narrateur loge donc entre les tirets dans sa volonté de retransmettre dans ses moindres nuances les pensées cachées des femmes qui ne sont pas aussi pures qu'elles voudraient se l'avouer. Les phrases détachées des informations principales par l'encadrement typographique éclairent ces dernières en les complétant, les précisant, les nuançant. Le narrateur dispense des savoirs en incises, accompagnant son récit de connaissances extérieures. C'est le cas dans *Terminus* également où le narrateur se montre expert en mentalités du début du XXe siècle. Voici comment il commente l'hostilité du père de Sophie à l'égard de son beau-frère, le contrebandier : « Le mépris de l'intellectuel, que ressentait le père de Sophie pour l'oncle Kostis – pas du mépris en soi, on aurait plutôt dit une antipathie de race – se transformait en un sentiment de rancune pour sa femme […] » (T 24). La substitution de termes faite par le narrateur manifeste la finesse de sa psychologie, mais surtout l'étendue de son expérience à propos des préjugés et clivages entre les classes sociales à l'époque. D'ailleurs, c'est une autre habitude de la haute société qu'il met en exergue au chapitre 3 lorsqu'il relate la première rencontre de Sophie avec un groupe de jeunes hommes au café : « Les deux jeunes hommes

arrivèrent tard, après sept heures – c'était le *chic*[892] pour les hommes – » (T 50). Il s'agit donc pour l'instance narrative de préserver une mémoire collective : les actes rapportés s'accompagnent de d'explications complémentaires sur les habitudes et les pensées anciennes favorisant une meilleure compréhension pour un lecteur perçu comme ignorant de ces usages. Le même désir de précision s'observe dans la présentation des personnages[893]. D'une part, la voix du narrateur se confond parfois avec les paroles des personnages rapportées au discours indirect libre, soit isolées dans les phrases par des tirets, soit simplement apposées comme dans cet extrait du chapitre 1 de *Yiri* : « Le soir, [madame Victoria] se tenait à côté, un peu en retrait, et surveillait les voisines qui attendaient leur tour. Elle, dieu merci, empruntait le tuyau de monsieur Filippos pour arroser […] » (Y 16). Le narrateur apparaît ainsi comme un passeur de voix, suivant au plus près les pensées des personnages. D'autre part, les interventions du narrateur manifestent également sa volonté de faire comprendre le plus justement au lecteur les motivations de leurs gestes même les plus anodins. Lorsque monsieur Nikolakis tombe de l'échelle, des précisions donnent à la chute une signification : son corps oscille « comme s'il voulait dire ou embrasser quelque chose[894]» (Y 156). Les incises modulent l'événement brut, l'inscrivant sur un plan métaphysique[895]. Le commentaire annonce déjà le dialogue du vieil homme avec l'invisible. En creux donc, dans des explications accessoires, réside le désir d'exhaustivité du narrateur comme si l'essentiel, à propos des personnages, était formulé dans des espaces intermédiaires, paraissant énoncé négligemment. Parfois, c'est la structure des phrases, marquée par une certaine oralité, qui renforce l'impression de bavardage superflu du narrateur. À propos de madame Doudou le narrateur, superposant sa voix à celle des enfants, explique : « Elle avait de ces idées bizarres, la mère Doudou » [896]. Evoquant le caractère obsessionnel de Pandelis, celui qui raconte semble s'adresser ainsi au lecteur : « On arrive à tout par l'esprit, n'est-ce pas ? On aurait dit que c'était ce qu'il voulait se prouver à lui-même » (AH 11). De fait, si les interventions du narrateur, entre tirets ou non, ont pour première fonction d'éclaircir le contexte des événements ou les comportements de ces personnages et de donner par conséquent au narrateur le statut d'un témoin exemplaire, elles désignent également les événements vécus comme des événements en train d'être formulés dans le discours.

[892] En français dans le texte.
[893] On trouverait bien d'autres exemples (AH 96, 161 ou encore T 14, 25, 117) d'une telle volonté d' « entourer » l'événement afin de le resituer dans un contexte.
[894] L'expression est entre tirets dans le texte.
[895] On remarque le même procédé à la fin du chapitre 3 à propos de l'heure de coucher de monsieur Nikolakis : « Mais lorsque l'église de Saint-Dimitri sonnait les neuf heures (la pente apportait jusqu'ici le son depuis Pano Chora), il s'enfermait dans sa chambre jusqu'au lendemain matin » (Y 75). Le narrateur, devenant spécialiste en acoustique le temps d'une parenthèse, transmet scrupuleusement l'événement, la sonnerie des cloches, et l'explication de sa perception. Ce qui est signalé typographiquement comme accessoire prend au contraire de l'importance : le son dévalant la pente semble conduire monsieur Nikolakis à se replier, à battre en retraite face à un temps qui paraît, avec le mouvement décrit, menaçant.
[896] « Είχε κάτι τέτοιες λόξες η κυρα-Ντουντού » (AH 48).

En effet, et c'est la deuxième fonction que l'on peut leur attribuer, certaines intrusions de la voix narrative mettent en évidence ses tâtonnements. Lorsque le narrateur de *À Hatzifrango* souhaite rendre sensible l'absence de chaleur du ferblantier, il précise : « Pandelis avait toujours l'air de vous tenir à distance. Pas fier, bien au contraire, mais, tiens, un peu fermé, taiseux »[897]. Le narrateur rectifie ses propos, révèle l'élaboration de son discours en faisant apparaître ses hésitations. Le récit est donc désigné comme un discours en pleine construction, une narration qui reconfigure à sa guise les événements rapportés. C'est peut-être cette genèse du discours que révèle la multitude des propositions incises entre parenthèses ou entre tirets dans les trois récits. Ainsi, dans son étude sur la parenthèse et les tirets doubles, la linguiste Sabine Pétillon-Boucheron analyse l'emploi de ces signes :

> […] ouvrir une parenthèse – ou tracer un tiret – qu'il faudra refermer, c'est creuser dans l'énoncé qui en est le cadre, un autre lieu, une scène, un ailleurs. L'opération de décrochement implique un décalage, un dénivelé, ou plutôt une sorte d'épaississement (de dédoublement) du fil de l'énoncé, de double voie, de double voix également ! Notre opération provoque toujours une « complication du linéaire », elle implique nécessairement ce que nous avons appelé une « RAMIFICATION DU DIRE ».[898]

Les énoncés placés entre signes encadrants doublent donc l'énoncé principal en faisant entendre une autre voix qui relève de « l'énonciation écrite »[899] selon Sabine Pétillon-Boucheron et manifeste le rapport que l'énonciateur entretient avec la langue et les mots. Les parenthèses et tirets sont donc des nœuds discursifs faisant entrer de l'hétérogène dans le texte écrit en insérant la figure du « sujet écrivant »[900].

Les traces de la subjectivité du narrateur sont nombreuses dans les trois récits de Politis, mais surtout les narrateurs sont maîtres de l'ordre des événements et le manifestent par leurs retours explicites à un droit fil narratif, bifurcations soulignées par les conjonctions « cependant » ou un « donc »[901]. Le lecteur assiste à la fabrication de la mise en récit. Il arrive également aux narrateurs d'en souligner les étapes, tel le début d'une séquence comme au début du chapitre 9 de *À Hatzifrango*. Le narrateur y met en évidence l'origine d'un trouble dans le quartier : « Mais voici comment le malheur avait débuté » (AH 176). Il souligne également « la

---

[897] « […] ο Παντελής είχε πάντα τον αέρα σα να σε κράταγε σε απόσταση. Όχι περήφανος, κάθε άλλο, μα, να, κάπως κλειστός λιγόλογος » (AH 14).
[898] (PÉTILLON-BOUCHERON 2002, 237).
[899] *Ibid.*, p.130.
[900] *Ibid.*, p.341.
[901] « Ωστόσο » (Y 45, 65, 86, 155, 220, AH 61, 77, 105, 107, 240, 251, T10) et « λοιπόν » (Y 136, AH 76, 102, 115, 124, 143, 146, 169, 183, 225, T 21, 83, 151). L'expression « όπως κι αν είναι » (Y 15, AH 194, 240, T 14) joue le même rôle : elle permet de réembrayer un récit qui s'égarait, mais aussi de mettre en lumière ces errances. Le roman *Terminus* étant inachevé, il est difficile d'établir des comparaisons sur la fréquence de ces termes entre les trois récits. Ils paraissent cependant plus nombreux dans *À Hatzifrango* que dans *Yiri* comme si « la mémoire qui raconte » s'y donnait davantage à voir.

fin » du « récit »[902] (AH 240), l'interruption de la parole du conteur. De même, l'instance narrative signale à l'attention d'un lecteur qui pourrait être distrait les moments déterminants de l'intrigue comme cette « journée inoubliable »[903] de l'excursion des deux enfants au lac ou encore ce « jour néfaste qui changea la vie du quartier »[904] au chapitre 10. Le narrateur dessine les creux et les reliefs de son histoire. Parfois, il rajoute des éléments avec désinvolture, rappelant ainsi que tout sort de sa mémoire comme c'est le cas à la fin du roman *Yiri*[905] ou encore comme le révèlent certaines exclamations qui suggèrent une réminiscence subite dans *À Hatzifrango*[906]. Le caractère artificiel du récit, par ces interventions, est ainsi patent. Mais il prend également vie à travers une parole qui le ressuscite.

En effet, la troisième fonction des commentaires, qu'ils soient entre tirets ou non, semble être de faire apparaître le processus d'élaboration du récit. La parole du conteur prend alors une force vivificatrice. C'est ce dont témoigne l'usage des onomatopées, présentes dans *Yiri*, devenant plus nombreuses dans *À Hatzifrango*, plus discrètes dans le récit *Terminus*. Lorsque le père Nikolas déambule à travers le marché, il contemple les animaux morts à la devanture des boucheries.

> Les viandes, toutes égorgées, bœufs et veaux – on ne consommait pas beaucoup d'agneaux – étaient suspendues aux crochets, vidées de leurs tripes; des gigots, de la poitrine, des foies couleur aubergine, des foies verts, du sang épais par terre, des pieds rouges, des moustaches, des couteaux et des hachoirs – tchac, tchac, on coupait les os et on ouvrait les crânes pour en sortir les cervelles. (AH 37)

La scène s'anime progressivement : à la description des cadavres immobiles succède une mosaïque de détails colorés, puis deux verbes d'action introduits par les notations sonores. Ce même contraste entre la partie descriptive et référentielle de la phrase et l'animation de la scène par des sons est observable plus haut : « Et si un chariot venait à passer, grondant sur le pavé – chaud devant ! chaud devant ! –, la rue était si étroite que les gens se plaquaient contre les murs, des deux côtés, pour pouvoir s'en tirer » (AH 32). Ainsi, les éléments descriptifs prennent vie par l'insertion des bruits au moment de l'élaboration du récit. Sabine Pétillon-Boucheron, se fondant sur les analyses de Damourette et Pichon, désigne les onomatopées par l'expression « segments affectifs » qui témoignent de la « fougue » du narrateur. Selon elle, les

[902] « Όπως και να 'ναι, η αφήγηση τραβάει στο τέλος της » (AH 240). Notons l'emploi du mot « αφήγηση », la narration, qui renvoie à la mise en forme de l'intrigue et l'absence du mot « ιστορία ».
[903] « Όπως κι άν το πάρεις, είταν μια αξέχαστη μέρα. » (AH 131).
[904] « Δίσεχτη μέρα, που άλλαξε τη ζωή του μαχαλά » (AH 203).
[905] « J'ai oublié quelque chose » (« κάτι ξέχασα ») (Y 230).
[906] « Ah oui, parurent aussi dans le ciel cinq ou six étoiles » (« ΄Α, ναι, φανήκανε και στον ουρανό πέντ' έξι αστέρια ») (AH 25).

interjections trouvent une place presque naturelle à l'intérieur de l'espace décroché formé par les tirets :

> L'espace du décroché apparaît comme un lieu privilégié de l'affectivité et de l'humour. Tout se passe comme si l'affectif, brisant la succession logique des syntagmes, avait besoin de la « niche », de la « brèche » que dessinent les signes de la parenthèse et du tiret double.[907]

Les onomatopées viennent donc rompre le déroulement des événements en permettant à l'emportement du conteur de faire irruption dans l'ordre des faits racontés en les animant de sa flamme. Autre indice du désir de faire renaître le passé dans le présent de la parole : la mise en relief des mots utilisés, en incises, par le narrateur lui-même. L'acte de narrer devient spectacle. Tel est le cas lorsque le narrateur décrit devant les yeux des enfants de *Hatzifrango* le Golfe de Smyrne :

> Des tours isolées, fières dans leur solitude, surgissaient en pleine verdure, plus loin, vers Casamir et Sevdiki, où s'effilochait, floconneuse, la fumée du train ; de ce côté-ci, si proches qu'en tendant la main on penserait les toucher, étouffés dans les vignes, les jardins, les oliviers et les potagers, tout un délire végétal, le Koukloutzas, haut et fortifié, le Bournovas avec ses platanes et ses torrents, le mont qu'escaladent des pins, le Kozagaki et son voisin, le mille fois aimé, le Boutzas – *tout cela constituait une autre grécité, une grécité massive*[908]… (AH 54)

Le déterminant indéfini et le pronom démonstratif reprennent les termes de l'énumération précédente et les associent étroitement, dans une phrase non verbale dans le texte grec, à l'adjectif « ατόφια ». Celui-ci constitue donc le point d'arrivée d'une chaîne d'équivalences : les noms successifs des monts sont repris par le pronom lui-même caractérisé par son attribut. L'adjectif est donc le point saillant de la phrase, l'ultime image du spectacle qui a été offert au lecteur. Or, cette dernière apparaît en incise, dans l'espace des commentaires, laissant apparaître le choix du mot par le narrateur. Mise en relief, la qualification de la « grécité » fait également l'objet d'une réflexion visible de la part du locuteur. C'est d'ailleurs à l'ambiguïté de l'opération d'encadrement par des tirets que conclut Sabine Pétillon-Boucheron :

---

[907] (PÉTILLON-BOUCHERON 2002, 154).

[908] Nous soulignons dans la traduction française l'incise commentée. En voici le texte original : « όλ' αυτά μιαν άλλη ατόφια ρωμιοσύνη... » (AH 54).
La notion de « ρωμιοσύνη » est difficile à traduire. Elle désigne l'union des chrétiens orthodoxes sous la domination ottomane, à l'intérieur du *millet rum*. Michel Bruneau la décrit comme un « hellénisme chrétien » fondée sur le passé byzantin et sur une identité religieuse plus que sur une identité linguistique (BRUNEAU, 2002). En cela, elle est différente de l'hellénisme strict, courant qui réunit les Grecs autour d'une langue commune et de valeurs culturelles.
Les deux adjectifs associés à la notion de « ρωμιοσύνη » dans le texte grec sont simplement juxtaposés comme ayant une valeur identique. Cependant, le deuxième adjectif introduit une différenciation, une nuance supplémentaire pour particulariser la « ρωμιοσύνη », l'identité grecque visible dans le paysage ottoman par rapport à celle, historique et linguistique, défendue par les instituteurs. L'accent porte donc sur ce deuxième mot, ce dont nous avons essayé de rendre compte dans la traduction.

> Ce que nos signes doubles exhibent, c'est justement la rencontre problématique du sujet écrivant avec la langue et les mots du discours. [...] Grâce à l'opération de décrochement, je rencontre des mots qui se définissent par leur « fragilité syntaxique » (ils sont toujours suppressibles). Mais ce sont des mots que je garde et dont je souligne la « sauvegarde ». [...] Placés dans l'ailleurs du décrochement, grâce aux parenthèses et aux tirets, ils acquièrent ainsi une force particulière, parce qu'ils sont – AFFECTIVEMENT – habités par un SUJET ÉCRIVANT.[909]

Le narrateur de *À Hatzifrango* semble exprimer dans l'incise son doute sur le caractère approprié du mot autant que la satisfaction de l'avoir trouvé[910]. Entre tirets se joue donc le rapport à la langue des narrateurs. Dans le roman *Terminus*, le narrateur révèle, dans les espaces décrochés, combien l'acte de nommer est difficile et arbitraire. Nous citerons ici deux exemples. Le premier se rapporte à l'oncle Kostis : « Quoiqu'il en soit, il mit de la mesure dans sa vie – si l'on peut appeler mesure ses actions actuelles, ses mauvaises fréquentations, ses sales affaires » (T 12). Dans le second, il est question des garçons du café *Reine Victoria* : « Et les garçons imposants – vénérables, pourrait-on dire – circulaient, jambes blanches et serviette blanche quadrillée sur le bras » (T 22). Raconter semble donc être une lutte avec des mots pour l'instance narrative qui introduit une forme d'incertitude, de mobilité dans son récit, en en laissant apparaître une autre version possible, constituée d'autres termes.

Les intrusions des narrateurs possèdent trois fonctions dans les romans étudiés. Elles témoignent d'abord d'un besoin de fixer fidèlement le souvenir d'un passé. Les voix narratives se présentent comme les témoins d'une mémoire collective. Par leurs interventions, les narrateurs attirent l'attention sur le caractère subjectif du récit et de sa mise en ordre, sur sa plasticité. Ils le désignent comme le produit d'une reconstruction par le langage. Enfin, l'implication des conteurs en incise revivifie les événements passés, montre leur transformation en faits racontés au présent. Peut-être faut-il voir dans la considération sur le vent au début du roman *Yiri* une métaphore du temps qui « ponce l'esprit humain, amincit même ce qui est sans âme »[911] (Y 15). Le narrateur, dans cette parenthèse, paraît commenter un état intérieur, un combat qu'il mène contre l'usure. En effet, si raconter permet de ramener le passé à la lumière

[909] (PÉTILLON-BOUCHERON 2002, 341).

[910] Nous pourrions analyser un autre exemple de ce double mouvement aux pages 92 et 93 du roman : « Φέρανε [les notables de la communauté rumi] μαζί τους κι έναν, σα να λέμε απο το λαό, για να δείξουν κατανοήση – ο Λαός, ο Λαός – έναν παραλή μπακάλη του Φασούλα, με σπίτια και ταρλάδες, εκείνον που έφερνε το μαυροχάβιαρο με το βαρέλι και το πουλούσε με το δράμι. » (« Ils avaient emmené avec eux un gars du peuple, comme on dit, pour montrer leur ouverture – le Peuple, le grand Peuple –, un épicier plein aux as de Farsoula avec plusieurs maisons, plusieurs domaines, un de ceux qui importaient du caviar au tonneau et le vendait au drame. ») L'incise contraste avec l'information donnée dans le reste de la phrase en faisant entendre le commentaire du narrateur. Cependant, son dessein, suggéré par le lambda majuscule, reste énigmatique : veut-il railler le grand cas que l'on faisait du peuple au début du siècle ? ou souligner son absence de prise en compte ? Dans ce passage également, le mot est mis en avant de même que son emploi est interrogé.

[911] « […] – ά, κάτι τρίβει ο άνεμος απ'το μυαλό του άνθρωπου, λεπταίνει ακόμη ως και τ' άψυχα » (Y 15).

le temps de la mise en voix, de lui restituer son épaisseur, il n'en paraît cependant que plus fragile, contestable et éphémère.

### *Des témoins fragiles, derniers liens avec des époques révolues*

Dans les trois récits, la voix du narrateur est perceptible. Par sa présence, le passé prend vie le temps de la narration. Mais cette même voix trahit également la situation des conteurs, des êtres nostalgiques, conscients d'être les derniers témoins d'une époque. Ainsi, paradoxalement, la narration qui sauve de la destruction et de l'oubli accentue en même temps la fugacité des faits racontés dont la mémoire ne dépend que d'hommes faibles.

Dans *Yiri*, malgré le mince écart temporel entre la date de l'intrigue, l'année 1937 environ, et la date d'écriture du roman par Politis, 1944, les événements rapportés semblent très lointains, enveloppés progressivement par la mélancolie croissante du narrateur. De fait, en peu d'années, des failles se sont ouvertes dans la vie de Politis, collectives comme la Seconde Guerre mondiale puis l'Occupation allemande, ou personnelles comme la mort de sa fille en 1942. Le temps s'est fracturé également pour le narrateur de *Yiri* qui clôt son récit en automne. Ses considérations sur les cafés qui bordent le chemin de fer rendent compte de sa perception du temps.

> Là, à l'intérieur, deux ou trois hommes boivent à petites gorgées, disent de temps à autre un mot, puis retombent dans leurs pensées sans prendre de décision. Il faut s'habituer à leur langage pour les comprendre, tout comme il faut s'habituer au langage de la terre et aux messages secrets qu'envoient toutes les créatures qui vivent une existence secrète – et qui peut-être semblent être innocentes, peut-être le sont réellement ou peut-être ne le sont pas. […] Quelque chose croît, quelque chose change, quelque chose se perd – voilà l'idée que portent ces petites boutiques de campagne. Et le jour qui s'achève, indécis, et la nuit qui commence, indécise, elle aussi, et comment fera-t-il jour à nouveau, et celui qui est assis à côté de toi, que pense-t-il, à quoi songe-t-il dans son cerveau hypertrophié… (Y 208)

Le spectacle des hommes qui boivent conduit le narrateur à s'interroger sur le fait que le sentiment d'une continuité de l'existence n'est pas naturel. Face à la solitude de ces lieux, il prend conscience du caractère dévastateur du temps et du fait qu'une disparition peut être irrémédiable. Rien ne lui assure que le jour se lèvera à nouveau. Ainsi, le narrateur devient un témoin précieux de ce qui ne pourra être rappelé à la vie que par le récit. Pourtant, son rôle n'est pas aisé. Comme il quitte le quartier, il aperçoit, « le dernier jour »[912], le jeune homme

[912] « Την τελευταία μέρα » (Y 230).

qui voulait être charbonnier, Kalantzopoulos. Mais il ne déchiffre pas son dernier regard, « mélancolique »[913]. Que doit-il alors transmettre ? Témoin d'un regret sur un passé qui s'éloigne, son silence suggère la ténuité du fil qui l'unit à cette époque.

Dans le roman sur la Catastrophe de Smyrne, le dispositif narratif, plus complexe, donne la parole à deux narrateurs, au moins[914]. Dans la première partie du roman est soulignée l'importance testimoniale du récit du premier narrateur, le docteur. D'une part, il donne des éléments d'informations sur les mœurs du début du XXe siècle à Smyrne. Par exemple, il évoque le déroulement des jeux de Bournova, la rivalité à la course entre les Grecs et les Anglais et l'effervescence qui règne dans les quartiers populaires grecs durant ces compétitions sportives (AH 62). D'autre part, il fait référence à des époques ultérieures à son récit, devenant également le témoin d'autres périodes comme celle de l'Occupation. Il décrit l'avenir de Dimos, le cireur de chaussures qui meurt « la troisième année de l'Occupation, dans un sous-sol à Petralona, à côté de sa petite caisse, cette même caisse avec les décorations de bronze, qu'il avait apportée avec lui » (AH 114). Mais, ce témoin considérable qu'est le narrateur est frappé également par l'évanescence des êtres. Ainsi, même sur les personnages secondaires plane l'ombre de la finitude. Lorsque Hadji Savvas, le marguillier du quartier, fait une brève apparition pour interdire la musique au chapitre 1, la seule information donnée à son sujet est la mort de son frère « au pays » (AH 15). De même, décrivant la fin de la journée dans le quartier d'Hatzifrango, le narrateur s'attarde sur la plainte des oiseaux :

> Mais les tourterelles n'étaient pas seules à se plaindre. Consciemment ou inconsciemment, toutes les créatures, vivantes ou inanimées, semblaient demander raison, à l'heure où le jour s'épuise, demander la justification essentielle : leur raison d'exister et la raison pour laquelle elles cesseront d'exister un jour. (AH 23)

Le roman s'ouvre donc sur une évocation insistante des limites de l'existence. Passeur d'un monde qui n'existe plus, le médecin qui relate les aventures des enfants en 1902 est lui-même voué à disparaître. Il est d'emblée décrit par son grand âge[915] et, si sa voix « s'anim[e] »[916] un peu aux souvenirs de ses années d'enfance, son regard est lui marqué par la vieillesse[917]. Ainsi, alors qu'il chercher à rappeler à la lumière un passé mort, il en constate également l'impossible retour. La formule « jamais plus », comme un refrain, le signale de manière abrupte. La

[913] « μελαγχολικά » (Y 232).
[914] Rien n'assure en effet que la première partie du roman, celle qui précède le chapitre « Parodos » soit racontée par la même personne que la deuxième, si ce n'est quelques retours sur les faits racontés. Nous admettrons cependant que le docteur de la dernière partie est également celui qui relate les événements de la première.
[915] « Τά μάτια του γερο-γιατρού » (AH 238).
[916] « Η φωνή του γιατρού ζωήρεψε » (AH 239).
[917] « μες στα γεροντικά του μάτια » (AH 239).

dernière scène du roman est à cet égard pleinement tragique. Le désir du médecin, témoin qui disparaîtra avec les autres, de faire revivre la scène s'y lit nettement par le nombre d'incises entre tirets[918], le passage parfois au présent de narration[919] et l'adresse à une deuxième personne du singulier à valeur générale[920]. La syntaxe se caractérise aussi par certains traits d'oralité : des phrases non verbales fréquentes, une juxtaposition des phrases ou des propositions par la coordination « et ». Tous ces éléments révèlent l'enthousiasme du conteur, son plaisir à convoquer à nouveau le décor et les participants de cette fête de la ville. Envahi par l'émotion, il désigne ainsi la compagne de Yacoumis par son diminutif « la petite Katerina »[921]. Pourtant, il s'agit bien des derniers feux car, précédant l'évocation des fêtes du quartier, la condamnation de l'avenir est sans appel : « Les enfants meurent… » (AH 249)[922]. Quand la parole du vieux monsieur s'éteindra, un monde s'effacera également.

Cette recherche de la transmission au bord de la mort est encore plus perceptible dans le récit *Terminus*. Le lien établi par les narrateurs de Politis avec les lecteurs a évolué au fil du temps. C'est d'ailleurs ce qu'étudie Yorgos Kallinis dans l'article qu'il publie sur *Terminus* en hommage à Peter Mackridge[923]. Se fondant sur les analyses de Susan Lanser selon lesquelles les relations entre le narrateur et le lecteur intradiégétique d'un récit reflètent le lien entre l'auteur historique et le public auquel s'adresse le texte[924], il met en lumière la nouveauté que constitue le dernier roman de Politis en ce domaine. Alors que dans les deux premiers récits du romancier, *Le Bois de Citronniers* et *Hécate*, un « désir de contact »[925] entre l'auteur et ses lecteurs est perceptible, à partir de la nouvelle « Eleonora », Politis se serait mis en quête « de techniques qui le protègeraient d'une semblable attaque des lecteurs réels »[926] suite à la « réception négative »[927] de *Hécate*. Kallinis explique que l'écrivain aurait élevé des remparts :

> […] parfois à travers la distance ironique du narrateur par rapport à un passé qu'il rejette, parfois par l'identification narrateur-récepteur ou bien par la distance du narrateur vis-à-vis de l'histoire et parfois par la création d'un récepteur intra-textuel comme alter ego et remplaçant du lecteur ou bien la création d'un narrateur-interprète de l'histoire figurant l'image du lecteur.[928]

---

[918] Voir par exemple les pages 250 et 253.
[919] « Και μεσοφλέβαρα άνοιξε το Τριώδι. Η κυρα Μαρία απο τη θέση της στη γαρδαρόμπα τα βλέπει όλα και δίνει λόγαριασμό στο γυναικομαχαλά για το τί φορούσανε οι ντάμες στον ένα και στον άλλο χορό της Λέσχης. » (AH 251)
[920] Voir par exemple (AH 252).
[921] « […] η Κατερινούλα – η Κατερινούλα δίχως το κίτρινο γατί στην αγκαλιά για μια φόρα » (AH 253).
[922] « Τα παιδιά πεθαίνουν » (AH 249).
[923] KALLINIS, Yorgos, « Το Τέρμα της μοναξιάς: Η σχέση αφηγητή-αποδέκτη στη μυθοπλατσική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη », dans *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας;*, p.168-178, Elena Koutrianou, Filokyprou Elli (dir.), Athènes : Nefeli, 2018.
[924] LANSER Susan S., *The Narrative Act*, Princeton : Princeton University Press, 1981. Ouvrage cité dans (KALLINIS 2018, 175).
[925] (KALLINIS 2018, 176).
[926] *Ibid*., p.177.
[927] *Ibid*., p.176.
[928] *Ibid*., p.177.

Mais, d'après Kallinis, l'auto-suffisance disparaît avec *Terminus*.

> Lorsque la réticence envers le lecteur extradiégétique viendra, avec *Terminus*, d'un narrateur âgé désormais anonyme, lequel donne la sensation de retourner à l'époque où il était nourrisson pour recomposer une histoire dans laquelle il n'est ni héros, ni témoin, ni récepteur intra-textuel, alors la narration se transforme en un parcours qui a pour point de départ la naissance et pour terminus la mort qui attend tant les personnages et le narrateur que l'auteur réel de quatre-vingt cinq ans.[929]

Le geste représente, affirme Kallinis, « une ultime invitation de l'écrivain réel au lecteur réel à l'accompagner dans ce dernier voyage »[930]. Pourtant, malgré l'ouverture au lecteur et l'appui qu'il cherche en lui, le narrateur rend plus aiguë encore une situation tragique. Nous nuancerons ici les propos de Yorgos Kallinis puisque le narrateur de *Terminus* décrit une époque qu'il connaît et juge : il en est donc bien le témoin. Cependant, elle lui semble déjà bien lointaine, comme étrangère. Ainsi, il énumère les passagers du bateau que prend l'oncle Kostis pour se rendre au village. Il achève sa liste par « deux moines, tristes et lugubres, jeunes encore, secs, pitoyables avec leur soutane passée et leurs toques souples. Des moines de l'ancien temps – qu'on aurait cru descendus d'une icône » (T 77). Sujets d'un tableau, les personnages appartiennent à un arrière-plan figé. Les comportements des personnages paraissent également relever d'autres mœurs que celles de l'époque où est racontée l'intrigue. Le narrateur mentionne l'histoire du garçon d'un Cercle qui refusa de porter une lettre à une artiste de cabaret de la part du sous-consul, et qui, se sentant insulté, gifla le commanditaire. L'histoire se conclut sur ces mots : « Bien sûr, l'héroïque garçon perdit sa place, on le chassa du club – mais quoi ?... Oui, c'étaient alors les temps héroïques de "l'honneur" qu'on n'achetait pas d'un pourboire et qui réclamait le sang » (T 84). Les temps de l'intrigue sont bien révolus. La fragilité de la voix du narrateur rend donc leur reconstitution d'autant plus pathétique. En effet, le conteur ne cesse de rappeler ses défaillances[931], ses « revenus limités »[932], sa sensibilité aux échanges non verbaux[933]. Il est également très conscient du peu de temps dont il dispose, de

---

[929] *Ibid.*, p.178.
[930] *Ibid.*, p.178.
[931] « Φταίει κι η ηλικία… » (T 85).
[932] (T 41).
[933] Le narrateur relate le fait que Sophie, après son concert, ne remarque pas de changement chez sa mère si ce n'est son sourire devenu un brin plus mélancolique. Mais il clôt la scène par une sentence : « Cela devait être la mélancolie qui erre en nous, parfois, sans raison. » (« Μα θα ήταν η μελαγχολία που πλανιέται μέσα μας αναίτια κάποιες φόρες ») (T106). Un autre exemple de cette perception de ce que l'on pourrait appeler « tropismes », en empruntant le terme à Nathalie Sarraute, se trouve à la page 78. Le narrateur fait part d'un sentiment diffus de regret, de perte que peu de personnes perçoivent. Pourtant, c'est « quelque chose qui arrive souvent » (T 78). Cette phrase est un ajout de Politis. Voir le manuscrit de *Terminus* (POLITIS, s. d., 61).

l'impossibilité de revivre les scènes. La barque qui emmène l'oncle Kostis et sa bande en affaire sur une île ne dépasse pas le « quatre miles par heure », mais, « peu importe », s'exclame le narrateur, « si un tel voyage ne pouvait jamais avoir de fin » (T 15). Dans cet ultime récit, la voix du narrateur prend une place plus importante que dans les deux œuvres précédentes. Elle est ténue, mais sert de guide à l'intérieur d'une période en voie d'effacement.

Les narrateurs parcourent leur mémoire afin d'éclairer un passé ramené dans le présent de la parole. Ainsi, un lien se tisse avec le lecteur. Mais dans quels espaces l'invitent-ils ?

***Les paysages de la mémoire : des lieux étranges à parcourir ou à ressusciter ?***

Menis Koumandareas, dans l'article paru dans la revu *Diavazo* rendant hommage à Kosmas Politis en 1985, présente ainsi l'œuvre *À Hatzifrango* : « [C'] est un livre qui ne se décrit pas. Il est écrit avec le sage désordre de la mémoire qui l'a engendré […] »[934]. Ce travail de la mémoire est ainsi mis en abyme à travers le fonctionnement de celles des narrateurs. Ceux-ci emploient même des images pour représenter leurs capacités à se remémorer. Que nous révèlent-elles sur la conception que Politis a des souvenirs ?

En effet, dans chacun des récits, narrateurs ou personnages réfléchissent à travers des images sur leur activité mnésique. L'événement passé se présente dans deux cas comme recouvert d'une pellicule disparaissant dans le présent. Filippos, se souvenant d'un moment passé en compagnie de Liana, étendue sur l'herbe, évoque avec surprise :

> Dans le lointain quelque chose passait sans jeter un regard, les dépassait sans les apercevoir et disparaissait sans espoir de retour[935]. Le regard de Filippos cherchait le sien. Mais Liana cachait son visage dans ses mains. Ses larmes coulaient à travers ses doigts, d'une lourde et profonde signification… Cette situation lui paraît quelque chose d'étrange maintenant qu'elle lui revient avec tant de précision en mémoire. Et d'autres détails dans les mouvements psychiques, c'est comme s'il les découvrait maintenant, seulement dans la distance[936], comme si la gelée s'était dissoute et qu'ils se présentaient, cristallisés ou bien comme si étaient portés sur le plan de la réalité présente des sentiments qu'il avait plus rêvés que vécus. (Y 121)

La métaphore de la gelée et celle des cristaux suggèrent que le souvenir est parvenu, inchangé et fidèle, depuis le présent où il a été vécu. Pourtant, ce n'est que par le retour du moment dans

[934] Menis KOUMANDAREAS, « Ο Παρασκευάς που έγινε Κοσμάς », *Diavazo*, n°116, 10/04/1985, p.20-21. Cet article est reproduit dans l'édition grecque du roman supervisée par Peter Mackridge (POLITIS 1993).
[935] « Στο απόμακρο κάτι περνούσε δίχως να ρίξει μια ματιά τους προσπερνούσε απαρατήρητους και εξαφανιζότανε δίχως ελπίδα επιστρόφης. » (Y 121)
[936] « μέσα στην απόσταση. » (Y 121)

la conscience que celui-ci prend un sens pour le narrateur. L'expression « μέσα στην απόσταση » désigne l'éloignement temporel, mais aussi l'épaisseur de temps qui sépare les deux instants. Ainsi, l'événement se révèle par le passage du temps ou par le regard neuf qu'offre le moment de la souvenance et, paradoxalement, ce n'est pas dans son aspect familier qu'il se présente, mais entouré d'étrangeté. L'introduction du souvenir est de fait énigmatique : quelle « chose » passe devant eux comme un présage, une nouvelle atmosphère, qu'il est impossible de modifier ? La sensation inaperçue quand elle a été vécue devient désormais un signe fatidique, mais un signe qui ne les regarde pas au sens propre. La mémoire élabore alors du sens à partir de l'insolite. Le médecin qui relate l'histoire des enfants de Hatzifrango emploie la même image de la dissipation d'un voile pour désigner l'acte de se souvenir au chapitre 12 du roman de 1963.

> Cette coquille rose, elle aura été trouée maintenant avec le frottement de l'eau sur le sable – peut-être qu'elle sera devenue miettes sous le talon sévère du passant, ignorant de ce que signifiait la coquille rose dans le souvenir attendri d'un enfant et encore davantage dans la méditation mûre de l'homme. Il y a aussi des coquilles que la mer a rejetées sur ces rivages et a poussées au loin, là où la petite vague n'a plus la force d'arriver, dans nos belles saisons mentales.
>
> Dans nos belles saisons mentales, des enfants et des garnements paresseux, pieds nus et joyeux, traînent dans les ruelles et sur les places d'une grande ville qui s'étale maintenant, gigantesque fantôme gris allongé, sur des cendres fumantes, comme de la buée, comme une fumée transparente, cristallisée, qui a définitivement pris dans ton esprit sa forme et son aspect, dans tous ses détails, en longueur et en profondeur, et à commencer par le môle, *tu distingues* à l'intérieur de ces transparences successives de cristal, l'une à la suite de l'autre, les chemins de pierre et les pavés avec leurs maisons alignées et au loin, derrière, tu vois étinceler au soleil la verdure des jardins avec leurs puits à manivelles et leurs cahutes.
>
> Le regard s'enfonce davantage. A Kazamir, et ses maisons de campagne bleues, *entre* furtivement avec un ami du même coin que toi, dans la vigne de quelqu'un que tu ne connais pas, *vendange* le raisin ambré, *grimpe* au figuier pour cueillir les fruits exquis couleur de miel tandis que l'autre fait le guet, que le jardinier te prenne sur le fait et tu ramasses une décharge de gros sel dans le derrière qui te pique pendant toute la semaine.[937] (AH 238)

L'usure du temps, décrite dans le premier paragraphe, contraste avec sa survivance dans la mémoire. La vague, trop faible pour revenir dans les souvenirs du narrateur, permet la transition entre la réalité et les souvenirs conservés. La ville devient, dans les « belles saisons mentales »[938], un « fantôme gris cendre »[939], une cité morte, une présence étrange comme dans *Yiri*. Cependant, transparente et déchiffrable, elle s'anime sous le regard. Le jeu des pronoms

[937] Nous soulignons dans la traduction, par l'italique, des termes que nous commenterons ci-dessous.
[938] L'expression « στα νοερά μας καλοκαίρια » est traduite, de manière plus élégante, par « dans les étés de nos souvenirs » par Michel Volkovitch (POLITIS 2016, 346). Cependant, nous avons préféré garder le mot « νοερά » par lequel Politis distingue l'espace réel de l'espace spirituel et fictif.
[939] « Πελώριο [...] σταχτί φάντασμα » (AH 238).

et des temps dans cet extrait confère à cette scène une grande puissance évocatrice. Le narrateur invite progressivement son auditeur à entrer dans cet espace mental. Si la deuxième personne du singulier a une valeur générale[940], le passage au subjonctif dans le dernier paragraphe prend une dimension performative plus grande que l'indicatif[941]. Revenante, appartenant au domaine mystérieux des ombres, la ville est pourtant dotée d'une existence au moment du souvenir. La mémoire conserve à la fois les traces d'une vie tout en la désignant comme absente. Nulle illusion également dans les souvenirs du narrateur tout comme dans les propos de Yacoumis s'engageant dans sa mémoire à la demande de l'auteur fictif.

> Pourtant, ma mémoire est un jardin envahi par les herbes, ses allées noyées dans les orties et le chiendent. Je retrouve difficilement le chemin. Et sûrement que je me grifferai quelque part – superficiellement, sans même peut-être m'en rendre compte. Je me suis fait la peau dure durant ces quarante dernières années… Il y a autre chose aussi : quand tu fouilles parmi les cendres encore chaudes, un bout de miroir cassé te paraît un brillant et un bijou en or, tu le jettes comme si c'était du fer jaune. C'est pour ça que tout ce que je t'ai raconté sur les cerfs-volants, ça peut n'être que ma simple imagination. Mais non, je sens encore maintenant la ficelle se tendre dans ma main, me tirer… Quoi qu'il en soit, les souvenirs perdent leur mesure quand on vieillit. (AH 143)

La mémoire est une nouvelle fois désignée comme un espace. Moins ordonné que la ville, il ne permet pas une promenade sûre. Le lecteur n'est d'ailleurs pas invité dans ce lieu moins accueillant car il est peu entretenu et potentiellement blessant. Les souvenirs n'y sont pas hiérarchisés et s'amassent les uns sur les autres comme autant d'herbes qui poussent sans avoir été semées ou débordent de leur lieu de plantation. Yacoumis souligne les défaillances d'une mémoire non fiable[942]. Ainsi, les mémoires des narrateurs ou personnages des deux romans évoqués sont des espaces étranges et déformants. La mémoire n'y est pas présentée comme toute puissante, capable de reconstituer le passé ou de l'élucider entièrement. Dans *Terminus*, l'acte de se souvenir semble difficilement maîtrisable et le narrateur, comme le lecteur, constatent que la mémoire est dotée d'une grande autonomie. Lorsque le narrateur-auteur décrit la table habituelle de l'oncle Kostis à la taverne du village, il s'attarde sur la treille qui monte jusqu'à la fenêtre « sans la fermer » (T 75). Une note est alors insérée par l'auteur : « "Et le lierre ferme ma fenêtre" » – ce vers m'est venu involontairement à l'esprit, sans qu'il ait quelque chose à voir avec les événements, d'autant plus que la treille ne fermait pas cette

[940] Voici les verbes à la deuxième personne en grec (en italique dans notre traduction française) : « ξεχωρίζεις », « να μπείς », « να τρυγήσεις », « να σκαρφαλώσεις ».

[941] C'est pourquoi nous avons choisi de les traduire par des impératifs malgré l'étrangeté produite. Michel Volkovitch emploie, lui, le pronom indéfini « on » associé au présent de l'indicatif. Il nous a semblé que l'intention du narrateur est de montrer à quel point le lecteur est concerné, invité dans ses propres souvenirs.

[942] Le motif du jardin apparaît dans plusieurs romans de Politis. Il devient un leitmotiv dans *À Hatzifrango*. Lieu mystérieux du quartier suscitant l'effroi au chapitre 1 avant de symboliser la mémoire de Yacoumis, il est décrit comme défriché au chapitre 8, dans le passage qui suit immédiatement le chapitre Parodos comme si le récit du jardinier avait contribué à élaguer les plantes.

“fenêtre” de la taverne »[943] (T 75). Le narrateur est littéralement envahi de paroles et de poésie[944]. Inconsciemment, il évoque une lumière qui s’éteint sous l’action d’un lierre triomphant du temps[945]. Au chapitre 7, c’est le début de la troisième *Idylle* de Théocrite qui s’impose au narrateur dans une scène détachée du reste de l’intrigue : « “Je vais chanter devant la grotte d’Amaryllis…”[946], lisait à haute voix l’enseignant, debout sur l’estrade de la classe de quatrième. Et sur les bancs les élèves s’agitaient avec gêne » (T 116). L’interruption produit de l’étrangeté dans le cours du récit : le lecteur est contraint de suivre le narrateur dans ses égarements. Dans les trois romans, la mémoire à long terme est mise en scène dans toute sa fragilité, et plus particulièrement la mémoire autobiographique ou mémoire que les neurobiologistes appellent la mémoire « épisodique ». Laurent Petit dans son essai sur la mémoire, en expose la fonction :

> Dans son ensemble, la récupération d'un souvenir en mémoire épisodique implique donc un voyage à la fois dans le temps et dans l'espace et va permettre d'avoir conscience des événements passés, y compris des émotions du moment, tout en les intégrant dans une action ou une pensée future. La notion de conscience de soi présente dans cette définition de la mémoire épisodique l'a faite qualifier par Tulving d'*autonoétique*, terme issu de la philosophie analytique (noèse signifiant « l'acte par lequel on pense »). Selon ces termes, la mémoire épisodique autonoétique signifie que l'individu prend conscience de sa propre identité et de son existence dans le temps subjectif allant du passé au futur.[947]

Cette mémoire élabore donc un temps individuel et contribue à donner à une personne le sentiment de sa continuité ou du développement de son être à travers l’organisation de ses souvenirs. Chez Politis, les narrateurs rappellent dans le présent des éléments énigmatiques ou semblent soumis à une mémoire tyrannique qui présente les faits à son gré. La quête de l’identité est donc gênée par ces dérèglements.

Dans les trois narrations qui sont présentées comme des remémorations – même si cette information est donnée de manière tardive dans *Yiri* ou dans *À Hatzifrango* –, la mémoire des sens occupe une grande place. En effet, outre le fait de rapporter les événements, les narrateurs, de manière récurrente, rapportent des sensations associées souvent à un passage au moment de la narration ou de la lecture, comme si la sensation perçue dans le passé retentissait encore dans

---

[943] « “Και ο κισσός μου κλεί το παναθύρι” – μου ήρθε άθελα στο νού αυτός ο στίχος, δίχως να ‘χει καμιά σχέση με τα γεγονότα, τόσο περισσότερο, που η περικοκλάδα δεν έκλεινε τούτο εδώ το “παναθύρι” της ταβέρνας » (T 75)

[944] Nous n’avons pas trouvé l’origine de ce vers. La variante « παναθύρι » à la place de l’usuel « παράθυρο » laisse penser qu’il s’agit d’un poème ou d’une chanson smyrniote. Il existe en effet une chanson traditionnelle portant le titre « Μια Σμυρνιά στο παναθύρι ».

[945] Il peut être intéressant de rapprocher cette note d’un poème de Charles Dickens, « The Ivy Green » rendant hommage à l’indestructibilité du lierre qui se « nourrit de ruines ». Il est tiré du roman *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, écrit entre 1836 et 1837 par Charles Dickens. Le livre est traduit en français sous le titre *Les Papiers posthumes du Pickwick Club* (traduction de Sylvère Monod).

[946] Nous reproduisons la traduction de Philippe Remacle, professeur de Lettres Classiques qui a mis sur son site un grand nombre d’auteurs de l’Antiquité, la version originale de leurs textes accompagnée d’une traduction. L’ensemble du texte est disponible à l’adresse suivante : http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/theocrite/oeuvre.htm#3a [page consultée le 28 janvier 2020].

[947] (PETIT 2006, 36)

le présent. Ainsi, dans *Yiri*, le narrateur fait résonner les voix au discours direct de personnages en quête d'autres figures qui ne sont pas là[948]. Dans le récit *À Hatzifrango* la « mémoire qui raconte » rapporte de manière récurrente les cris des marchands[949]. Les réminiscences peuvent être aussi olfactives comme à la fin du chapitre 1 de *À Hatzifrango* dans laquelle deux odeurs très différentes se succèdent :

> L'ombre couvrit aussi le poste de police, le seul bâtiment de deux étages de la place Alani. Le deuxième étage ressortait un peu et s'appuyait sur quatre colonnes de fonte. Le crépi s'écaillait, et quand vous passiez devant, il vous venait un remugle de latrines.
> Les majestueux magnolias du grand jardin n'ondulaient même pas. Leurs pétales de cire, grands comme une main, embaumaient dans l'air dense, plus lourdement que la fleur de citronnier au printemps ou que les citronniers lorsqu'ils refleurissent dans la douceur de l'automne. (AH 23)

L'emploi de la deuxième personne du singulier à valeur générale arrache la sensation de l'instant à laquelle elle appartenait pour la prolonger dans l'esprit du lecteur. De brèves reviviscences parcourent les trois récits, donnant au lecteur l'impression d'être au plus près de ces instants fugaces du passé. Dans *Terminus*, la longue description d'une nuit calme d'automne s'achève par l'évocation d'une odeur qui paraît encore flotter dans l'air : « […] et cela sentait le citronnier, cela embaumait ce soir » (T 15). Le début du chapitre 7, lui, évoque une soirée d'hiver : « Et à cette heure nocturne, la mer, devant le petit café de province, sent maintenant l'oursin fraîchement ouvert » (T 116). Les démonstratifs amènent les effluves au moment de l'écriture. Ces tentatives de résurrection sont d'autant plus visibles que la menace d'effacement du passé est forte. En effet, dans le chapitre « Parodos » de *À Hatzifrango*, plus Yacoumis approche du moment de raconter la destruction du quartier, plus il fait appel à sa mémoire sensorielle. Il fait mention de la consistance du pain partagé avec sa femme lors du dîner, un « pain doux, moelleux » (AH 148) et se rappelle les voix retentissant sur la place (AH 151), la cloche qui sonne (AH 153) ainsi que la sensation de chaleur (AH 151). La présence de ces souvenirs sensoriels révèle d'une part une volonté du narrateur d'être au plus près de la vérité, de ne pas trahir les événements comme l'affirme Yacoumis lui-même : « De ce jour-là, j'ai tout conservé vivant dans mon esprit. Seulement de la nuit, et après, je ne suis plus sûr de rien. Mais, non, j'ai vu de mes yeux, même si la fumée m'obscurcissait l'esprit »

[948] Voir par exemple l'appel au charbonnier (Y 64), celui à Kalantzopoulos (Y 49), celui de madame Thaleia à Savvas (Y 61) ou d'Alexandra au jeune garçon (Y 229).
[949] Comme Mohamed, le vendeur ambulant de courgettes (AH 29), ou les marchands du quartier franc (AH 37).

(AH 149). D'autre part, retranscrire les sensations permet également à Yacoumis de sauver la scène en lui garantissant une survie chez son interlocuteur.

Les sensations éprouvées dans le passé s'actualisent dans les paroles des conteurs et permettent d'éphémères résurrections qu'une mémoire à long terme, susceptible de défaillir ou de falsifier involontairement, ne permet pas. Certes, la distinction avec le rôle de la mémoire involontaire chez Marcel Proust est grande. En effet, alors que dans *La Recherche*, le souvenir vient explicitement d'une impression ressentie dans le présent qui fait ressurgir son équivalent dans le passé associé à d'autres images, les narrateurs de Politis ne mentionnent pas leurs sensations au moment de l'écriture. Ils ne se livrent non plus à aucune considération théorique sur le rôle rédempteur de l'écriture et de l'art. Néanmoins, l'appel à la mémoire sensorielle dans les romans conduit le lecteur à éprouver le même paradoxe que celui auquel parvient le narrateur de Proust. Il est formulé par Gilles Deleuze dans *Proust et les signes* en ces termes :

> La mémoire involontaire nous donne l'éternité, mais de telle manière que nous n'ayons pas la force de la supporter plus d'un instant, ni le moyen d'en découvrir la nature. Ce qu'elle nous donne, c'est donc plutôt l'image instantanée de l'éternité.[950]

La fugacité du temps a été dépassée par le narrateur de *La Recherche* en accédant à l'art, mais elle ne l'est pas par les narrateurs de Politis qui ne cherchent pas à délivrer le temps de sa contingence. Néanmoins, ils font éprouver de temps à autre au lecteur ces brefs moments d'éternité.

De fait, par leur nature romanesque, les trois œuvres de Politis représentent le temps, d'autant plus qu'elles sont des narrations faites par des mémoires. Quelle conception temporelle s'y donne à lire ?

## 1. 3. Le temps de la mémoire : le mémorable et le remémoré.

Les trois récits de Politis exposent des événements tels qu'ils sont remémorés dans l'esprit des narrateurs, même si celui de *Yiri*, plus discret, ne se dévoile que dans le chapitre final. Ainsi, il est possible de lire ces textes comme une suite de souvenirs mis en récit et d'analyser la manière dont le temps y est travaillé, dont sont mis en relief des événements par rapport à d'autres, enfin, en d'autres termes, d'y lire ce qui est montré comme mémorable. La

[950] (DELEUZE 2016, 78-79).

mémoire construit une temporalité qui lui est propre, bien différente de celle des événements vécus ou perçus. Ainsi Joël Candau, dans *Anthropologie de la mémoire*, explique :

> On peut voir un autre signe de l'altérité intrinsèque du souvenir dans son incapacité à restituer la durée. En effet, la conscience du passé n'est pas la conscience de la durée et si on se souvient d'événements passés, on n'a pas pour autant la mémoire de leur dynamique temporelle, de l'écoulement du temps dont, on le sait, la perception est extrêmement variable en fonction de la densité des événements. Parfois la mémoire contracte le temps comme cela se produit lorsque nous essayons de nous rappeler un temps sans événements, temps de la captivité ou d'une longue maladie : s'étiole alors dans nos souvenirs un temps qui fut si long à endurer. Parfois, au contraire, la mémoire donne au temps une plus grande extension, s'efforçant de ralentir ou d'éterniser le passé comme on peut l'observer dans certains souvenirs du rythme d'un rituel. On le voit, dans un cas comme dans l'autre, l'acte de mémoire isole les événements et les vide de leur durée, les schématise en quelque sorte […].[951]

Qu'en est-il dans la mémoire des narrateurs ? Les événements rapportés perdent-ils leur épaisseur temporelle ? Sont-ils ramenés à une pure successivité ?

Il convient pour le savoir d'étudier la construction temporelle des trois romans. Le genre romanesque, par nature, a partie liée avec l'écoulement des instants, la succession des actions. Mais il se différencie d'autres modes de récit par sa capacité à donner l'illusion de la durée comme le montre Guy Vaes, dans *La Flèche de Zénon*, à partir notamment d'analyses des romans de Henry James, de Virgina Woolf et de Julien Green.

> Certes, la nature spatiale de l'information par l'image (je parle des journaux, du cinéma et de la télévision), qui influe sur le jugement et crée l'illusion de la proximité ; l'écrasement de l'individu par nos régimes policiers et l'extension géographique de l'histoire qui fascinent les romanciers (en principe, ils n'ont pas tort de l'être) sont en voie de substituer le temps chronologique aux intervalles de la mémoire. Cela signifie-t-il que le roman doive servilement coller à cette évidence ? Une impression de durée, agrandissant par à-coups la stature d'un personnage ; un fantôme d'intervalle, nuançant de rares transitions, tels seraient les palliatifs à un écrasement qui, sur le plan romanesque, se traduira par une absence de valeurs sensibles, voire par la sèche illustration d'une condition sociale. Désormais, on se rappellera telle ou telle scène comme on fait d'un prénom ou d'une adresse, mais l'on ne se *souviendra* plus. Je me souviens de l'arrivée de Strether à Paris – dans *Les Ambassadeurs* – ; je me souviens de tous les épisodes tributaires du point de vue subjectif des personnages, mais je me rappelle, comme on se réfère à un livre d'adresses, les tribulations saccadées de *La Grosse galette*. Le premier livre m'apprend, le second me renseigne. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, songeant aux épaves de John Dos Passos, je revois d'abord la couverture de ses volumes, la jaquette de l'édition américaine et le titre rouge sur fond blanc de la N.R.F.[952]

[951] (CANDAU 1996, 29-30).
[952] (VAES 1994, 31-32).

C'est par sa manière de jouer avec les points de vue des personnages que le roman étire les instants et que le lecteur ne se borne plus à se « rappeler » l'intrigue, mais s'en souvient car il lui a été donné d'éprouver un temps vécu[953]. Il précise en effet :

> Avec l'apparition du point de vue des personnages, la durée envahit la fiction. Le règne des intervalles s'ouvre alors, qui ne s'accroissent que dans l'esprit ; ce sont eux qui rendent à leur mesure les voyages, les scandales et les rendez-vous que la mémoire allonge.[954]

Les romanciers nous donnent donc l'impression d'une continuité entre deux moments, composante fondamentale du temps romanesque[955]. Cependant, à cette étendue temporelle s'ajoute un autre élément constitutif, selon l'écrivain belge : l'instant[956]. Tout l'art du romancier, selon Vaes, consiste à jouer entre ces deux pôles qui « garanti[ssent] la vitalité du genre »[957].

Les récits mémoriels de Politis, objets de notre étude, sont rythmés également par la succession de moments isolés et d'intervalles de temps. Il s'agit alors de déterminer quelles sont les spécificités du temps restitué par les mémoires narratrices. Pour cela, nous emprunterons à Gérard Genette sa terminologie narratologique classique, mais nous nous fonderons aussi sur les travaux de Raphaël Baroni qui mettent en évidence la perception du temps chez le lecteur dès lors qu'il y a construction d'une tension narrative dans un récit. En effet, les liens entre lecteur et conteur, au cœur des narrations de Politis, contribuent à y façonner un temps à multiples facettes, différent selon chaque roman.

Un premier constat s'impose cependant. Dans les trois romans se manifeste une discontinuité temporelle tant dans l'intrigue elle-même que dans la narration. Les ellipses dans *Yiri*, matérialisées le plus souvent par les points de suspension, juxtaposent des événements dont les rapports logiques ou temporels ne sont pas précisés[958]. Dans le récit *À Hatzifrango*, les

---

[953] Jean Pouillon, dans son essai *Temps et roman* (1946), distingue un temps « utilitaire » bien différent de celui proposé par la lecture d'un roman : « Il est bien rare, en effet, qu'un auteur ne donne vraiment aux événements et aux conduites qu'un temps purement utilitaire, c'est-à-dire ne servant qu'au déroulement de l'histoire dont le récit serait la fin dernière du roman ; de façon générale, le but d'un roman – et ceci pourrait servir de définition – est d'exprimer une expérience à l'aide d'une histoire (traiter un sujet à travers une intrigue). » (*Temps et roman*, p.242-243, Gallimard : Paris, 1993, nouvelle édition augmentée)

[954] (VAES 1994, 15).

[955] Guy Vaes détaille le rôle de la durée à travers des exemples de romans modernistes : « C'est dans la durée seule que se déploient, se chevauchent et s'étirent les rythmes, dans ce flux aussi enveloppant que le froid ou le chaud et que ni les blancs ne pourraient suspendre, ni les fins de chapitre arrêter. C'est elle qui dramatise la chronologie docile d'*Années* de Virginia Woolf ; elle qui épaissit les jours que doit traverser dans sa fuite Joe Christmas, le métis de *Lumière d'août* ; elle qui soutient l'obstination de Heathcliff et de Catherine. » (*ibid.*, p.16)

[956] Il cite ainsi Flaubert et Joyce, « […] chez qui l'instantanéité fait rage » (*ibid*., p.23).

[957] *Ibid.*, p.23.

[958] Un exemple parmi beaucoup d'autres de ce procédé se trouve à la page 212 du roman. Nous indiquons le saut de paragraphe par le signe / : « Il ouvrit le livre à l'emplacement désigné par son doigt entre les pages. Pourtant il n'avait envie de rien. Pas même de continuer à lire. / Et Kyrillos, qui revint et fut accueilli par Filippos, une nuit, lui parla dans les mêmes termes qu'auparavant. » (Y 212)

intrigues sont fragmentées, chaque chapitre s'intéressant à un événement de la vie du quartier et les histoires impliquant les personnages principaux ne sont parfois mentionnées qu'incidemment[959]. Enfin, les interruptions dans la narration sont signalées par des astérisques dans le roman *Terminus*. Ces ellipses traduisent l'intermittence des souvenirs, la rupture des trames narratives. Mais qu'en est-il de l'expérience de la durée dans les trois romans et du rythme même que les narrateurs donnent à vivre au lecteur ?

**Yiri *: la « chanson grise » de la mémoire « où l'Indécis au précis se joint »***

Gérard Genette, dans « Discours du récit », partie de son essai de narratologie *Figures III* prenant pour illustration *La Recherche du temps perdu*[960], détermine trois facteurs influant sur l'organisation temporelle d'un récit : la durée, l'ordre et la fréquence. Le premier mesure la vitesse du récit en établissant le rapport entre la durée des événements racontés et la durée de la narration. Si le récit déroule l'action presque en temps réel, il s'agit d'une scène. Ce procédé donne une impression de continuité et de durée. Si, en revanche, les actions sont résumées, il y a accélération de la narration par un sommaire. Par ailleurs, la fréquence des événements rapportés contribue également à la perception du rythme d'un récit. Les faits peuvent être uniques, singulatifs ou semelfactifs, ou bien répétés, itératifs. Les outils ci-dessus énoncés permettent d'étudier l'expression temporelle de la mémoire chez Politis.

Dans le roman *Yiri*, le cours des actions uniques nouant l'intrigue est souvent interrompu par des retours en arrière ou l'évocation d'habitudes ou de répétitions. De ce point de vue, la construction du chapitre 2est éclairante[961]. Le récit débute par le rêve de Filippos et son réveil. Le lecteur s'attend alors au fait qu'une journée précise soit rapportée. Cependant, la promenade physique du personnage dans la ville va de pair avec un vagabondage de l'esprit. La narration quitte l'enchaînement des faits et entraîne le lecteur dans des méandres difficiles à retracer et surtout à relier avec l'événement initial, c'est-à-dire la promenade de Filippos. En effet, alors que Filippos s'arrête et tourne le dos au mont Panaïchos « pour se délester de cette montagne » (Y 29), le narrateur marque une pause dans son récit et décrit l'environnement de la maison de Filippos, puis l'histoire de ses locataires. L'analepse infléchit le récit vers les commentaires adressés par madame Victoria au discours direct à Filippos à propos des femmes

[959] Ainsi, la brouille, pourtant déterminante pour le reste de l'intrigue, entre Stavrakis et Aristos, est rapportée brièvement dans le chapitre 5 consacré essentiellement à la tristesse de Periklis, à son adoption par la première femme de son père et aux mésaventures de madame Vasiani.
[960] Voir Gérard GENETTE, *Figures III*, « Discours du récit », Le Seuil : Paris, 1972.
[961] Nous laisserons de côté pour notre démonstration les chapitres initiaux des œuvres qui, en raison de leur fonction inaugurale, ne sont pas toujours représentatifs.

qui passaient sans cesse dans la maison de l'ancien propriétaire (Y 30). Mais l'absence d'ancrage temporel contribue à brouiller les repères du lecteur puisque madame Victoria « repr[end] son récit » sans que l'on sache vraiment quand elle l'a commencé (Y 31). C'est ensuite l'installation de Filippos qui est relatée tout comme son habitude d'offrir des branches de chèvrefeuille aux passantes (Y 32). L'intrigue ne progresse toujours pas puisqu'il est ensuite question de la vie quotidienne de Filippos, de ses rapports avec la femme de ménage et de la curiosité des femmes du quartier. Un événement précis est ensuite raconté : le jour où des femmes ont interrogé Katina, au sujet de son employeur. Filippos « regard[e] » alors ce qui reste des peintures murales érotiques qu'il a grattées et se met à songer à un épisode précis de son enfance. Finalement, alors que le lecteur s'attend à ce que Filippos rencontre des personnes au cours de sa marche, le récit n'avance qu'à reculons, par analepses, sans d'ailleurs que les faits rapportés n'éclairent le passé du personnage. Les dialogues ne font pas avancer le récit et sont peu aisément situables sur une échelle de temps. Les scènes perdent de leur caractère marquant et exceptionnel, détachées de tout contexte comme lorsque l'appréciation de Savvas sur Gortyne résonne sans que l'on sache quand a lieu la discussion : « Vous me plaisez, monsieur Filippos, parce que vous parlez toujours sérieusement avec moi » (Y 41). Les dialogues sont souvent inachevés et leur fin se perd dans le début d'une autre séquence narrative. C'est le cas d'un autre échange entre Gortyne et l'enfant qui s'achève par le constat suivant de Savvas : « Il fait noir » (Y 49). Ce dernier croise ensuite Alexandra, mais le moment de sa séparation avec Filippos a été éludé. L'interruption des scènes diminue leur caractère mémorable en les séparant d'une suite d'actions logique ou chronologique. Dans le roman, la confusion entre les faits singulatifs et les faits itératifs est constante. La mémoire du narrateur ne retranscrit pas l'intégralité des dialogues et ne donne pas à les vivre dans leur étendue, créant ainsi chez le lecteur l'impression que l'instant qui se déroule sous ses yeux est menacé[962].

Le narrateur expose ses souvenirs selon une temporalité subjective. La datation des événements par la mémoire est souvent relative à d'autres événements eux-mêmes laissés sans date[963]. Le narrateur déploie ainsi sa chronologie propre faite de retours et de points de repères personnels. Mais il rend également compte de l'expérience du temps vécue par Filippos, sans

[962] C'est d'ailleurs la perception qu'a également Filippos du présent : « Alors il se fit la promesse que les inquiétudes anciennes n'avaient plus leur place, n'étaient plus nécessaires, ici, en province. Cependant, pas un instant il ne lui passa par la tête qu'il pourrait se débarrasser de toutes et pour toujours. Certaines avaient fini par constituer le seul signe tangible d'une vie dans le passé – et le passé signifie le présent puisque le minuscule moment, labile et insaisissable, s'évanouit de suite et n'existe que comme souvenir. Notre vie, c'est le passé et le souvenir. » (Y 12)

[963] Relevons par exemple les indications temporelles, groupes nominaux ou adverbes, du chapitre 7 : « les autres jours » (Y 156), « le lendemain » (Y 156), « deux jours après qu'elle fut passée à la clinique » (Y 161), « un dimanche matin » (Y 161), « le soir même de la bénédiction » (Y 162), « maintenant que s'étaient terminées les premières pluies » (Y 163), « le jour suivant » (Y 169). La liste n'est pas exhaustive.

projets, se laissant porter par les boucles du temps. Le récit suit une ligne imprévisible puisque les événements singulatifs n'aboutissent à aucun fait qui pourrait être attendu du lecteur.

En outre, le lecteur est également trompé dans ses attentes par la hiérarchie des plans temporels qui diffère de celle des récits suivant une chronologie plus nette. Nous nous fonderons ici sur la distinction entre arrière plan et premier plan établie par le linguiste Weinrich dans son ouvrage *Le Temps, le récit et le commentaire*. Approfondissant la distinction des temps du discours et des temps du récit chez Benveniste, Weinrich détaille les fonctions des temps appartenant à cette dernière catégorie :

> Le moment est venu d'introduire une troisième dimension, que j'appellerai la *mise en relief*. Ici encore, le nom importe peu. On pourra en préférer un autre ; à condition qu'il exprime sans équivoque ce fait que les temps ont parfois pour fonction de donner du relief à un texte en projetant au premier plan certains contenus et en en repoussant d'autres dans l'ombre de l'arrière-plan.[964]

Selon le théoricien, l'imparfait est le temps de l'arrière-plan et le passé simple celui du premier plan. Voici comment il définit ces plans :

> Appartient au premier plan ce que l'auteur veut constituer comme tel. Ici encore, la marge de jeu dont dispose le narrateur se trouve limitée par certaines lois fondamentales de la narrativité. Elles veulent que le premier plan soit habituellement ce pourquoi l'histoire est racontée ; ce que retient un compte rendu factuel ; ce que le titre résume ou pourrait résumer ; ou encore, ce qui, au fond, donne aux gens l'envie de délaisser un instant leurs occupations pour écouter une histoire si étrangère à leur univers quotidien ; c'est en somme, selon le mot de Goethe, l'*événement inouï*. A partir de là se laisse enfin déterminer, à l'inverse, l'arrière-plan du récit : dans son sens le plus large, c'est ce qui à lui seul n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui en rend l'écoute plus aisée[965].

La spécificité du « tempo » de chaque récit dépend de la distribution entre les différents plans. Or, celle-ci est bien sûr propre à chaque genre de récit, à chaque auteur, mais elle est influencée également par l'époque[966]. Dans *Yiri*, comme dans le roman suivant, le narrateur procède à une inversion de la hiérarchie des plans, déplaçant l'intérêt du lecteur du premier à l'arrière-plan. La scène de badinage amoureux entre Katia et Filippos, qui ouvre le chapitre 6, attise d'autant plus la curiosité du lecteur que les deux personnages dissimulent leur attirance à monsieur Nionios présent dans la salle à côté. La brièveté des répliques fait également de ce dialogue un moment saillant du récit. Cependant, dans la suite du chapitre, ce sont les « habitudes du

[964] (WEINRICH 2012, 107).
[965] *Ibid.*, p.115.
[966] Weinrich associe ainsi la prédominance du passé simple au XVIIIe siècle, l'introduction de l'imparfait au XIXe siècle et parle de « crise du passé simple » à propos du XXe siècle (*ibid.*, p.117 et suivantes).

quartier » (Y 134), changeantes comme « les habitudes du ciel » (Y 134), qui sont rapportées : l'arrivée de l'accordéoniste, celle des bohémiens, celle du théâtre de Karaghiozis. Le narrateur emploie l'imparfait pour décrire les différents événements, mais les détails donnés annulent l'effet de retrait de ce temps verbal et confèrent aux descriptions une présence telle qu'elles se concluent souvent par un dialogue. Voici un exemple de ce passage d'une narration itérative à un dialogue qui, certes, rapporte un échange qui se répète, mais qui entretient la confusion du lecteur, celui-ci ne sachant plus s'il assiste à un événement unique ou non.

> Les voisines suivaient le thrène leur tête penchée sur le côté, une expression affligée se déversait sur leur visage comme si elles voyaient devant elles la jeune fille empoisonnée que chante l'aveugle. Un enfant nu-pieds allait de porte en porte la main tendue demandant l'aumône en murmurant. Lorsqu'il entendait de loin une charrette ou une voiture, il courait vers le mendiant, il le prenait par la veste et le guidait pour qu'il se mette à l'abri.
> – Ah, l'infortunée jeune fille, se lamentaient en chœur les voisines. (Y 136)

Ainsi, les événements qui se déroulent au second plan de la vie du quartier ont une force d'évocation aussi grande, sinon plus que celle des scènes isolées qui suscitent une attente déçue. En effet, il ne sera plus fait mention d'une nouvelle rencontre entre Filippos et la jeune fille avant le chapitre 8, à l'exception d'un bref échange entre Gortyne et le père de Katia au chapitre 7. Le narrateur de *Yiri* brouille par conséquent les plans et intervertit leur valeur et leur classement. Le mémorable se loge dans les actions répétées et moins dans les scènes.

Il convient alors de s'interroger sur les sentiments que fait naître chez le lecteur cette alternance irrégulière des plans. Raphaël Baroni, reprenant entre autres la distinction opérée par Todorov à propos de la tension générée par le roman policier, définit deux types d'effets produits sur le lecteur :

> On constate ainsi qu'il existe deux formes de mise en intrigue : soit le nœud consiste à raconter des actions dont le développement ultérieur est difficile à prévoir (une quête, un conflit, une catastrophe, etc.) ; soit, au contraire, il est fondé sur une représentation énigmatique de l'histoire dont certains éléments essentiels nous échappent.[967]

Le premier cas invite le lecteur à formuler un pronostic, une « interprétation "descendante" visant à anticiper le développement futur de la "fabula" »[968]. Ce désir de savoir crée un effet de suspense. Dans *Les Rouages de l'intrigue*, Baroni s'intéresse plus spécifiquement aux moyens rhétoriques mis en œuvre dans une telle configuration de l'intrigue. Certes, aucun

[967] (BARONI 2017, 40-41).
[968] (BARONI 2007, 111).

procédé narratif relatif à la temporalité ne peut être exclusivement associé à un mode de mise en intrigue. Cependant, le chercheur observe qu' « […] il est certainement plus facile de corréler le suspense avec une représentation chronologique ou avec la lenteur d'une scène, voire avec des prolepses inquiétantes, plutôt qu'avec le rythme rapide du sommaire ou celui, brisé, de l'analepse »[969].

Or, justement, dans *Yiri*, le narrateur, brisant l'attente que suscitent les scènes, brouille la succession des événements par le recours à des passages à l'imparfait. L'histoire tragique du petit garçon qui a perdu son frère et assiste au déshonneur de sa mère pourrait être relatée sur le mode du suspense tel que le définit Baroni. Cependant, les perpétuelles analepses et les confusions temporelles génèrent davantage d'incertitudes que de tension chez le lecteur. Ainsi, c'est le deuxième cas de mise en intrigue qui semble dominer dans ce roman de Politis, c'est-à-dire une tension narrative source de curiosité. Celle-ci naît lorsque le lecteur est amené à émettre un diagnostic, c'est-à-dire une « interprétation visant à désambiguïser une situation narrative présente ou passée à partir d'indices »[970]. Il ne s'agit plus d'anticiper ce qui va se produire, mais de tenter d'élucider une situation qui vient d'être exposée, un événement dont « la textualisation est énigmatique »[971]. L'intrigue, dramatique, qui a pour protagoniste principal Savvas, est mise en parallèle avec les aventures sentimentales de Filippos, fréquemment rapportées en analepses, comme si le lecteur devait, à partir de la situation mystérieuse de Gortyne, seul dans un quartier qui ne correspond pas à sa classe sociale, reconstituer son existence. Ainsi, le fonctionnement temporel s'apparente à celui utilisé pour susciter la curiosité du lecteur, comme le détaille Baroni :

> […] la mise en intrigue par la curiosité, en se fondant sur des lacunes du discours qui seront ultérieurement comblées par une forme quelconque de retour en arrière – simple information rapportée ou véritable analepse « dramatisée » – implique un bouleversement plus ou moins marqué de la chronologie de l'histoire.[972]

Celui-ci, transformant l'histoire « en un puzzle »[973], produit une esthétique de la « dislocation »[974] qui repose moins sur les temps forts de l'intrigue que sur des scènes itératives[975] donnant des éléments d'explication par la mention d'habitudes ou de faits répétés.

---

[969] (BARONI 2017, 102-3).
[970] (BARONI 2007, 111).
[971] *Ibid*., p.113.
[972] (BARONI 2017, 103).
[973] *Ibid*., p.103.
[974] *Ibid*., p.136.
[975] *Ibid*., p.103.

Ainsi, le récit du narrateur, qui semble parfois disparaître totalement et s'effacer derrière les pensées de Filippos, dessine une mémoire capricieuse. Elle s'éloigne des droites lignes, conserve le mystère et la brume enveloppant les événements et ne cherche pas à dramatiser les faits. Ce faisant, elle révèle un regard sur l'existence humaine : une vie ne peut être ramenée à un destin. Baroni distingue ainsi deux points de vue sur la condition humaine naissant des deux formes de mise en intrigue :

> […] nous pourrions essayer de résumer en ces termes les *nœuds existentiels* sur lesquels est fondée la mise en intrigue, qui les transfigure en *nœuds textuels* : le *suspense* met en scène l'*incertitude d'un sujet* en relation avec son *avenir* qui est, par nature, sous-déterminé ; la *curiosité*, pour sa part, est fondée sur *l'incertitude d'un objet* (qui peut être une chose, un événement, une action ou autrui dans son extériorité) tel qu'il est perçu ou décrit. Le récit serait alors fondamentalement *la mise en scène, par le biais de la mise en intrigue, de la sous-détermination du devenir et du monde*.[976]

Mais le renversement dans la hiérarchie traditionnelle des plans met aussi en lumière un fonctionnement de la mémoire : les événements qui pouvaient sembler mémorables lorsqu'ils étaient vécus perdent de la valeur dans les souvenirs au profit d'actes répétés, qui ont davantage de sens. Dans ce roman, la mémoire du narrateur s'attarde davantage sur des faits incongrus ou énigmatiques, parfois expliqués, parfois demeurant inexplicables et simplement surprenants[977]. Celui qui raconte met ainsi en question la manière dont les faits sont classés et prennent de l'importance dans la mémoire.

Enfin, les faits singulatifs sont adoucis en quelque sorte par leur absorption dans des séquences itératives. Les analepses telles celles relevées ci-dessus, évoquant des faits répétitifs ou singuliers, de même que les descriptions du quartier interrompant les scènes retardent ou gomment le dénouement de celles-ci. Ainsi, la manière dont est relatée le procès de la femme adultère est à cet égard frappante. Alors que le narrateur annonce un « divertissement intéressant »[978] (Y 146) manqué par Savvas et Pitsikas, il en retarde sans cesse la description. Tout d'abord, il commence par évoquer à l'imparfait le commentaire des clients du bar de Gerolymos et leur conversation avec le policier[979]. Ensuite, il relate l'indignation de l'avocat du mari, puis celle de madame Elisabeth qui refuse que ses enfants se rendent avec les autres au procès. Une ellipse passe sous silence le procès lui-même. Le récit évoque le retour de ceux

[976] (BARONI 2007, 158). Les italiques sont dans le texte original.
[977] Baroni fait référence à un troisième effet possible produit par la mise en intrigue : la « surprise ». Il cite ainsi les trois effets étudiés par Mair Sternberg dans la note 18 de la page 41.
[978] « μια σπουδαία διασκέδαση ».
[979] Nous donnons ici un exemple de cet emploi de l'imparfait pour rapporter un événement semblant pourtant unique : « Ο αστύνομος δεν έδινε απόκριση, ούτε ναί ούτε όχι. Χαμογελούσε κ' έπινε το ούζο του. Η Κυρία Βιχτωρία έπαιρνε το μέρος της γυναίκας. » (Y 146)

qui ont vu la scène et se mettent à la raconter aux enfants absents. L'épisode perd donc son caractère tragique dans la bouche des enfants car ils ne comprennent pas tous les enjeux du procès. De plus, l'issue de l'affaire n'est pas connue puisqu'ils n'ont pu assister à l'arrivée en voiture de l'accusée. La scène s'interrompt donc et laisse place aux pensées de Savvas qui compare cette femme à celles fréquentant l'établissement de Gerolymos et dont madame Victoria prend la défense. L'événement est donc retardé, dé-dramatisé, et son dénouement atténué[980]. De même, alors que la mort de Savvas constitue le dénouement d'une intrigue, ce n'est pas elle qui clôt le roman. Cette disjonction entre la fin de l'histoire de l'enfant et la fin du roman rend d'autant plus sensible l'absurdité de cette mort qu'aucune leçon ne peut en être tirée. Les dernières pages du roman, contrairement à l'une de leurs fonctions traditionnelles, ne fournissent pas de clé interprétative. Elles constituent une fin ouverte telle que la définit Vincent Jouve dans sa *Poétique du roman*[981]. Le roman s'achève par ailleurs sur un imparfait aux bornes temporelles ouvertes comme si le regard de Kalantzopoulos s'attardait dans la mémoire du narrateur.

Ce dont se souvient le narrateur, c'est donc bien d'actions souvent inachevées, confuses ou indécises car la vie humaine, loin d'être dramatique, est constituée de doutes et d'actions parfois sans fondement.

### À Hatzifrango *: contre une linéarité meurtrière, le cycle de la mémoire*

Pandelis, narrateur des événements de 1922, constate à propos du fonctionnement de la mémoire :

> Ecoute. Ça fait de ça à peu près quarante ans, quarante ans pile. Et pourtant on ne peut pas mesurer en années les années qui nous séparent de ce moment, on ne mesure pas non plus en miles la distance qui nous sépare de ces endroits là-bas. D'un côté, c'est deux fois plus loin comme si ça n'avait jamais existé. D'un autre côté, c'est toujours devant soi, vivant, comme à cet instant. Selon notre humeur, ça peut être les deux. (AH 139)

La mémoire oscille entre des plans effacés et des images détaillées au point de prendre vie. De fait, le début du roman ranime le jour mémorable de la course sur mer entre les

[980] Raphaël Baroni note dans son analyse du début de « Un cœur simple » de Flaubert : « Dans ce conte de Flaubert, la fréquence de l'imparfait a pour effet d'allonger les scènes d'exposition et d'étirer les notations d'arrière-plan, ce qui atténue le caractère "dramatique" de la vie de Félicité. » (BARONI 2017, 129)

[981] « On parlera donc de fin "ouverte" lorsque la fin de l'histoire ne correspond pas à la fin du texte. Les modalités de l'ouverture peuvent être diverses. Il peut s'agir d'une absence de fin […] ou de l'amorce d'un prolongement […]. On est parfois confronté à une interruption brutale qui ne résout rien […] ou à une incertitude sur ce qui se passe exactement. » (JOUVE 2015, 73)

différents clubs et nationalités présents à Smyrne. Si certaines analepses rompent le cours des événements, comme le recrutement de Pandelis comme barreur, le déroulement, chronologique, fait se succéder des scènes qui s'imposent aux yeux du lecteur. Le triomphe des caïques grecs est rapporté dans toute la gloire qu'il procure. La compétition n'a pas été meurtrière, mais la mémoire du narrateur est, en ce début de roman, proche de celle du rhapsode antique dont le rôle est expliqué par François Hartog dans *Le Savoir grec* : « L'aède d'autrefois était un maître de gloire (*kleos*), un dispensateur d'une louange immortelle pour des héros morts glorieusement au combat, et l'ordonnateur de la mémoire du groupe » [982]. Pourtant au fil des chapitres, la mémoire se trouble. Dès le chapitre 2, les analepses deviennent plus nombreuses et les repères chronologiques se brouillent malgré le soin pris par le narrateur d'indiquer la sonnerie de l'horloge de la ville, marqueur d'un temps objectif[983] (Y 32). Les scènes décrites constituent des tableaux qui se reproduisent. L'une d'elles, la rencontre entre deux personnes de confessions différentes (Y 33), permet d'introduire le père Jung. La narration revient sur les circonstances de sa rencontre avec Nikolas. Ce retour dans sa mémoire conduit le pope à revivre mentalement une révélation vécue à Éphèse. Les actions se dilatent alors, rapportées à l'imparfait. Le retour dans le présent est marqué par l'heure indiquée par le clocher, douze heures vingt-cinq. En une scène, le narrateur relate la rencontre entre le père Nikolas et le tavernier Argyris. Mais, de nouveau, une analepse vient rompre la linéarité du récit et expose les circonstances dans lesquelles se sont connus le prêtre orthodoxe et senior Zacharias, le musicien juif (Y 42). Ce sont alors les comportements des différents groupes du quartier à l'égard de la famille qui sont détaillés de nouveau à l'imparfait : la fascination des enfants (Y 44), l'envoûtement des jeunes gens par Perla (Y 44) – avec l'intrusion du commentaire de monsieur Kourmedios au passé simple, sans que le lecteur sache à quel moment il est prononcé –, et le désir particulier de Pandelis pour la signora Fiora (Y 45). Leur premier dialogue dessine une brève scène à laquelle aucune suite n'est donnée puisque lui succède l'évocation des sérénades nocturnes se répétant dans le quartier. L'une d'elles, tranchant par ses propos antisémites, clôt le chapitre sur une indécision temporelle. En effet, le lecteur ne sait plus situer l'action par rapport au début du chapitre, pris dans une spirale temporelle régressive. La mémoire du narrateur dérive comme dans *Yiri* et subit l'attraction des faits répétés. Ainsi, les faits réservés à l'arrière-plan prennent davantage de relief et se

[982] HARTOG, François, « Hérodote », pp.768-771, dans *Le Savoir grec*, BRUNSCHWIG, Jacques, LLOYD, Geoffrey Ernest Richard, PELLEGRIN, Pierre, BERTI, Enrico, ANNAS, Julia et BÈLIS, Annie, [Nouvelle édition revue et augmentée]. Paris : Flammarion, 2011.
[983] Peut-être la déambulation de Nikolas dans le Quartier Franc au chapitre 2, rythmée par les heures sonnant au clocher de Sainte Photini, est-elle inspirée par la promenade de Mrs Dalloway dans Bond Street, s'arrêtant elle aussi devant une poissonnerie, dans le roman éponyme de Virginia Woolf ? De fait, la coexistence du temps objectif et du temps subjectif des personnages crée le même sentiment d'épaisseur temporelle dans les deux œuvres.

hissent au niveau des scènes singulatives. Par exemple, les cris de Anthippe, sœur de Stavrakis, déplorant son célibat, résonnent « de temps à autre »[984]. Pourtant, le narrateur nous donne à les entendre dans leur intégralité.

Le rythme de la narration est donc irrégulier et surprenant, déroutant dans la plupart des chapitres puisque le narrateur marque des pauses à des endroits inattendus ou s'attarde sur des faits qu'il aurait pu résumer. Les seuls chapitres à être véritablement linéaires sont les chapitres 7, 10 et 11, c'est-à-dire ceux narrant les deux expéditions des deux enfants, la mort d'Aristos et les conséquences de sa disparition dans le quartier. La marche tragique du temps est restituée dans son irrévocabilité. Pourtant, le roman ne s'achève pas sur une histoire individuelle même si le narrateur annonce que « le récit touche à sa fin »[985]. La mort de Stavrakis en effet a des répercussions indirectes sur les vies de Nikolas et de Pandelis, ce qui dénoue les différentes intrigues, le pope retrouvant la vie laïque et Pandelis se mettant à fréquenter les prostituées pour oublier Fiora. Pourtant, le caractère définitif de ces différentes conclusions est en quelque sorte adouci ou estompé par la mention d'événements cycliques. En effet, dans la fin du chapitre, après le récit de la noyade de Stavrakis le narrateur privilégie le cercle de l'année pour dater les faits avec des mentions telles que les « pluies de l'avent », « une semaine avant Noël », « la veille du Nouvel an » ou encore « les trois semaines d'avant carême »[986]. Il suggère ainsi l'idée d'un possible recommencement. De même, il ne choisit pas de clore ses souvenirs par la figure des disparus, mais par le premier geste de tendresse entre Katerina et Yacoumis à la fin du Carnaval. Or la mort de la jeune femme a été racontée par Yacoumis dans le chapitre « Parodos ». Il s'agit bien pour le narrateur de finir sur la naissance de quelque chose comme pour contrebalancer le caractère tragique du décès de la mère et du futur enfant.

La mémoire du docteur est aussi capricieuse que celle du narrateur de *Yiri*. Si son cours se laisse détourner par des analepses ou absorber par des faits répétitifs et des actions de second plan, c'est également pour échapper à la destruction linéaire du temps. Nul *kleos* à célébrer dans les souvenirs des narrateurs, mais bien des bribes d'histoires à sauver, racontées certes sous forme de scènes, mais incomplètes. La mémoire préserve de la mort en mettant en avant des faits voués à revenir.

---

[984] « κάθε τόσο ». (Y 63)
[985] « […] η αφήγηση τραβάει στο τέλος της. » (AH 240)
[986] « οι βροχές του Σαραντάμερου » (AH 249), « μια βδομάδα πριν από τα Χριστούγεννα » (AH 250), « παραμονή Πρωτοχρονιά » (AH 250), « το Τριώδι » (AH 251).

**Terminus** ***: le tempo d'une mémoire apaisée***

L'inachèvement du dernier roman de Politis rend difficile une étude du traitement du temps dans cette œuvre, d'autant plus que sa rédaction a dû également être altérée par la dégradation de l'état de santé de l'écrivain. Cependant, le temps occupe une place centrale dans le récit. Le narrateur y rend sensibles les rapports différents de chaque personnage à l'écoulement des instants et leur difficile synchronisation. De même, sa propre mémoire ajoute sa temporalité sur des temps déjà vécus subjectivement. Néanmoins, les scènes semblent mener, comme dans les romans précédents, à des issues tragiques.

En effet, l'instance qui relate les faits rend perceptibles les disparités de rythmes selon lesquels vivent les personnages. Tout en rappelant, par des évocations fréquentes de l'horloge de madame Eleni, la succession régulière et rigoureuse des minutes, le narrateur décrit cinq personnages en décalage avec ce décompte objectif. Madame Eleni s'inscrit dans un temps ralenti. Sophie s'étonne par exemple au chapitre 2 qu'elle puisse rester assise « tant de temps avec [l']odeur si forte » (T 45) des fleurs. Habituée à un étirement des moments, la mère pense d'ailleurs au chapitre 5 qu'il est une heure du matin alors qu'il est « à peine onze heures et demie » (T 97), lui précise sa fille. Le vers qui vient à l'esprit d'Eleni[987] lui rappelle certes son inclination coupable pour Stephanos, mais est aussi révélatrice du sentiment de durée qu'elle vit quotidiennement. Elle évolue dans une attente permanente, un temps non cadencé de lui-même comme si elle n'était pour rien dans son articulation. Son absence à sa propre existence donne ainsi lieu à une formulation ambiguë à la fin du chapitre : « Elle ferma les yeux. Jusqu'à ce que, tant bien que mal, la nuit passa »[988]. L'adverbe « κάποτε » renvoie à un temps indéfini parce que le sujet le subit et ne peut pas lui donner de forme. Ainsi, ce sont les autres personnages qui donnent à madame Eleni la mesure du temps qui passe et cela de manière opposée. En effet, son mari, qui n'apparaît que très peu dans les scènes du roman, est toujours en retard comme le suggère la récurrence des questions sur sa présence ou non dans la maison (T 44, 45). Au contraire, les actions de sa fille se déploient sur un rythme enlevé. Par exemple, le narrateur évoque ses retrouvailles avec une « ancienne camarade », mais commente ainsi en incise : « autrement dit, il s'était écoulé à peine un an »[989]. D'ailleurs, elle joue également trop vite d'après Stephanos (T 56). Les deux jeunes gens ne s'accordent ni sur le tempo du morceau,

[987] « Της αιωνιότητας το κρυφό ρολόι, πάντοτε-ποτέ, πάντοτε-ποτέ » [« De l'éternité l'horloge cachée, jamais-toujours, jamais-toujours ! »] (T 96). Ce vers, dont Eleni ne peut se remémorer le nom de l'auteur, est une citation approximative d'un poème de Henry Longfellow, poète américain, « The Old Clock on the Stairs ». Il s'agit des derniers vers du poème dont nous reproduisons ici toute la strophe : « Never here, forever there,/ Where all parting, pain, and care,/ And death, and time shall disappear, –/ Forever there, but never here!/ The horologe of Eternity/ Sayeth this incessantly, – / "Forever – never!/ Never – forever!" », édité dans le recueil *The Belfry of Bruges and Other Poems* (1845).

[988] « Έκλεισε τα μάτια της. Ώσπου κάποτε πέρασε η νύχτα. » (T 98)

[989] « […] ξανασυνδέθηκε η Σόφη με την παλιά – δηλαδή μόλις είχε πέρασει ένας χρόνος – συμμαθήτριά της [...]» (T 40).

ni sur celui de leurs répétitions[990]. Sophie n'accomplit pas ce qu'elle doit faire au moment où il le faudrait[991]. Elle revit également beaucoup ses expériences par la parole, en les exposant une nouvelle fois à sa mère comme si le présent ne lui suffisait pas. C'est le cas lorsqu'elle relate à sa mère sa première répétition avec Stephanos (T 38), le fait qu'elle ait bu de l'ouzo dans un café en compagnie de jeunes hommes (T 55) ou bien sa soirée avec le jeune Écossais (T 103). Ce décalage avec le présent que vit en permanence Sophie, sa non-conscience de la labilité du moment, est ainsi résumée lorsqu'elle se promène avec Alexandros : « Ils se regardèrent droit dans les yeux et ils se sourirent. Ils se trouvaient encore dans les années d'immortalité » (T 114). Cependant, ce besoin de revivre les instants disparaîtra dans la seconde partie du roman.

À la spécificité des temporalités des personnages le narrateur ajoute la subjectivité de sa mémoire. Dans la première partie du roman, jusqu'au chapitre 6 inclus, les dates données sont le plus souvent relatives à la mémoire du narrateur. Au début du chapitre 2, ce dernier présente le cercle Hermès et l'institution du concert annuel à laquelle il n'attribue pas de date. Il mentionne ensuite les fêtes de l'« été dernier », expression utilisée deux fois (T 28, 29) et contrastant avec l'adverbe temporel « maintenant » (T 29), également repris et relatif lui aussi à l'énonciateur. Plus loin, la date à laquelle les membres de la commission décident d'organiser un concert est désignée de la même manière : « ce soir »[992]. Lorsque le narrateur revient aux personnages et à leurs actions, il se réfère de la même manière à son temps à lui et non à des dates objectives et mesurables comme lorsqu'il décrit l'arrivée de l'oncle Kostis au village par l'adverbe « maintenant » ou lorsqu'il annonce la soirée du concert par l'expression « ce soir » (T 84). Par ailleurs, les souvenirs du narrateur se développent selon un tempo irrégulier. Les scènes et dialogues sont nombreux au début du chapitre 3 : la visite de Kostis à sa sœur et sa promesse d'emmener sa nièce avec lui au village est suivie de la sortie de Sophie au café et de la scène de dispute avec sa mère et enfin de la répétition avec Stephanos. Cependant, l'enchaînement des actions est ensuite arrêté par la description d'une grande marée exceptionnelle (T 60-61). La longueur des phrases et l'emploi de l'imparfait confèrent au phénomène une dimension implacable comme si deux temporalités s'affrontaient : « [...] et plus tard ce fut le soir, ce fut la nuit, et il bruinait toujours... »[993]. L'imparfait, sans bornes temporelles, semble renvoyer à un temps non daté et datable. Pourtant, malgré l'amplitude du mouvement de l'eau, le fait est décrit comme un élément d'arrière-plan. En effet, par cet

[990] (T 36, T 57). Sophie manque également la deuxième répétition (T 51).
[991] Sa mère lui rappelle ainsi que « ce n'est pas l'heure de ranger » (T 45).
[992] « σήμερα » (T 30).
[993] « […] και ύστερα βράδιασε, σκοτείνιασε, κι όλο ψιλόβρεχε... » (T 61).

événement, le narrateur met en abyme une réflexion sur la hiérarchisation des souvenirs dans la mémoire. Alors que « les plus vieux n'[ont] jamais vu un tel phénomène », l'incident « en quelques jours [est] oublié » (T 61). Si, dans le monde fictif de l'intrigue, l'élément ne semble pas mémorable, dans l'esprit du lecteur, cette anomalie de la narration, qui dévie gratuitement de l'ordre de l'histoire et ralentit l'action par son détour, crée un effet de surprise marquant. Ainsi, durant la première partie du roman, des analepses et des événements incongrus se substituant à des scènes rompent le cours de l'action.

Mais, à partir du chapitre 7, et dès la moitié du chapitre 6, la narration se concentre autour du personnage de Sophie et devient plus linéaire. L'imprécision des notations temporelles[994] laisse place à des éléments précis comme l'évocation de l'éphéméride et l'heure de lever du soleil (T 12), la mention de mois (T 116, 134) ou le nombre de jours écoulés (T 130, 158). Les événements sont racontés sous forme de scènes, telle la rencontre avec Argyris, sans que le lecteur les découvre à travers les paroles rapportées de Sophie. Le temps s'objectivise en quelque sorte comme si Sophie pouvait vivre pleinement les jours au village. Les ellipses sont moins nombreuses, de même que les interventions du narrateur s'espacent. Cette succession d'événements relatés exhaustivement ralentit le temps et permet aux personnages de trouver leur propre tempo, mais, paradoxalement, elle les emmène fatalement vers leur mort. Puisque la fin du récit manque, il est impossible de savoir si la mémoire du narrateur aurait offert, par des retours en arrière ou des digressions, un adoucissement et une possibilité de retour à la jeune fille comme c'est le cas dans le roman *Yiri* ou dans *À Hatzifrango*. Les deux citations finales de Shakespeare, tirées respectivement de *Cymbeline* et de *Macbeth*, éclairent l'intention de Politis qui met en exergue le rôle nécessaire des souvenirs, ceux de l'amoureux, pour garder en mémoire les agitations de la vie « durant son heure sur la scène »[995].

Quelle mémoire se dessine donc dans les trois derniers romans de Politis et quelle philosophie du temps pouvons-nous y lire ?

Dans un premier temps, nous observons que la discontinuité temporelle est très présente par les ellipses, les scènes inachevées ou les brusques analepses dans *Yiri* et *À Hatzifrango*. Ce sont des instants disjoints qui composent les intrigues, moments que la mémoire ne peut par ailleurs pas rapportés entièrement. S'agit-il pour le narrateur d'exprimer l'idée que l'existence

[994] Les intervalles de temps par exemple sont désignés de manière très vague : « Les jours coulaient », « les jours passaient » (« οι μέρες κυλούσαν », « περνούσαν οι μέρες »), deux expressions employées par le narrateur p.106.
[995] Citation de *Macbeth*, V, 5, 24-26, traduite en français par Kosmas Politis (T 175).

est fondée sur un temps morcelé ? Lorsque Filippos se projette en train de regarder rétrospectivement sa vie, il imagine un parcours fragmenté :

> Ce qui restera – pas encore maintenant peut-être, mais dans quelques années quand il commencera à vieillir – ce sera le souvenir des *moments fatidiques*qui ressemblent à des visages affligés, chacun étant une représentation fidèle de lui-même. [996] (Y 177)

Ainsi, ce n'est pas le sentiment d'une durée cohérente qu'il met en avant, mais l'existence de brefs laps de temps décisifs dans lesquels il peut se reconnaître. Cette conscience d'une temporalité intermittente pourrait être rapprochée des travaux de Bachelard[997], notamment dans *L'Intuition de l'instant*. Le philosophe y remet en cause une notion défendue par Bergson, celle d'un continuum temporel qui serait une donnée objective de la conscience. Pour Bergson, l'impression de durée est première et il n'y pas de différence entre le passé et le futur car le temps subjectif est un flux permanent. Bachelard, lui, fait de l'instant la donnée élémentaire de la conscience temporelle.

> Pourquoi alors ne pas accepter, comme métaphysiquement plus prudent, d'égaler le temps à l'accident, ce qui revient à égaler le temps à son phénomène ? Le temps ne se remarque que par les instants ; la durée – nous verrons comment – n'est sentie que par les instants. Elle est une poussière d'instants, mieux, un groupe de points qu'un *phénomène* de perspective solidarise plus ou moins étroitement.[998]

Ce qui donne aux individus le sentiment de la durée, ce sont les habitudes qui les conduisent à se répéter, nécessairement de manière dégradée :

> L'individu, à quelque niveau qu'on le saisisse, dans la matière, dans la vie ou dans la pensée, est une somme assez variable d'habitudes non recensées. Comme toutes les habitudes qui caractériseraient l'être, si elles étaient connues, ne profitent pas simultanément de tous les instants qui pourraient les actualiser, l'unité d'un être paraît toujours touchée de contingence. Au fond, l'individu n'est déjà qu'une somme d'accidents : mais de plus, cette somme est elle-même accidentelle. Du même coup, l'identité de l'être n'est jamais pleinement réalisée, elle souffre du fait que la richesse des habitudes n'a pas été régie avec assez d'attention. L'identité globale est faite alors de redites plus ou moins exactes, de reflets plus ou moins détaillés. Sans doute l'individu s'efforce de copier aujourd'hui sur hier ; cette copie est d'ailleurs aidée par la dynamique des rythmes, mais ces rythmes ne sont pas tous au même point de leur évolution et c'est

[996] Nous soulignons dans la version française la traduction de l'expression grecque « μοιραίες στιγμές ».
[997] L'essai de Gaston Bachelard a été publié en France en 1932. Nous n'avons pas pu déterminer de quelle époque date sa première parution en Grèce, ni quelles en ont été l'influence et la réception. C'est surtout le nom de Bergson qui est donné comme initiateur du roman moderne en raison de ses théories sur le temps subjectif. Voir par exemple (KALLINIS 2001, 36). L'influence de Bachelard a, quant à elle, été étudiée principalement chez des poètes comme Elytis [voir par exemple KOUTRIANOU Elena, « Ο Οδυσσέας Ελύτης για την ποίηση: Η συνθετική και η αναλυτική άποψη του ποιήματος », *Σύγκριση*, n°10, 1999, pp. 96-124.]
Nous noterons cependant que Politis, d'après le témoignage de Io Marmarinou, s'intéressait beaucoup à la philosophie et lisait régulièrement des ouvrages de philosophes français (MARMARINOU 2016).
[998] (BACHELARD 2006, 33).

> ainsi que la plus solide des permanences spirituelles, d'identité voulue, affirmée dans un caractère, se dégrade en ressemblance. La vie porte alors notre image de miroirs en miroirs ; nous sommes ainsi des reflets de reflets et notre courage est fait du souvenir de notre décision. Mais si fermes que nous soyons, nous ne nous conservons jamais tout entiers parce que nous n'avons jamais été conscients de tout notre être. [999]

Ce qui crée également l'illusion de la durée et pousse les êtres à persister dans ce qu'ils croient être une identité est une tension qui les porte en direction du futur dans un désir de ressemblance à ce qu'ils ont été, affirme Bachelard. Or, Filippos au premier chapitre médite également sur la continuité artificielle de l'existence.

> Le futur n'est là que pour nourrir l'imagination aux exigences si grandes. Un jour il les réalisera. Il n'est pas exclu qu'une solution ne se présente, issue des circonstances, comme une conséquence naturelle, sans qu'il ne soit obligé d'avoir recours à une expérience qu'il aurait acquise : elle, ce ne serait rien qu'une suite d'habitudes et de réactions de la sensibilité… Quel besoin de penser déjà à ce qui remplacera ce qui s'est effondré – ça, c'est la force des choses et la vie qui s'en chargeront, elles qui règleront tout.

En fin de compte, il est illusoire, selon Filippos, de croire que nos actes déterminent le futur, d'autant plus qu'ils ne nous viennent que de nos gestes et nos pensées répétées. Mais, conscient de cette pensée erronée sur notre identité et sur la puissance déterminante de nos décisions, Filippos en tire la conclusion, résignée, que seuls les faits extérieurs pourront construire le futur. Ce n'est pas l'idée à laquelle aboutit Bachelard. En effet, selon lui, la théorie de la discontinuité du temps est libératrice parce qu'elle nous fait saisir la contingence de l'identité, l'absence d'obligation qu'assigne à un individu la durée. Dans tout instant, explique-t-il, nous avons le choix de saisir ou non un élément novateur. Ce dont nous nous souvenons, ce sont des moments où nous nous sommes transformés, où nous avons rompu avec une continuité, ou bien où nous nous sommes améliorés.

> La durée intime, c'est toujours la sagesse. Ce qui coordonne la monde ce ne sont pas les forces du passé, c'est l'harmonie tout en tensions que le monde va réaliser. […] Toute la force du temps se condense dans l'instant novateur où la vue se dessille, près de la fontaine de Siloë, sous le toucher d'un divin rédempteur qui nous donne d'un même geste la joie et la raison, et le moyen d'être éternel par la vérité et la bonté.[1000]

Parmi les personnages de Politis, ceux qui perçoivent l'existence comme constituée d'instants indépendants ne semblent pas percevoir la liberté que cette discontinuité temporelle leur

[999] *Ibid.*, p.70-71.
[1000] *Ibid.*, p.95.

permet, ils ne saisissent pas leur chance de rédemption : Stavrakis, effleuré par l'idée de se comporter plus gentiment avec Aristos, se laisse mener par ses réactions habituelles ; Filippos retourne à Athènes, peut-être parce qu'il échoue à attraper les instants comme le suggère sa réflexion nocturne (Y 29). Le temps qu'il traverse dans la nuit lui semble inarticulé, plein de « monotonie », sans nuances, sans changements. Mais, précisément, la mémoire, relatant une seconde fois les événements tout en estompant la fin des scènes ou en les diluant dans des actions répétitives, les prive de leur caractère définitif et irrémédiable. Elle sauve ce qui ne s'est déroulé qu'une seule fois par la répétition. Elle offre la possibilité d'un salut lorsque le temps vécu s'enchaîne implacablement. Jean Pouillon, dans *Temps et roman*, distingue deux sortes de romans, les romans de la durée et ceux de la destinée.

> De façon très générale d'abord, on peut distinguer deux groupes de romans, ceux qui se proposent simplement de décrire l'évolution d'un personnage, sans peut-être vouloir insister sur sa contingence, mais en tout cas sans y voir à tout prix la marque d'une fatalité, et ceux qui, au contraire, tentent de dévoiler ce qui commanderait nécessairement cette évolution.[1001]

Dans les romans de la durée, le narrateur rend l'enchaînement des faits logique sans insister sur sa nécessité :

> Tout ceci se marque dans la double impression que procure tout écoulement temporel. Elle consiste à peu près en ceci : tout ce qui arrive à quelqu'un apparaît après coup comme nécessaire, non seulement par un enchaînement extérieur de situations, mais surtout par la psychologie même de cette personne, et pourtant *en même temps* on sent aussi vivement que tout aurait pu se passer autrement.[1002]

Dans les romans de la destinée, l'impression de fatalité vient des personnages eux-mêmes car, selon Pouillon, le temps est par nature contingent et non arbitraire : « Le destin n'est pas le temps lui-même. Il est une façon de vivre le temps ; il est donc inséparable de la psychologie particulière du personnage qu'on veut montrer »[1003]. Jean Pouillon prend ensuite deux exemples, la somme romanesque de Proust et les romans de Faulkner, pour illustrer chacun des deux types :

> […] Un personnage de Faulkner ne repense pas à son passé, il le vit tout simplement ; pour y repenser, il faudrait qu'il apparaisse décalé d'un présent bien réel, et c'est ce qui se passe chez Proust. C'est pourquoi aussi Proust revit ses souvenirs alors que Christmas les vit.

[1001] (POUILLON 1993, 156).
[1002] *Ibid*., p.160.
[1003] *Ibid*., p.211.

> Tout cela vient de ce que, pour Proust, le temps chronologique est réel et qu'il s'agit d'expliquer les états anormaux qui tendent à le dissoudre ; pour Faulkner au contraire le passé est là tout le temps et la chronologie n'est rien. Proust vit dans les deux temps : la chronologie et le temps retrouvé, et c'est de leur confrontation que naît l'analyse. Faulkner nie le premier et n'a rien à analyser. Proust analyse les interférences de la réalité subjective et de la réalité objective ; Faulkner vit une réalité subjective qui absorbe tout en elle, et le destin qu'elle sécrète se renforce de cette absorption qui annihile tout contrepoids.[1004]

Chez Politis, du moins dans *Yiri* et *À Hatzifrango*, Filippos et Stavrakis, et dans une moindre mesure d'autres personnages secondaires tels que la signora Fiora ou la mère de Periklis, sont marqués par ce poids du passé qui enlève de la consistance au présent. En cela, ils vivent également le passé. Cependant, puisque leurs actions sont rapportées à travers une distance temporelle, les narrations permettent l'élaboration d'un regard critique sur leurs choix. Filippos, par exemple, a disparu du quartier, probablement pour revenir à son point de départ. Mais le narrateur ne donnant pas plus d'indications au lecteur le laisse libre d'imaginer ce qu'il est parti chercher. Revivre le passé avec Liana ou commencer une autre histoire ? Ainsi, Politis, à travers la temporalité romanesque, met donc en évidence la contingence du temps malgré le sentiment d'inéluctabilité éprouvé par les personnages. La mémoire des narrateurs laisse la place à l'imprévu et aux aléas en mêlant aux scènes de premier plan d'apparentes digressions et des passages rapportent des actions itératives.

Cependant, la discontinuité temporelle telle que les mémoires narratrices nous la font vivre dans *Yiri* et *À Hatzifrango* s'estompe dans *Terminus*, rapprochant cette ultime œuvre d'un roman de la destinée. Il convient de noter néanmoins que le caractère incomplet de l'œuvre rend impossible toute conclusion quant à son traitement du temps. Il semble aussi que la mémoire offre un salut à Sophie, la possibilité d'un recommencement, en la gardant intacte dans la fraîcheur de la jeunesse.

Les derniers récits de Politis mettent donc en exergue le bouleversement des chronologies. D'une part, le temps intime, tel qu'il est vécu par les personnages, est dévoré par un passé omniprésent qui n'est pourtant pas déterminant. Le présent suspendu et le futur lourd de dangers n'offrent aux personnages que peu de possibilités d'évoluer selon une chronologie suivant la flèche du temps.

[1004] *Ibid*., p.222-223.

Par ailleurs, la présence de narrateurs anonymes qui soulignent la fragilité et la disparition des époques et des lieux renforce chez le lecteur l'impression de nostalgie en lui faisant suivre des événements deux fois plus éloignés de lui. En fin de compte, le lecteur est davantage informé de la temporalité qui envahit la mémoire des narrateurs que de celle des événements en eux-mêmes. La mémoire est un lieu en soi, temps qui inverse les hiérarchies, met en évidence les événements du second plan. La mémoire des narrateurs est ainsi en prise avec l'irréversible, cherchant à convoquer à nouveau ce qui a eu lieu, tout en en soulignant l'impossibilité.

Recommencer, revenir… Ce sont deux préoccupations au centre des derniers romans de Politis. De manière surprenante, si l'on considère les idées communistes de Politis, ce questionnement paraît également se poser sur le plan religieux, tant en ce qui concerne la résurrection que la rédemption puisque les récits représentent une humanité qui a soif de salut.

## *2. Désirs de résurrection*

> *« Il existe un tableau de Klee qui s'intitule* Angelus novus. *Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner de ce à quoi son regard semble rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où paraît devant nous une suite d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »*

Walter BENJAMIN, « Le concept d'histoire », IX, *Œuvres* III, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Gallimard, Folio Essais, 2000, p.434.

La figure angélique, laïque puisque symbolisant l'« histoire », est ambiguë dans la phrase de Benjamin. Voulant être consolateur, réparateur par l'attribution d'une nouvelle vie aux disparus et d'une force plus vive aux victimes, l'ange constate son échec, inhérent peut-être à sa nature. En effet, c'est du « paradis », c'est-à-dire de l'endroit promis à l'humanité, du futur, que provient le malheur des Hommes. La « tempête » qui s'en échappe éloigne les Hommes de leur passé, les empêche de pleurer leurs morts. Benjamin formule, à partir du tableau de Klee, la nouvelle condition tragique de l'Homme. Quel réconfort est désormais possible pour l'homme après les catastrophes de la première moitié du XXe siècle ? Quelles annonces peuvent lui être faites ?

Cette question du salut dans un monde métamorphosé par les guerres et la Catastrophe s'inscrit également plus fortement dans les œuvres de Politis écrites après la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, Maria Papoulia le précise dans l'article « La vie de l'écrivain de Psychiko Kosmas Politis », « après la perte de Knouli, Klara trouva du réconfort dans la religion et auprès de son confesseur catholique. Kosmas Politis ne trouva jamais de réconfort, nulle part »[1005]. Mais si, sur le plan individuel, le romancier n'est pas enclin à fréquenter les églises, l'humanité telle qu'il la représente dans ses romans a besoin de réponses.

Les personnages de Politis vivent de manière intime avec la mort et s'interrogent sur la notion de disparition ou, a contrario, de réapparition. Cette familiarité avec l'autre monde invisible, celui des défunts, les conduit à réfléchir au salut, à la possibilité d'acquérir une nouvelle vie physique et morale. Les réponses apportées par la religion sont-elles satisfaisantes ? En plus de la place centrale qu'il réserve à la fête de Pâques, Politis multiplie les symboles de la résurrection dans ces romans. L'humanité disparue ou menacée dans le présent peut-elle, à l'image du Christ, être rachetée ? Cette question de la rédemption, pour le romancier, est indissociable de celle de la liberté, et le rachat ne peut venir que de nouveaux rapports entre les hommes eux-mêmes.

## 2.1 Mort des vivants et vie des morts.

[1005] Document manuscrit de Matina Papoulia, « La vie de l'écrivain de Psychiko Kosmas Politis », constitué de 17 pages manuscrites consultables aux archives Kosmas Politis du Collège de Psychiko, boîte 2, enveloppe 3, intitulée « Μνημόνιο για το Τέρμα ».

De même que la mémoire des narrateurs cherche à faire reprendre chair aux souvenirs, mais constate que lorsque les scènes reprennent corps, elles sont de nouveau soumises à l'éphémère et à la finitude, de même les personnages de Politis imaginent leur propre mort et se heurtent au problème de leur corporalité. Pourtant, de nombreux spectres hantent les univers décrits, rendant les frontières poreuses entre la vie et la mort et révélant ainsi la perméabilité des deux mondes.

### *Mises en scène de la mort : contempler sa finitude*

Dans les trois romans, les personnages côtoient la mort et se l'approprient même. Un premier type d'expériences macabres relève d'une forme de prospection. Ainsi, en réponse aux inquiétudes de ses connaissances sur sa solitude, Filippos Gortyne imagine sa fin :

> Oui, bien sûr, il n'était pas exclu – comme une sorte de farce – il n'était pas exclu que madame Katina, un matin, frappe vainement à la porte en fer. Un matin calme et ensommeillé, avant que ne se lèvent vent et poussière – pas encore maintenant, plutôt l'automne qu'une autre saison. Septembre, après les premières pluies. Pour finir, on appellerait un serrurier. Alors les voisins entreraient un à un, suspicieux, avec précaution, ils montreraient quelque chose du regard : « Là-bas, là-bas… ». Quelqu'un murmurera : « Vous voyez, il était assis hier soir dans ce fauteuil, ici, l'oreiller est resté froissé... » Sur les étagères, les livres tourneront leur dos précieux et doré à celui qui désormais ne se soucie plus de pérégrination de l'esprit – il a préféré l'autre, la grande pérégrination. Peut-être que madame Katina ajouterait : – Il était bon avec moi… (Y 33-34)

La scène imaginaire gagne en force évocatrice par le passage du conditionnel au futur comme si le lecteur s'approchait davantage des réflexions du personnage. L'instant est dramatisé, placé dès le début sous le signe de la « farce »[1006]. L'affaire, purement éventuelle, est dépourvue de gravité. Tout est prévu par Filippos, metteur en scène de son propre décès. Il invente le décor, la temporalité et les dialogues de la scène. Pourtant, un élément essentiel manque : la description du défunt lui-même. C'est un objet de spectacle indéterminé, quelque chose, « κάτι » (Y 34). D'ailleurs, Katina, la femme de ménage, ne peut attirer l'attention des visiteurs que sur des traces de présence sur le linge. L'évocation s'arrête à la description des spectateurs. De même, Maria, la jeune fille malade, s'adresse à son père qui attribue l'amélioration de son état aux piqûres :

[1006] « σαν ένα είδος φάρσας » (Y 33). La farce est définie dans le dictionnaire Babiniotis comme « une oeuvre théâtrale comique qui se caractérise par la succession rapide de malentendus comiques imprévus » [« κωμικό θεατρικό έργο που χαρακτηρίζεται από τη γρήγορη εναλλαγή απρόοπτων κωμικών παρεξηγήσεων »].

> – Père, dit-elle, peu m'importe de mourir, je mourrai heureuse. Seulement, mon petit papa, tu feras un dernier sacrifice pour moi. Tu dépenseras une pièce de cinq cents pour faire venir la musique de la municipalité, qu'elle joue comme elle joue derrière le Tombeau la semaine sainte. Et qu'on me soulève bien haut, sans couvercle, pas sur une charrette... (Y 64)

Tout comme Filippos, elle fait de sa disparition un spectacle qui attire la foule. Elle veut être vue. De manière surprenante, cette pensée de la jeune fille fait suite au récit d'une journée qu'elle passe, heureuse, à attendre le retour du charbonnier. La mort est légère dans l'imagination des personnages comme dans celle de Stephanos, le violoniste tuberculeux de *Terminus*. Il pense au moment où madame Eleni lui fermera les yeux « en pleine félicité » (T 62). Quel effet la mort produit-elle ? se demandent ainsi les trois adultes. C'est finalement aussi la question à laquelle répond Aristos lorsque sa mère veut savoir ce qu'il a éprouvé lorsqu'il a glissé dans la mer alors qu'il ne savait pas nager. Sa réplique souligne aussi le caractère irréel de la mort.

> — Rien du tout. Juste, quand la mer m'a recouvert, je me suis dit : « Eh ben, *quel mauvais tour je leur joue*[1007] ! Quelle tête ils vont faire à la maison, comme ils vont pleurer quand on va me ramener noyé ». C'était beau dans la mer.
> — Sans cœur, le gronda madame Marigo. C'est tout ce que tu t'es dit ? Que c'était beau dans la mer ? Egoïste ! Sans cœur ! (AH 116)

Tout comme la « farce » de Filippos, la mort d'Aristos est présentée comme une scène sans conséquence, mais décrite néanmoins selon les émotions suscitées chez les spectateurs.

Cependant, la manière dont les enfants s'approchent de la mort diffère grandement de la mise en scène des adultes. Elle constitue une deuxième manière d'appréhender la finitude. Alors que les adultes tiennent à distance leurs derniers instants dans une représentation théâtralisée, l'expérience enfantine est plus intime. Les jeunes garçons du quartier s'interrogent sur la fin dès le premier chapitre lors de la fausse annonce de la mort de Pandelis :

> […] l'idée soudaine de sa mort les stupéfia. Si les femmes le disaient, c'est qu'il était possible que les Turcs l'aient tué. Il était possible également qu'il soit mort, comme tant et tant d'autres étaient morts – pas les enfants, pour autant qu'ils s'en souvenaient, jamais un enfant n'était mort dans le quartier, des bébés étaient morts, oui, mais des enfants de dix ou douze ans, jamais – mais tant d'autres, tiens, avant-hier encore, ils avaient perdu

[1007] Nous traduisons par cette phrase en italique l'expression grecque « τι τους σκάρωσα ». Or, le verbe σκάρωνω est ainsi défini dans le dictionnaire Babiniotis : « fabriquer et matérialiser quelque chose » [« επινοώ και υλοποιώ κάτι »]. Les exemples donnés sont ceux d'une chanson, d'une histoire ou d'une farce, c'est-à-dire de récits façonnés.

> Evanthia, la couturière, une belle fille, avec ses cheveux dénoués, elle était morte à ce qu'on dit de tuberculose, à force de coudre… (AH 10)

La fascination des enfants pour la mort se manifeste dans la fierté que tire Stavrakis d'avoir déjà vu « une tête de mort » par exemple (AH 125) ou d'avoir déjà « tordu le cou d'une poule » (AH 127). Elle apparaît aussi dans les désirs inexprimés des deux garçons.

> Stavrakis le suivit. Bientôt il dit :
> – Dommage !
> – Quoi ?
> – Pardi, que le cheval et le charretier ne soient pas morts. On en aurait eu plein les yeux.
> – Tais-toi, idiot ! le gronda Aristos – mais c'était plutôt lui qu'il grondait parce que lui aussi, à un moment, s'était fait la même réflexion. (AH 128)

Chez les enfants, la mort est un mystère qui suscite des pensées parfois obscures pour ceux chez qui elles naissent. Certes, l'expérience funèbre donne lieu souvent à des considérations érotiques, que ce soit la beauté de la couturière évoquée plus haut ou la jeune noyée aperçue à Mersinli ou même, dans *Yiri*, le spectacle imaginaire de la mort de Maria par Constantzos et Savvas :

> – Elle est belle, murmura Constantzos.
> – Oui, dit Savvas, hochant la tête.
> – Elle discute avec le charbonnier qui passe le matin. Mais lui, il ne repasse plus le soir. Alors je viens ici et je m'assois.
> – Elle est pâle. C'est pour cela qu'elle ne va plus travailler à l'usine.
> Constantzos resta pensif. Puis il dit :
> – C'est mieux qu'elle soit pâle. Comme elle sera belle, allongée parmi les cierges tout blancs eux aussi.
> – …
> – Oui, lorsque… Mais non. Je ne veux pas qu'elle meure. Qu'elle soit malade, mais qu'elle ne meure pas. (Y 126)

La blancheur macabre renforce la sensualité du corps. Pourtant les enfants n'osent pas se représenter jusqu'au bout l'événement et préfèrent annuler leurs souhaits. La mort est autant un objet de désir qu'une fin ultime pour eux. Elle ne possède pas le caractère ludique qu'elle revêt pour les adultes. Paradoxalement, la mort apparaît aux enfants comme bien plus menaçante qu'à ceux qui, pourtant, en sont proches.

L'anéantissement est ainsi familier à bon nombre de personnages des derniers romans de Politis. La disparition d'un être est décrite comme un fait qui interroge les rapports avec les vivants. Stephanos dans *Terminus* et Maria dans *Yiri* songent à leur extinction en plein bonheur

amoureux, celui-ci accentué encore par l'idée des regrets qu'ils laisseront chez l'être aimé. Plus généralement, les adultes, dramaturges de leur propre mort, mettent l'accent sur sa dimension esthétique et sociale. Il s'agit d'un événement qui agit sur la communauté des vivants. Les enfants, eux, sont initiés à leur finitude par différents événements sans la maîtriser entièrement. La mort semble être davantage pour eux une étape à assimiler, elle fait partie d'un processus auquel, d'ailleurs, ils ne peuvent réfléchir jusqu'au bout tant il est impensable. Cette proximité intérieure des enfants avec la disparition les rend également plus sensibles à la présence des trépassés.

***Survivance des morts : fantômes, revenants et présences spectrales***

Les vivants sont dans les trois romans confrontés au mystère de la mort et imaginent ce que peut être cet état. Mais il semble également, du moins dans *Yiri* et *À Hatzifrango*, que les morts franchissent souvent la barrière qui les sépare des vivants. Omniprésents, ils scrutent la vie de leurs anciens compagnons. Leur évocation dans le roman de 1944 et celui de 1962 diffère.

Koula, la petite fille morte de *Yiri*, n'est pas à strictement parler un fantôme lorsqu'elle est mentionnée au début du roman. Elle prend corps essentiellement dans les paroles des habitants du quartier puisque « tous parl[ent] de la petite enfant comme s'il s'agi[t] de quelque créature angélique » (Y 48). L'enfant se distingue par sa bonté, sa beauté, mais aussi des habits car « elle portait une blouse bleue et des chaussettes jaunes » (Y 48). Ce sont d'ailleurs les seuls détails dont se souvienne Savvas qui a tout oublié de la fillette qui l'avait pris en affection. Cependant, elle semble apparaître à sa mère lorsqu'on lui parle d'elle. Sa présence se manifeste dans le changement du regard de sa mère mentionné à deux reprises dans le roman : « Madame Elisabeth – disaient les voisines – encore maintenant quand on te parle de ton petit ange perdu, tes yeux prennent une telle beauté !... »[1008] (Y48). Filippos perçoit également l'existence post-mortem de la petite fille lorsqu'il parle à Savvas : « Une blouse bleue et des chaussettes jaunes, le seul souvenir qui restait à Savvas, pas même son visage, pas même un geste ou une parole. Si jolie et morte – alors qu'à cette heure-ci elle vit encore et qu'il existe une autre petite fille… » (Y 48). Mais Gortyne mêle à l'évocation fantomatique un autre souvenir personnel. Koula est donc au début de l'intrigue un être qui reprend vie dans les discours. Même la force du souvenir d'Andromaque la conduit à croire qu'elle voit l'enfant lorsqu'elle en parle[1009]. Au cours de

[1008] L'autre mention des yeux de madame Elisabeth se trouve à la p.162.
[1009] « […] θαρρείς το [το αγγελούδι] βλέπω τότε που ο Σάββας έβγαλε κάποιο σπυρί στο κουτέλο...» (Y 162).

l'intrigue, Koula devient une vision de Savvas. Elle lui apparaît une première fois lorsqu'il pêche. Il l'associe au Christ :

> Il se peut qu'à cette heure il marche sur les eaux et tienne Stelios par la main – là, dans le lointain, entre la terre ferme et le sillon en face, la mer épisse le ciel, un chemin bleu qui monte, où d'autre ce chemin peut-il conduire que là… en haut… là où se trouve Koula et c'est comme si Dieu se penche pour nous embrasser. (Y 84)

Ainsi, Savvas donne d'abord un lieu de vie à la défunte qui n'est pas un endroit terrestre. Celle-ci n'est donc pas un fantôme : elle ne revient pas sur terre, mais sa figure hante progressivement Savvas. En ce sens, cette présence d'une disparition peut être assimilée à un spectre. C'est à la fin du roman que le souvenir de Koula revient à Savvas. Cependant, la petite fille est désormais dans les cieux :

> Mais vrai, tout est mensonge, tout est mensonge ici-bas. Au bout du chemin bleu qui s'élève, là où la mer saigne avec le ciel, Dieu a ouvert sa gloire, semblable à un arc-en-ciel et tout autour les angelots jouent. Au milieu de la pièce colorée se tient Koula : elle sourit. Elle glisse lentement vers ici, si légèrement comme marchent les anges, et derrière elle Jésus tient Stelios dans ses bras, il parle avec les mêmes mots qu'à l'église. Même si Savvas ne les comprend pas, ses mots ont une telle douceur : c'est comme s'il lui disait de couper autant d'oranges qu'il veut, juché dans un arbre et il les jettera aux pieds de Koula, ses pieds d'azur. Tout dans le monde sera beau... (Y 229)

Koula semble ressuscitée par le Christ, dotée d'un mouvement plus léger et subtil. Ainsi, la figure du passé, appelant Savvas, détient les clés de sa vie future.

La frontière entre les morts et les vivants paraît encore plus poreuse dans le roman *À Hatzifrango*. Stavrakis, dès le chapitre 1, fait peur à Aristos en évoquant le fait que Pandelis puisse être un fantôme – par jeu ou par réelle croyance :

> Ils ralentirent leur course lorsqu'ils arrivèrent dans une ruelle.
> – Dieu, pardonne-lui, dit Stavrakis et il se signa.
> – À qui ? demanda Aristos.
> – À Pandelis. Dieu, pardonne-lui.
> – Tais-toi, mon vieux. Ne dis pas ça au sujet d'un homme encore en vie.
> Stavrakis, le fils du livreur, prit un air mystérieux :
> – Il est mort, je te dis.
> – Avance plus vite, dit Aristos.
> – Pourquoi ? Tu as peur ?
> – Pff ! De quoi j'aurais peur ?
> – Il est mort. Ça fait combien de jours que tu ne l'as pas vu ?
> – Longtemps.

> – Tu vois, il est mort depuis longtemps. J'ai vu sa tombe au cimetière. Aujourd'hui, il s'est transformé en vampire. (AH 16)

Ainsi, la question de la survivance des morts est abordée dès l'ouverture du roman. Pandelis, vivant, est présenté comme un mort revenu de l'au-delà et, dès lors, doté d'une nouvelle vie surnaturelle. Le dialogue entre les deux garçons annonce leur rencontre avec la jeune noyée, elle même entre deux mondes. Aristos rêve d'abord d'elle, mais la morte prend ensuite plus de réalité.

> Il ne la revit plus dans son sommeil. Sauf qu'il entendait dans la nuit des pas légers, du moins tant que les chiens n'aboyaient pas. Il la gardait dans sa tête entre vie et mort – comme il aurait bien pu être lui-même si on ne l'avait pas sorti avec l'épuisette quand il avait manqué de peu de se noyer. Parce que, bien sûr, il ne serait pas mort complètement. Quand tu m… – que tu jaunisses, que tu ne sois plus qu'os, qu'on chante pour toi les psaumes et qu'on dise « Dieu, aie pitié de lui », tout ça, c'est bon pour les autres. Les esprits, c'étaient peut-être des choses comme elle, quand l'homme devient une ombre, pareil pour les fées, quelque chose entre vie et mort – ou entre dieu et homme, disait Katerina. (AH 158)

Aristos se considère lui-même comme un fantôme en devenir, un être du passé dans le futur. De fait, dans le quartier grec décrit par Politis, les morts occupent une place sensible. Par exemple, le narrateur mentionne trois fois l'histoire d'Evanthia, la couturière morte de la poitrine. Son ombre semble planer dans le quartier et le marquer physiquement puisque la rue où elle vivait est frappée de quarantaine.

> Dix jours avant sa mort, on avait attaché des cordes à chaque angle de la ruelle pour les joindre, on interdisait l'accès aux charrettes et aux carrioles qui font de la pagaille. Lorsque le soir venait, on pendait des lanternes aux cordes. (AH 177)

Ainsi, les frontières entre les morts et les vivants apparaissent même au cœur de la ville. Cependant, les limites ne sont pas si nettes puisque la morte a une sœur qui a contracté elle aussi la maladie. Elle vit dans la maison de la défunte et contemple les vivants depuis la fenêtre.

> Les enfants entourèrent Tzonis et regardèrent l'ombrelle jaune citron qui s'éloignait dans l'ombre de la rue Sklavounou. La jeune fille tuberculeuse s'écarta de la fenêtre après avoir baissé la vitre parce qu'août avait commencé dans la fraîcheur. Il avait dû pleuvoir quelque part, à Manisia ou à Eski-Sechir. Pour l'instant du moins, le meltem était tombé. (AH 190)

Sans prénom, la jeune fille semble être le fantôme de la première qui observe les habitants s'enfoncer « dans l'ombre »[1010]. Le quartier se peuple d'absences, d'esprits qui constitueront bientôt l'essentiel de ses habitants. Ces fantômes paraissent revenir chercher les vivants, et particulièrement les enfants qui incarnent l'avenir du lieu. Ainsi, Stavrakis, après le meurtre d'Aristos, sent en lui la présence de sa chienne et de son ami. Or, ces fantômes, bien qu'invisibles aux autres, modifient, selon lui, la manière dont le monde le perçoit.

> Flox, là où elle était, connaissait sûrement son effroyable secret. Il s'efforçait de chasser de son esprit ses babines retroussées, sa grimace de dégoût au dessus de ses dents jaunes de chien. Il fermait les yeux avec l'espoir que, lorsqu'il les rouvrirait, le monde, les maisons, le ciel, les arbres, les gens auraient disparu. Mais il retrouvait toutes choses à leur place et qui le regardaient d'un œil sans pitié. Et, pire, il se retrouvait lui-même – avec cette ombre à côté de lui, invisible, qui ne le lâchait plus. Quelquefois, il grondait l'ombre sans remuer les lèvres : Aristos… Aristos… pourquoi tu m'as fait ça ? Il tentait de siffler, ses lèvres étaient sèches, il les humidifiait mais à nouveau, rien. (AH 220)

Stavrakis devient lui-même un être étranger aux autres avant de se donner la mort et d'être une « ombre » (AH 249) assise sur les bancs de l'école. Les morts gagnent donc spatialement l'espace des vivants et l'endeuillent[1011]. Leur avancée s'effectue aussi sur le plan temporel : le monde des défunts, des êtres passés, empiète sur un monde en devenir, faisant de jeunes êtres des fantômes prématurés. Les frontières temporelles et spatiales sont ainsi brisées par les revenants dans *À Hatzifrango*. Peut-être peut-on lire dans ces transgressions temporelles le résultat de l'exil qui attend tous les habitants du quartier. En effet, ceux-ci ne pourront plus revenir sur la terre qu'ils laissent derrière. Ils ne seront pas des revenants « géographiques ». Dès lors, seule leur reste la possibilité de hanter les mémoires des générations futures, d'être eux-mêmes des fantômes. Les spectres préfigurent peut-être le sort des habitants de Hatzifrango[1012].

---

[1010] « μες στον ίσκιο » (AH 190).

[1011] Cette abolition des frontières contribue à donner à certains passages une dimension fantastique. Notons d'ailleurs que c'est en 1964 que Politis publie sa traduction de la nouvelle « Le Tour d'écrou » (« The Turn of the Screw »), récit fantastique d'Henry James, sous le titre « Το στρίψιμο της βίδας » (KALLINIS 2008, 76).

[1012] Georges Didi-Huberman dans le texte qu'il a écrit sur le documentaire de Maria Kourkouta et de Niki Giannari, *Des spectres hantent l'Europe* (2016), à propos des migrants au camp d'Idomeni, explique ainsi la comparaison des réfugiés avec les fantômes : « Après tout, les réfugiés ne font que revenir. Ils ne débarquent pas de rien ni de nulle part. Quand on les considère comme des foules d'envahisseurs venues de contrées hostiles, quand on confond en eux l'ennemi avec l'étranger, cela veut surtout dire que l'on tente de conjurer quelque chose qui, de fait, a déjà eu lieu : quelque chose que l'on refoule de sa propre généalogie. Ce quelque chose, c'est que nous sommes tous les enfants de migrants et que les migrants ne sont que nos parents revenants, fussent-ils « lointains » (comme on parle des cousins). […] Un spectre serait donc notre « étranger familial ». Son apparition est toujours réapparition. Il est donc un être ancestral : un parent – lointain, certes – qu'on a souvent peur de voir revenir à la maison, parce que s'il revient, c'est probablement pour rouvrir parmi nous une secrète et persistante blessure relative à la question généalogique » (GIANNARI et DIDI-HUBERMAN 2017, 31-32). Nous pouvons peut-être expliquer ainsi la dimension fantomatique de la présence des réfugiés d'Asie mineure à Yiri.

Les esprits viennent troubler les personnages de *Yiri* et de *À Hatzifrango*, eux de chair et d'os. Quel regard Politis, matérialiste par ses convictions communistes, porte-t-il sur les corps et les âmes et, finalement, sur la constitution humaine ?

***La représentation d'un Homme partagé entre corps et esprit***

En effet, si les romans de Politis ne constituent pas des essais philosophiques, le regard que porte le romancier sur ses personnages ou encore les pensées intérieures de ces derniers laissent entrevoir une interrogation sur les rapports entre la spiritualité et la chair chez l'Homme. Les corps des personnages s'altèrent, se défont ou bien sont à la recherche du plaisir, mais les narrations font de fréquentes allusions aux cieux et au regard de Dieu sur l'être humain. L'Homme, chez Politis, pense évoluer dans un espace intermédiaire. Comment le regard de l'auteur s'articule-t-il avec celui des personnages, êtres de chair se percevant comme des êtres spirituels ?

Avant de répondre à cette question, il convient de rappeler la conception de la religion orthodoxe sur les éléments constitutifs de l'Homme. L'Église orthodoxe reprend les idées des Pères de l'Église à ce sujet. Ceux-ci, explique Jean-Claude Larchet dans *La Vie après la mort selon la tradition orthodoxe*, nuancent le dualisme esprit-matière exposé par les platoniciens et les stoïciens. Reprenant les propos de Jean Daniélou sur la mort chez les Pères de l'Église, il affirme : « ce qu'elle [la mort] recherche, ce n'est pas "la libération de l'âme par rapport à la prison du corps, mais la libération de l'âme et du corps par rapport à la servitude de la chair" »[1013]. Ainsi, le corps n'est pas pensé comme un tombeau, comme dans le *Phédon* de Platon, mais le corps s'oppose à la chair dans la patrologie, chair périssable à la différence du corps. En effet, le père Placide Deseille dans son étude sur les liens entre corps, âme et esprit dans la tradition orthodoxe, distingue deux corps. Le premier créé par Dieu est destructible : « Le corps de l'homme est présentement un corps "animal" ou "psychique", selon l'expression de l'apôtre Paul (cf 1 *Cor*., 15, 44) »[1014]. Le second est le même corps régénéré lors de la Résurrection :

> Après la Résurrection, le corps de l'homme sera un corps « spirituel », c'est-à-dire dont le principe de vie sera l'énergie même de l'Esprit-Saint, et « glorieux », c'est-à-dire

[1013] (LARCHET 2001, 34). Larchet cite « La Doctrine de la mort chez les Pères de l'Eglise » de Jean Daniélou, dans *Le Mystère de la mort et sa célébration*, 1956.
[1014] (DESEILLE 2005, 12).

> transfiguré par le resplendissement de la lumière incréée. Il sera réuni à l'âme, elle-même illuminée et divinisée par cette lumière.[1015]

Le religieux distingue donc deux états du corps, le premier corrompu et faible, le second doté de la grâce. Cependant, il s'agit bien du même corps, et c'est par cet intermédiaire sensible que l'Homme peut accéder à la divinité du Christ. Deseille précise ainsi le point de vue des Pères fondateurs :

> Tous […] tenaient que la matière, créée par Dieu, est bonne, et que le corps est apte à participer, à sa manière, à la déification de l'âme. La condition corporelle de l'homme est l'effet d'une disposition providentielle de Dieu, qui l'a placé ainsi entre les deux mondes, intelligible et sensible, auquel il participe, tel un médiateur.[1016]

Le corps est donc indissociable de l'âme. Mais Deseille ajoute ensuite un troisième élément qui parfait l'intégrité de l'Homme :

> Tel est le paradoxe de l'homme : il ne peut être vraiment complet, non mutilé, pourrait-on dire, que s'il possède cette « seconde âme » qui vient se surajouter à sa nature pour en accomplir le vœu le plus profond. Le don de l'Esprit n'est pas un élément constitutif du composé humain ; et cependant l'homme ne peut être un homme complet, conforme au dessein du Créateur, que s'il est corps, âme et Esprit[1017].

L'âme est la partie spirituelle de l'Homme créée par Dieu, l'esprit s'ajoute à cette composante, mais a été donné, en plus, par l'Esprit Saint. Dans la tradition orthodoxe, les trois constituants de l'homme sont donc divins à part égale et difficilement séparables.

Or, les personnages de Politis ne perçoivent pas cette unité. Le thème de la corporalité prend une place importante dans *Yiri*. Lieu du plaisir et de la souffrance, il apparaît comme isolé et séparé de l'esprit. Ainsi, Maria, la jeune fille amoureuse du charbonnier, est très « pieuse » (Y 36) selon madame Victoria. Cependant, ayant la poitrine fragile, elle ne peut plus travailler à l'usine et elle ne se scandalise pas lorsque la tenancière du bar lui suggère la prostitution. Elle lui parle même de sa virginité (Y 36). Stephanos, dans *Terminus*, dissocie de la même manière la jouissance physique et la pureté de l'amour : il se rend dans une maison close immédiatement après quitté la maison de madame Eleni (T 7). En outre, à l'approche de la mort, l'être semble se disloquer comme monsieur Nikolakis dont le directeur de l'hôpital dit : « Physiquement il va bien, autant que l'on puisse après une telle chute. Pour le reste – et il

[1015] *Ibid*., p.13.
[1016] *Ibid*., p.17.
[1017] *Ibid*., p.24.

appuya son doigt sur son crâne – il est inoffensif, une simple psychose, plutôt une obsession [...] » (Y 161). Devenu marionnette, le vieil homme se désagrège tout comme une connaissance de Filippos que celui-ci rencontre par hasard lors de l'excursion de pêche. L'homme a été blessé par un bâton de dynamite :

> – […] Comment va ta main ?
> – La plaie s'est refermée. C'est maintenant dans ma vieillesse que Dieu m'a pris deux doigts – ajouta-t-il en montrant son poing écourté. Tu vois, il a commencé par les doigts, les rhumatismes aussi m'ont bousillé, je ne suis plus bon à rien, sauf à jeter des filets et à fondre des plombs. Eh, louez soit-Il, il me prend l'âme petit à petit, murmura-t-il en les laissant. (Y 198)

Si l'ami de Filippos assimile les morceaux de son corps abîmés aux morceaux de son « âme » qui part peu à peu, ce n'est pas tant pour se réjouir dans la divinisation prochaine de son corps que pour déplorer sa déchéance physique. Il insiste sur l'éparpillement de son être et sur son prochain anéantissement malgré les paroles pieuses dont il entoure le constat. D'ailleurs, les prières demandant l'élévation spirituelle et morale de l'homme trouvent un contrepoint ironique à la fin du chapitre 5. Les orphelins de l'Institut s'apprêtent à manger lorsque Kalantzopoulos est convoqué dans le bureau du directeur.

> Le surveillant sentit le jasmin qu'il tenait dans sa main.
> – Mardonis !
> – Présent.
> – Prière.
> – Notre père, rends-nous digne…
> Le bruit de fond recommença de tous côtés.
> – Tu as vu Manoleas ?
> – De service, en cuisine.
> – Il paraît qu'il est de nouveau sorti par la fenêtre ce soir…
> – Tais-toi, idiot ! Monsieur Phédon regarde de ce côté !
> – Comment le maître a appelé ça, arbo… ?
> – Arboriculture.
> – Ils vont égorger la truie en milieu de semaine…
> – Et pour les siècles des siècles, amen – Mardonis acheva la prière.
> Tous levèrent ensemble les mains vers la croix. Les enfants enjambèrent les bancs avec du remue-ménage et chacun s'assit à sa place.
> Bientôt Kalantzopoulos revint. Avant de prendre sa fourchette, il jeta un coup d'œil à ses poings qui étaient rouges et gonflés. Les enfants, autour de la table, se poussaient du coude. (Y 128)

La demande de grâce divine alterne avec des fragments très prosaïques que l'inachèvement des propos rend inquiétants comme l'évocation de la mort du cochon. Les enfants ne se soucient pas des paroles qui sont prononcées pour leur purification et s'attachent à des détails du

quotidien. Le contraste entre l'élément pieux de l'Homme et sa composante matérielle est accentué par le jeu des mains qui conclut le chapitre. Se joignant en un signe de dévotion, elles s'abaissent bien vite pour se faire signe les une aux autres et commenter l'état de celles de Kalantzopoulos rougies par la violence professorale. Les personnages de Politis ne paraissent ressentir aucune harmonie entre leur corps et leur esprit. Par ailleurs, cette dichotomie s'applique également aux saints. Victoria et son mari expliquent à Filippos, étonné, les raisons de l'inachèvement perpétuel de l'église Saint-Andreas.

> Autour du dôme de Saint-Andreas les échafaudages ressemblent à des béquilles. Tantôt ils le bricolent, tantôt ils l'abattent, le dôme comme l'église en sont réduits à un tourment de béton.
> – Cela fait trente ans qu'ils ont commencé la construction, lui expliqua un jour madame Victoria. Une fois ils la construisent, une fois ils la démontent, cela ne finira jamais. Que les habitants expient pour la malédiction du saint : ils ont vendu sa tête aux Francs.
> – Quand cela est-il arrivé ?
> – On ne sait pas – intervint Gerolymos – C'est ce dont la voisine catholique nous rebat les oreilles. Elle habite plus bas. Je ne dis pas, l'argent, c'est de l'argent. Dans ma patrie aussi il s'est produit la même chose. Mais là, le saint a fait son miracle – une fois qu'ils ont eu touché les sous, bien sûr. Dans la caisse, à la place de la sainte relique, ils trouvèrent de la terre et des vers. Entre temps, le saint était retourné à sa place – tu n'es pas allé à Corfou en pèlerinage ? (Y 27-28)

L'intention de Gerolymos est ambiguë, mais le narrateur, lui, rend son ironie explicite par les points de suspension qui suivent l'échange. Ainsi, ce qui est décrit comme un miracle par le tavernier est en réalité une décomposition du corps qui n'aurait pas dû avoir lieu pour le saint. La spiritualité du personnage n'a pas empêché sa corruption matérielle.

De plus, dans *Yiri* ou *À Hatzifrango*, l'Homme est parfois détrôné dans les pensées des personnages par les animaux, par exemple dans celles de madame Elisabeth qui, après avoir passé son temps à rechercher monsieur Nikolakis et l'avoir retrouvé dans un hospice, ne peut penser qu'aux « chiens des rues » (Y 161, 167, 169) sans pouvoir l'expliquer. Le sort des animaux devient parfois plus important que celui des personnages. Ainsi, de manière surprenante, le chapitre 10 de *À Hatzifrango* s'intitule « Le chien ». S'il est bien question de la manière dont Stavrakis a confié son chien Flox à Aristos, puis de sa mort, ce chapitre relate avant tout la noyade d'Aristos par son ami. La chienne est dès les premières lignes humanisée :

> Flox remua la queue comme si elle comprenait. Et puis, l'odeur d'Aristos lui était familière. C'était une odeur amie. Elle renifla la maison, les gens de la maison : la même odeur. Le premier jour, elle gratta une ou deux fois la porte avec ses pattes de devant et aboya plaintivement, mais bientôt Stavrakis vint l'emmener se promener et, à son retour, elle était revenue à la raison. Elle s'habitua peu à peu. Et les os que lui apportait Stavrakis,

> elle les donnait à Aristos pour qu'il la nourrisse avec. Sur ce point, le chien ne diffère pas de l'homme. Pour le reste, il est meilleur que lui. (AH 195)

La scène est décrite depuis le sens olfactif du chien, non d'après les pensées que pourraient lui attribuer les deux garçons. L'animal est donc évoqué dans sa corporalité. La conclusion du narrateur sur la supériorité morale du chien semble donc paradoxale puisque seuls l'odeur et le goût guident ses sentiments et créent son attachement. L'être humain n'est pas sacralisé par le narrateur. Son sens éthique, sa spiritualité, son intelligence ne lui sont pas d'un grand secours. L'oncle Kostis, dans le roman *Terminus*, parle ainsi de « philosophie bon marché »[1018] fabriquée par l'Homme pour supporter l'existence :

> Quoiqu'on puisse dire, le chagrin de l'homme est du chagrin – et il existe une heure inéluctable. Et après, d'éminents hommes de l'Antiquité te disent que le mal et le bien se complètent l'un l'autre, et que seuls les hommes les distinguent. Et pour ne pas être complètement pessimiste, tu peux toujours te dire que ça va s'arranger – pensait l'oncle Kostis – une philosophie bon marché – pour se justifier et faire le poids, ici bas, quelque chose comme le royaume des cieux. (T 13)

L'idée de paradis est dégradée dans le discours de l'oncle de Sophie, ramenée à l'optimisme artificiel que les hommes fabriquent pour pouvoir vivre.

Ainsi, loin de la conception unifiée de l'Église, Politis, dans ses derniers romans, met en évidence la dichotomie entre le corps et l'esprit chez l'Homme. Pourtant, de nombreux personnages rêvent de ressusciter et les œuvres mêmes du romancier grec interrogent la possibilité d'une résurrection du passé.

## 2.2 L'accès à la vie éternelle en question

Les morts reviennent parfois dans les derniers romans de Politis. Ils annoncent ainsi une manifestation du passé dans le futur et constituent autant de figures isolées de la résurrection. Ce dogme religieux, central dans le christianisme, fait d'ailleurs l'objet d'interrogations dans *À Hatzifrango* et dans *Yiri*, œuvres dans lesquelles Politis met en scène des popes. Comment le romancier représente-t-il ces figures ecclésiastiques et leur discours sur la possibilité d'accéder à une nouvelle vie ? L'intérêt porté à la question du retour à la vie par l'auteur grec

[1018] « μια φτηνή φιλοσοφία » (T 13).

est également perceptible par la place centrale qu'il accorde à la fête de Pâques dans les trois œuvres. À quels événements associe-t-il cette fête de l'incarnation ? Une autre résurrection semble toutefois primer sur la célébration religieuse, celle de la nature à laquelle communient tous les contemplatifs.

### *Les réponses religieuses à la place de l'Homme sur terre*

La promesse d'une vie éternelle est un dogme central dans la religion chrétienne en général. Saint Paul en fait le fondement de la foi dans la première *Épître aux Corinthiens* : « S'il n'existe pas de résurrection des morts, alors pas même le Christ lui-même n'est ressuscité ; et si le Christ n'est pas ressuscité, notre message est vide, tout comme votre foi est vide »[1019]. Ainsi, la croyance des chrétiens dépend entièrement de la croyance en la résurrection du Christ qui permet, elle-même, la croyance en une nouvelle vie à la fin des temps. C'est sur cette vision de la fin que repose la foi en Dieu car elle permet un recommencement de la vie spirituelle et corporelle, comme l'explique Hans Kessler dans l'article « Résurrection » du *Nouveau Dictionnaire de théologie* (1996) :

> […] la résurrection individuelle de Jésus n'est pas quelque chose qui est opéré de façon isolée au bénéfice de Jésus seul, ni un enlèvement du monde : elle est au contraire l'acte eschatologique de Dieu par lequel Dieu se tourne de façon définitive vers le monde, de sorte que les derniers temps sont inaugurés de façon irrévocable.[1020]

Par ailleurs, cette affirmation en la croyance de nouveaux temps après la mort constitue l'un des derniers articles du Credo chrétien : « J'attends la résurrection des morts, et la vie du siècle à venir »[1021].

Politis, éloigné du discours religieux par ses convictions politiques et philosophiques, met cependant en scène des représentants de l'Église dans chacun de ses derniers récits, interrogeant ainsi la réponse qu'ils apportent à une humanité inquiète de sa finitude. Pourtant, paradoxalement, les narrations de Politis ne comportent presque aucune scène se déroulant dans des églises, ni aucun sermon. Les religieux de Politis se promènent, discutent avec leurs fidèles tantôt au café (AH 39), tantôt chez eux (AH 240), parfois encore « sous les mandariniers

---

[1019] « Ει δε ανάστασις νεκρών ουκ έστιν, ουδέ Χριστός εγήγερται· ει δε Χριστός ουκ εγήγερται, κενόν άρα το κήρυγμα ημών, κενή δε και η πίστις υμών » (*Α' Προς Κορινθίους,* 15, 13-14). [Notre traduction en français].
[1020] (KESSLER 1996, 862).
[1021] (BAUDOUIN 2000, 66). La phrase en grec est la suivante : « Προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν καὶ ζωὴν τοῦ μέλλοντος αἰῶνος ».

du jardin » (Y 102). Ainsi, les propos métaphysiques s'inscrivent dans un environnement quotidien comme si les narrateurs montraient leur évidence, leur caractère naturel. Par ailleurs, tous ces popes conversent et échangent parfois longuement. La doctrine religieuse n'est pas dispensée sous forme de dogmes, mais est exposée à un interlocuteur qui peut ainsi l'examiner. Politis ne dresse pas une caricature des religieux : ce sont des hommes qui se mettent à la hauteur de ceux qui leur font des requêtes. Cependant, entre *Yiri* et *À Hatzifrango*, cette représentation évolue et l'intention satirique du romancier devient manifeste. Mais, malgré cette différence, les prêtres dans les romans s'écartent des discours de la hiérarchie orthodoxe.

Le père Iakovos, dans *Yiri*, s'appuie sur son expérience du monde et non sur les principes théologiques pour exposer des règles morales. Selon lui, tous les malheurs viennent « du haut vers le bas » (Y 104). Il livre ainsi une analyse sociologique de l'envie et des effets de l'argent sur l'éthique (Y 103). À Filippos qui lui fait remarquer qu'il est « mauvaise langue » (Y 103), Iakovos répond qu'il « fréquentait [ces mondains] par devoir, par pur devoir… » (Y 103). De plus, le prêtre décrit parfaitement le trajet de la morphine, ce qui suscite la remarque amusée de Gortyne : « Je vois que votre expérience a progressé » (Y 104). Mais le religieux se fonde surtout sur son raisonnement lorsqu'il évoque sa conception de la morale ou de la mort. Filippos lui dit ainsi : « Vous vous trouvez entre deux vérités, celle qu'imposent les Écritures saintes et celle à laquelle vous conduit votre logique » (Y 102). De fait, le père Iakovos se réjouit du fait que « les saints pères aient laissé suffisamment de points *hors des règles*[1022] » (Y 102). Or, cette revendication du raisonnement le met en contradiction avec une attitude spirituelle propre à l'orthodoxie. Comme l'affirme Johannis Panagopoulos dans l'article « Orthodoxie » du *Nouveau dictionnaire de théologie* : « [Les Pères de l'Eglise] parlent de Dieu, du Christ et de l'Esprit-Saint en fonction de l'expérience de la vie nouvelle et non en mettant en œuvre la pensée d'une logique obsédée de causalité ou de droit »[1023]. C'est l'idée d'une résurrection passée et à venir qui doit guider les représentants de l'Église. Mais le père Iakovos ne fait pas mention de la grâce divine et du sacrifice christique lorsqu'il s'entretient avec Filippos. Voulant inciter ce dernier à sortir de sa solitude sous prétexte que cela l'« éloigne de Dieu » (Y 181), il défend l'amour comme moyen d'accéder au sentiment d'immortalité :

> Mon cher, nous avons tous besoin de compassion. Pour échapper à nous-mêmes, nous nous abandonnons aux passions, à la jouissance, à la fièvre du travail. Mais la sérénité à désirer

[1022] « έξω από τους κανόνες » (Y 102). Nous soulignons.
[1023] (PANAGOPOULOS 1996, 642).

> se trouve dans l'éternité – ici-bas, seul l'amour peut donner une illusion de bonheur. (Y 183)

Il substitue même au terme d'« αγάπη » celui d'« έρωτας » (Y 182) à la signification plus charnelle[1024]. L'ordre dans lequel il expose ses idées, c'est-à-dire le fait de terminer par le bonheur terrestre et non sur une élévation par l'amour divin, suggère son non-conformisme, sa dissidence à l'égard des positions ecclésiastiques officielles. Enfin, quand il répond aux interrogations de Filippos sur la mort, il n'évoque à aucun moment la résurrection à venir. Il se borne à accepter la théorie que Filippos lui expose sur l'immortalité :

> Les livres écrivent beaucoup de choses étranges. J'ai lu quelque part la preuve algébrique de l'immortalité de l'homme avec des indications précises sur sa vitesse : la vitesse de la lumière.
> – Je ne suis pas très fort en mathématiques. Cependant, je pense que c'est possible puisque Dieu est lumière et, comme le rapportent les écritures, qu'il a formé l'homme « sur son image et sa ressemblance ». (Y 183-184)

L'emploi des subordonnants de causalité révèle qu'il s'appuie sur la réflexion et non sur les dogmes de l'Église ou sur une grâce éprouvée pour adhérer à l'idée exposée. À propos de la mort, il condamne deux attitudes :

> La peur, l'inquiétude face à notre propre mort est un sentiment inférieur. Beaucoup réagissent par la jouissance des biens de ce monde, d'autres – et ils se comptent eux-mêmes parmi les élus – par une fuite qu'ils appellent intellectuelle. Ce sont les intellectuels, non moins lâches que les premiers. Regardons en face la limite de notre existence, ne nous fuyons pas nous-mêmes, ne nous leurrons pas – et s'il s'agit d'en souffrir, souffrons jusqu'au bout. Voici le commandement : non pas comme je le veux, mais comme Tu le veux... (Y 184)

Le pope prône une résignation lucide à la mortalité. Il ne cherche pas à tempérer la frayeur de son interlocuteur par la mention d'un au-delà et d'une vie éternelle. Il fait appel à une prise de conscience par la finitude même de l'Homme et, en cela, se rapproche des positions des philosophes antiques comme Épicure. Son refus des discours consolateurs est également perceptible dans la fin qu'il prédit aux morphinomanes, une « mort qui a revêtu sa plus effroyable apparence » (Y 104). Ainsi, le pope dans son discours engage l'Homme à se soucier davantage de sa vie ici-bas que d'une résurrection que sa logique semble ne pas pouvoir défendre, voire admettre.

[1024] « – Η αγάπη! Δηλαδή; – Ο έρωτας, για να τον πούμε καθαρά με τ'όνομά του. » (Y 182)

Le père Nikolas de *À Hatzifrango* partage de nombreux points communs avec le père Iakovos, mais Politis dessine à côté de ce personnage une autre figure religieuse et c'est à la lumière de ce couple antithétique qu'il faut comprendre sa réflexion sur la place de l'Homme sur terre. En 1962, le combat du romancier contre les superstitions religieuses paraît plus offensif. En effet, le père Nikolas, comme son confrère dans *Yiri*, n'accepte pas les mystères de la foi sans en examiner les fondements logiques. Il décrit certains points de la doctrine comme « des *interrogations* qu'[il] [s']efforce d'éclaircir »[1025] (AH 30). Il a pour maître Pythagore, à qui « il pardonne tout » (AH 72), et non Aristote qui jouit pourtant d'une grande autorité chez les religieux. Il se moque ainsi de son absence d'expérimentation, c'est-à-dire de la faiblesse de sa méthode scientifique.

> Tiens, je me rappelle un autre détail, comme tu dis, continua calmement le père Nikolas. Il croyait que l'âme d'un enfant provenait du masculin, du père, et le corps, de la mère, du féminin – c'est bien ça ? Et oui, sa vaste pensée s'étendait au-delà de la perception aussi loin que sa vaste imagination. Et précisément, son imagination débridée l'emporta aussi, semble-t-il, vers les choses sensibles et lui fit dire que les animaux mâles ont plus de dents que les femelles. Il ne prit jamais la peine de vérifier dans leur bouche. (Y 72)

Le père Nikolas interprète même l'Ancien Testament à partir des connaissances scientifiques, ce qui le conduit à déduire la faiblesse d'un Dieu censé être tout-puissant :

> Bien sûr, les Écritures disent que Dieu est apparu à Moïse et aux prophètes, mais pourquoi en ce cas ne leur a-t-il pas révélé en plus que la Terre, par exemple, est une sphère qui tourne autour du Soleil et que ce n'est pas le Soleil qui tourne autour de la Terre ? Il avait ordonné à Jésus de Nazareth d'enjoindre au Soleil d'arrêter sa course afin que les hommes continuent à se combattre et à se massacrer, alors qu'il aurait dû enjoindre à la Terre d'arrêter sa révolution sur elle-même. C'était comme si Dieu ignorait le mécanisme de sa propre création… » (AH 30)

Le père Nikolas ne se livre à des considérations métaphysiques qu'en les mesurant au fonctionnement de la nature. En effet, le premier souci du religieux reste d'améliorer la situation des hommes de leur vivant, dans le monde actuel. Il en conclut :

> […] il faudrait supprimer la liberté de s'enrichir. Comme ça, un bon nombre de gens sauveraient leur âme dans l'autre monde – et un nombre encore plus grand – peut-être plus de la moitié de l'humanité sauverait sa vie dans ce monde-ci. (AH167)

[1025] « Απορίες » (AH 30). Nous soulignons ce terme logique.

Comme Iakovos, le pope Nikolas s'intéresse davantage au bonheur terrestre qu'au salut des âmes. Il croit en « l'importance de l'homme dans la nature, dans le monde » (AH 167). Finalement, le seul à parler de vie après la mort est le prêtre Nestoras, celui qui remplace Harokopos éloigné par le métropolite pour avoir vendu des billets de loterie en soutien à la flotte grecque. Il est néanmoins tourné en ridicule par le narrateur qui rapporte ses propos au style indirect : « Mais bien sûr qu'il pouvait appeler l'âme du garçon » (AH 241). De même, son activité est décrite naïvement par les femmes du quartier : « […] il parle avec les âmes des morts » (AH 240). Les deux grandes figures religieuses de *Yiri* et de *À Hatzifrango* limitent donc leurs discours à des réalités terrestres comme la mort ou l'injustice sociale.

Les narrateurs présentent systématiquement le discours religieux sur la résurrection comme un outil d'asservissement sur les esprits. Par exemple, le père Nestoras, par l'évocation du royaume céleste et l'espoir qu'il fait naître, étouffe toute velléité de contestation des inégalités matérielles :

> Chacun là où le sort l'a assigné », prêchait le père Nestoras aux commis et aux ouvriers et il leur expliquait tout clairement pour qu'ils saisissent : voilà ce qu'était leur lot dans la vie. Que pouvait-on y faire si Dieu ne leur avait pas donné le bonheur d'avoir une boutique et d'être commerçants ? Dans l'autre monde ils résideront au séjour des justes. Et si c'est la volonté de Dieu, ils deviendront patrons eux aussi un jour. C'est Dieu le grand chef de chœur… Et eux aussi d'opiner du chef en guise d'acquiescement. Prière et jeun, voilà tout ce fallait… (AH 165)

Dans *Yiri*, la réponse religieuse à la disparition de Kalantzopoulos vise à susciter la crainte pour éviter toute forme de rébellion des orphelins puisque le directeur de l'Institut affirme que « d'en haut, le Seigneur détournera son visage du visage du pécheur » (Y 154). En d'autres termes, la vie éternelle lui sera refusée. Les discours religieux sur la résurrection, l'accès à une nouvelle vie spirituelle, sont donc discrédités dans les deux romans, et cela, par les protagonistes eux-mêmes.

Pourtant, dans les trois derniers récits de l'auteur, le questionnement sur un nouveau commencement est récurrent. Les enfants, notamment, ont la sensation qu'il existe un autre monde où les réalités seraient différentes. C'est aussi le cas de la signora Fiora :

> Elle se sentait maintenant privée de sa solitude. Ces moments-là étaient plus remplis – et plus mystérieux. Pas mystérieux, mystiques. Elle avait l'intuition que ce mot, dont elle ignorait le sens, convenait mieux. Elle l'avait entendu dans sa jeunesse un jour où le rabbin expliquait que toutes les choses matérielles de ce monde avaient leur correspondance dans une autre sphère, éternelle et mystique. Elle secoua les

> épaules comme si elle voulait chasser cette mélancolie juive qui recommençait à l'accabler. (AH 173)

La vie éternelle est au centre de toutes les religions, suggère le narrateur de *À Hatzifrango*. L'intérêt que l'auteur porte à cette question de la possibilité d'une nouvelle existence spirituelle se perçoit également aux mentions régulières faites à Pâques dans les trois œuvres.

***Pâques au centre des romans : une fête de la résurrection ?***

Les références au cycle pascal sont en effet nombreuses dans les trois romans. Elles sont néanmoins à interpréter de manière différente. La possibilité d'un renouveau est une des préoccupations majeures de Filippos, le personnage central de *Yiri*, et si la fête de Pâques n'est pas toujours le temps de la régénérescence dans le récit, le quartier de Patras semble bien être un lieu de résurrection. Le temps liturgique, marquant la construction du roman *À Hatzifrango* et rythmant l'intrigue, invite à lire le récit comme une tentative de faire réapparaître Smyrne, la ville disparue. Cependant, dans l'ultime ouvrage de Politis, *Terminus*, la résurrection pascale perd sa dimension spirituelle.

Foyer récent pour quelques personnages comme les réfugiés d'Asie mineure ou encore monsieur Nikolakis, le quartier de Yiri offre la possibilité d'une nouvelle vie. Cette opportunité est soulignée par les nombreuses allusions à la fête principale de la renaissance, Pâques. Cependant, dans le roman, celle-ci n'inaugure pas toujours un retour à la vie. Dans le chapitre 2, Filippos se remémore une « vieille déception : les années où, quand il était enfant, ils fréquentaient les églises tous les soirs du Vendredi Saint » (Y 34). Il décrit ainsi la cérémonie près du Tombeau :

> Il se tenait là, dans une disposition macabre, près du corps du Crucifié, livide, d'une lividité parfaite, tournant au vert de la moisissure comme s'il ne devait jamais ressusciter un jour. Les odeurs mortes des fleurs, mêlées à la fumée de l'encens – peut-être aussi au jeun – le portaient, jusqu'au fond de ses entrailles, à un fervent haut-le-cœur et ils demeuraient là, longtemps, invisibles et engourdis, sans aucune intelligence ni pensée pour la grande résurrection qui, sous peu, se manifesterait. (Y 34-35)

Les images de Filippos se limitent à l'évocation sensuelle du crucifix et aux effluves de mort : le Christ semble être proche d'un état de décomposition. La scène ne porte aucune trace de spiritualité. Il compare cette réminiscence lugubre au souvenir de s'être rendu dans une église protestante le jour de Pâques. L'absence de réponse est ici aussi patente, mais elle se manifeste

différemment. Tout d'abord, l'église est « fermée » (Y 35). Après que le pasteur les a laissés entrer, ils ne voient « aucun tombeau orné ni aucun candélabre aux rubans de deuil ». Certes, les signes de mort sont plus discrets. Pourtant rien n'assure à l'enfant que le Christ est ressuscité puisque le signe que lui adresse le religieux est très ambigu :

> Alors qu'ils repassaient par la clôture pour partir, le prêtre, souriant, mit sa main gauche au-dessus de la région du cœur et de l'autre il pointa le haut – peut-être le ciel, peut-être les hirondelles rangées sur quelque fil, ou même simplement les branches fleuries du pêcher. (Y 35)

Le catafalque du Christ qui le représente au Tombeau, l'Epitaphios, semble même avoir perdu ses pouvoirs de résurrection. Lorsque le petit frère de Savvas, Stelios, est à l'agonie, Andromaque rapporte un bouquet de fleurs sèches pris sur l'Epitaphios. Mais, « comme elle fa[it] un signe de croix sur ses yeux avec les fleurs, elle compr[end] que l'enfant [a] déjà rendu l'âme. Elle f[ait] une croix également sur ses petites mains cependant, puis elle pos[e] le bouquet de fleurs sèches à côté de sa petite tête, sur l'oreiller » (Y 77). Le bouquet bénit n'apaise pas la souffrance de l'enfant. Bien plus, le narrateur associe son apparition au moment où l'enfant meurt. C'est également à la violence et à la perte douloureuse que renvoie la fête de Pâques à la fin du chapitre 7. Aristos, jeune homme fréquentant le café des anarchistes, a reçu une balle dans le ventre lors d'une descente des services secrets de la police. Il a été transféré dans un endroit inconnu. Sa vieille mère commente ainsi la situation : « Tout comme son père » (Y 179). Mais le narrateur rectifie cette opinion en revenant sur l'histoire de son mari :

> Mais ce n'était bien sûr pas la même chose. Il fallait être un sacré gaillard comme lui, le père d'Aristos, pour maîtriser un *chalkouni* allumé qui gronde et t'ébranle tout entier. Le Vendredi Saint, il se ceignait de *chalkounia* – de grands pétards pleins de dynamite – et il se mettait en route vers l'Epitaphios. Mais là, alors qu'il attendait la levée du catafalque au milieu de l'enclos, sa ceinture prit feu avec les pétards – quelqu'un lui fit la blague – et après qu'on le fit tourner cinq ou six fois sur lui-même au milieu des grondements et de la fumée comme s'il était un moulin de feux d'artifices, il s'embrasa comme un cierge et il brûla soudain tout entier. Cela faisait de cela treize ans. (Y 179-180)

Le jour de la Passion du Christ signe la fin du père d'Aristos qui se transforme lui-même en cierge de deuil à cause d'une mauvaise plaisanterie. Le triduum pascal semble donc ne pas toujours annoncer de résurrection, au contraire, lorsque la fête ou son symbole, l'Epitaphios, sont mentionnés par le narrateur. Pourtant, des êtres semblent bien retrouver vie dans le roman.

C'est le cas de monsieur Nikolakis qui délire sous l'effet de la fièvre au chapitre 6, puis sort au chapitre 7, comme si rien n'avait eu lieu, sous l'œil étonné de madame Elisabeth qui s'écrie alors « Dieu du ciel ! » (Y 155), comme faisant face à un miracle. Le prodige se répète pour Maria dont le mariage est annoncé dans la dernière scène du roman :

> Monsieur Phédon directeur de l'Institut appelle Néoklis le charbonnier pour le féliciter de son prochain mariage.
> – Quoi, lui demandé-je, il est fiancé ?
> – Avec Maria, la fille du marchand de pistaches. Depuis que…, vous comprenez, Maria est ressuscitée alors qu'elle était à l'article de la mort. Drôle d'affaire la nature ! (Y 231)

Mais ici, nul mystère religieux. Monsieur Phédon attribue cette renaissance à la « nature ». Le lecteur, lui, sait seulement que Maria est allée rencontrer madame Victoria pour gagner de l'argent, cette dernière étant l'entremetteuse du quartier. Cependant, aucun éclaircissement n'est apporté par le narrateur. Filippos, lui, est conscient de chercher une deuxième vie à Yiri. Au chapitre 7, il remarque la présence d'un mendiant qui semble le chercher du regard. Il s'imagine à sa place et invente le discours qu'il tiendrait dans le quartier : « Et lorsqu'il rencontrera trois habitantes dans l'oliveraie, il leur dira : – C'est moi, n'ayez pas peur, je suis ressuscité, seulement, ne me touchez pas encore car je n'ai pas fini mon expiation parmi vous » (Y 173). Politis réécrit ici un passage de l'Evangile de Jean relatant la résurrection du Christ. Marie Madeleine, « le premier jour » de la semaine, se rend près du tombeau du Christ, et constate que le sépulcre est vide. Alors qu'elle pleure, un homme, qu'elle prend pour le jardinier, lui demande la raison de sa tristesse. Elle l'en informe. Il se fait connaître auprès d'elle car c'est le Christ et lui dit alors : « Ne me touche pas ; car je ne suis pas encore monté vers mon Père. Mais va trouver mes frères, et dis-leur que je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu »[1026]. Ainsi, Filippos perçoit Yiri comme un lieu qui abrite son état intermédiaire, son refus d'être approché s'expliquant par le fait qu'il soit en train de s'élever spirituellement en quittant son enveloppe charnelle. De fait, le quartier de Yiri est bien présenté comme l'endroit d'une possible résurrection, « lieu aux limites de la ville, aux limites du monde » (Y 172), physique, pourrait-on ajouter. Refuge pour les exilés d'Asie mineure, abri pour les déclassés, Yiri permettrait une renaissance. Dans la rue qui y mène, « on se trouv[e] déjà dans un nouveau climat spirituel – quelque chose comme de la compréhension, une absolution des péchés » (Y 15). Dans cet endroit, des relations inattendues peuvent se produire

[1026] (*Jn* 20, 17).

et qui ne peuvent être décrites que par un « déséquilibre » (Y 16) de l'expression. Le narrateur conclut ainsi la présentation du quartier : « Peut-être que la poésie possède un mouvement analogue ». Autrement dit, la création littéraire, dans ce qu'elle a de plus libre, est à même de décrire le lieu de tous les débuts possibles. La poésie pourrait exprimer la résurrection.

Dans le roman *À Hatzifrango*, le thème pascal est traité avec la même ambiguïté que dans *Yiri* et conduit à une semblable interrogation sur la capacité de la littérature à faire revivre les morts. Il convient d'abord de rappeler que la place importante de la fête de la résurrection dans le roman de 1962 correspond à une réalité dans les communautés religieuses d'Asie mineure. Hervé Georgelin, dans *La Fin de Smyrne*, rappelle ainsi : « La fête majeure des chrétiens d'Orient est bien plus Pâques que Noël. Les Pâques sont l'occasion de réjouissances simultanées dans toutes les paroisses. Elles permettent une communion des croyants malgré l'éloignement, et créent ainsi l'unité parmi les fidèles »[1027]. C'est pourquoi l'absence en elle-même de la célébration de Pâques dans le roman étonne. Pourtant, comme dans *Yiri*, nombreuses sont les résurrections farcesques comme celle des poupées des petites filles réparées par Androulis (AH 66) au chapitre 4 ou encore celle du clown Agostino au cirque (AH 104). L'annonce de la mort de Pandelis – qui aurait été tué par des Turcs pour avoir gagné la compétition de bateaux – porté dans le caïque comme dans un tombeau et disparaissant à l'insu des spectateurs, emprunte également des traits au motif de la renaissance christique. Ces discrètes insertions se doublent de symboles renvoyant à la vie éternelle. Le premier est celui de la croix. Emblème de la passion et de la résurrection, il est indissociable du cycle de Pâques. Or, l'un des deux garçons se nomme Stavrakis, c'est-à-dire « petite croix ». À la fin du chapitre 1, par ailleurs, des jeunes filles ramènent de leur excursion à la mer une « étoile de mer », en grec « σταυρός της θάλασσας » (AH 21), littéralement une « croix de la mer ». Cet événement annonce la noyade de Stavrakis dans la mer au chapitre 12. Ainsi, les faits semblent inversés, début et fin sont confondus. L'étoile ramassée pourrait être le corps de l'enfant métamorphosé. Mais le roman s'achève sur la disparition du motif de la croix et non sur sa réapparition. Le deuxième symbole renvoyant à la fête de Pâques est l'icône décrite par Yacoumis dans le chapitre Parodos.

> Un vrai miracle de voir cette ville s'élever dans les cieux. Tiens, pour que tu comprennes mieux, tu connais l'icône de l'ange qui soulève la pierre tombale et le Christ sort du tombeau et commence son ascension dans le ciel, une bannière rouge de Pâques à la main ? C'était quelque chose comme ça. (AH 143)

[1027] (GEORGELIN 2005, 105).

Yacoumis mêle dans son évocation la résurrection du Christ le Dimanche saint et l'ascension du Christ quarante jours après Pâques. L'attention de l'auditeur, qui doit se représenter l'icône, est attirée sur la place intermédiaire du Christ, sur sa double nature à cet instant, fait de chair et d'esprit divin. C'est donc bien sur le sens même de la résurrection que le lecteur est conduit à s'interroger. Mais il s'agit là de la seule référence directe à Pâques dans le roman comme si, en creux, le romancier inscrivait dans son récit la difficulté de faire ressurgir Smyrne dans les mots[1028]. En effet, l'intrigue se déroulant en 1902 débute le jour de l'Ascension, soit quarante jours après Pâques, au mois de mai cette année-là, et le dernier chapitre relate le carnaval qui marque le début du carême, soit quarante jours avant Pâques. D'après Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, dans le *Dictionnaire des symboles*, quarante « est le nombre de l'attente, de la préparation, de l'épreuve ou du châtiment. Sans doute est-ce le premier aspect qui est à la fois le plus mal connu et pourtant le plus important »[1029]. Ainsi, la chronologie suivant les fêtes liturgiques, les faits se déroulent dans un temps d'expectative en éludant le point d'arrivée, la fête de la renaissance. Gheerbrandt et Chevalier précisent en effet : « ce nombre marque l'accomplissement d'un cycle toutefois qui doit aboutir, non pas à une simple répétition, mais à un changement radical, un passage à un autre ordre d'action et de vie »[1030]. Ce nombre est également lie « aux rituels mortuaires chez un grand nombre de peuples »[1031]. Dans la religion orthodoxe, explique Alain Doudelet, une prière pour les défunts est organisée les troisième, neuvième et quarantième jours après le deuil : « C'est souvent alors que l'on célèbre la Liturgie à leur intention ; à ces occasions, la famille offre aux assistants des colybes (*kollyva*), gâteau de froment bouilli, généralement décoré des initiales du défunt, qui est béni à la fin de l'office »[1032]. Dans le *Dictionnaire des symboles*, le quarantième jour est présenté comme marquant la fin des rites de deuil :

> Un mort, selon ces croyances, n'étant *totalement mort*, qu'au bout de ce délai, la cérémonie de ce jour, la quarantaine, est celle qui lève les derniers interdits de deuil ; c'est le temps des relevailles. C'est aussi à ce moment qu'on procède aux rites de purification, les parents du défunt n'étant qu'à cette date déliés de toute obligation à son égard.[1033]

[1028] Une autre icône est bien mentionnée au chapitre 5 en relation avec la fête pascale, celle de la Vierge affligée : « Chaque Vendredi Saint, la Vierge pleurait. Une grosse larme, épaisse comme de la résine, qui étincelait comme du diamant sous son œil droit et ne coulait pas. Et le Samedi Saint, la larme avait séché et disparu » (AH 91). Mais il n'est question que de l'affliction et du deuil, non de la renaissance qui se produit le dimanche.
[1029] (CHEVALIER et GHEERBRANT 2005, 793).
[1030] *Ibid*., p.793.
[1031] *Ibid*., p.793.
[1032] (DOUDELET 1996, 102).
[1033] (CHEVALIER et GHEERBRANT 2005, 793).

Le sous-titre du roman de Politis, « Quarante années d'une ville perdue », peut donc être compris à la lumière de tels cycles. La ville peut-elle être ramenée à la vie dans le roman quarante ans après sa disparition, comme la fête de Pâques marque la promesse d'une résurrection après les quarante jours d'attente du carême ? Cette quarantième année marque-t-elle au contraire l'ultime prière à la ville ? La scène entre le père Nestoras et les habitantes du quartier maintient l'ambiguïté :

> Comment, mais bien sûr qu'il peut rappeler l'âme du garçon. Avec l'eau du silence. Si l'enfant est mort, son âme viendra se présenter et dévoilera de quelle manière il est mort – s'il s'est noyé, comme on le dit, ou si on l'a tué et qui l'a tué. Il suffit que ne se soient pas écoulés plus de quarante jours depuis lors.
> – Pourquoi seulement une durée de quarante jours, mon père ? demanda tout timidement la femme.
> Il leur expliqua que, durant ce laps de temps, l'âme du mort était encore attachée à l'endroit où il avait vécu, à ses habitudes dans ce monde-ci. On peut alors l'appeler et elle, elle dévoilera tout. (AH 241)

Les propos du pope sont décrédibilisés. Rien n'empêcherait de parler aux morts plus de quarante jours après leur disparition. Quand les deux réfugiés d'Asie mineure parlent d'Elsa, le narrateur précise :

> Il laissa son interlocuteur insatisfait, dans l'inquiétude et dans l'embarras vis-à-vis de la morte qui exigeait maintenant (on dit que les morts ne vivent que tant que les vivants se souviennent d'eux) de ressusciter dans son cœur à lui comme si elle n'appréciait pas une description aussi frivole. (AH 106)

Ainsi, l'exigence des morts de revivre parmi les vivants n'est pas limitée dans le temps : elle dure autant que la mémoire. Pourquoi alors cette précision temporelle dans le sous-titre de l'œuvre ? L'âme de la ville serait-elle menacée de disparition à tout jamais après cette date ?

La fête de Pâques, dans le dernier ouvrage de Politis, est associée à des renaissances plus charnelles, ce qui rend encore plus précaire les résurrections. En effet, Sophie se remémore à deux reprises une scène d'enfance, lorsque « le soir du Samedi saint, ils descendirent en voiture pour fêter la Résurrection à la capitale » (T 19) pour « échanger les baisers de Pâques » (T 19) avec des cousins éloignés. Alors que Sophie est plongée dans la résolution de

mots croisés avec son cousin[1034], celui-ci lui caresse « innocemment » (T 19) le dos, comme le précise plusieurs fois le narrateur, et glisse sa main jusque vers la poitrine de la jeune fille. Celle-ci n'y est pas sensible et l'action est interrompue par l'annonce du départ imminent. Lorsque le souvenir lui en revient, elle nomme désormais ce moment « la nuit de la Résurrection », attribuant le nom de la fête à sa première expérience sensuelle. Politis, par ailleurs, a déjà associé la célébration pascale à l'érotisme dans sa nouvelle « Première résurrection »[1035], parue dans la revue *Tachydromos* le 2 mai 1959[1036]. Le narrateur de ce récit relate sa rencontre avec la « tante Louise », compagne française d'un oncle éloigné, arrivant de Marseille. Adolescent d'une quinzaine d'années, il s'en éprend et il lui vient en aide lorsqu'il apprend que l'oncle Antonis l'a quittée brusquement en la privant de ressources. Il parvient à collecter de l'argent qu'il lui donne à son hôtel. Là, il connaît sa première aventure sexuelle. Il commente la scène ainsi : « Quelle honte ! C'était Samedi Saint ! »[1037]. S'étant attardé dans le lit de Louise, il rejoint vers minuit ses parents. La nouvelle s'achève sur cet échange :

« – Viens, que nous cassions nos œufs, dit la mère. Christ est ressuscité.

– En vérité le Seigneur est ressuscité, répondis-je »[1038].

C'est bien à une nouvelle vie, sensuelle, qu'a été initié le narrateur.

Ainsi, dans les trois romans de Politis, la fête de Pâques est l'annonce d'une résurrection qui ne vient pas, dans *Yiri*, ou bien n'est évoquée qu'indirectement comme fête du deuil, dans *À Hatzifrango*, et d'une renaissance incertaine. En revanche, dans les récits, il est question de renaissances plus fiables, se produisant dans la nature.

### *Une nature miraculeuse*

En effet, les scènes d'extérieur sont nombreuses dans les romans de Politis. Dans *Yiri*, les personnages se rencontrent essentiellement dans la rue ou lors de promenades. Dans *À Hatzifrango*, à l'exception de la maison des Zacharias et d'une pièce de l'habitation de Pandelis, aucune demeure n'abrite les différentes intrigues qui, toutes, ont lieu dans des endroits publics de Smyrne. Enfin, la construction de *Terminus* repose en partie sur le contraste entre un espace clos bourgeois et la clarté du village où est accueillie Sophie. L'attention portée aux réalités naturelles par Politis a été analysée par Mario Vitti, dans *La Génération des années*

[1034] Notons ici que les mots croisés reprennent le motif de la croix. C'est le cas aussi du mot grec : « σταυρόλεξο » (T 19) comme si le plaisir sensuel attirait davantage le cousin que la résurrection spirituelle promise par le jour et par le jeu d'esprit.
[1035] « Πρώτη Ανάσταση ».
[1036] (KALLINIS 2008, 38).
[1037] (POLITIS 2005, 126).
[1038] *Ibid*., p.128.

*1930*, comme un élément propre à la poétique du romancier, au lyrisme que de nombreux critiques ont relevé chez lui dans les années 1930 sans toutefois le définir. Selon le critique, « la description », chez le prosateur, est un « prolongement de l'état psychique des personnages »[1039] et en ce sens, elle contribue à la « charge émotive »[1040] suscitée par les textes. Vitti cite à l'appui de ses propos un extrait de *Eroica* dans lequel la nature se « poétise » sous le regard de Monica et du narrateur :

> Les moineaux picoraient par terre en sautillant de-ci de-là. Au-dessus de la cité, un ruban de fumée rouge traversait le ciel limpide ; il était attaché par un bout à la cheminée de l'usine. Les aloès, au-delà du pont, faisaient une tache bleue et derrière eux, dans le lointain, du côté de Deucalia, la cime de la Nakria virait déjà au rose. Ici et là, dans la ville, les reflets du soleil sur des vitres étincelaient comme des fontaines lumineuses. Monica et moi, côte à côte, nous regardions ces merveilles. La lumière du jour diminuait insensiblement. Il y avait de la douceur dans l'air.[1041]

Le lyrisme tient, selon Vitti, à l'expression « d'une expérience de vie » du personnage ou du narrateur. Mais il convient de noter, en plus de la subjectivité de la description, l'intensité avec laquelle la nature est regardée, ce que révèle l'emploi du mot « θαύματα » [« merveilles »] pour qualifier les éléments perçus. En effet, et c'est le cas dans les trois derniers romans de Politis, la nature, contemplée, participe au questionnement intérieur des personnages. Elle est scrutée car ressentie parfois comme porteuse de réponses, de signes, de prodiges laïcs.

La nature est souvent un spectacle observé avec insistance comme si elle avait des mystères à révéler sur le sens de l'existence. Ainsi, plusieurs personnages scrutent le ciel. Filippos, au chapitre VIII, lors de l'excursion maritime « s'[est] allongé sur le dos, sur le pont de la goélette. Soudain, une étoile filante sillonn[e] le ciel. Lorsque la ligne lumineuse s'étei[nt], le ciel recommence à s'agiter du tremblement des étoiles... » (Y 194). Cette vision céleste lui rappelle un souvenir d'enfance. Des adultes autour de lui s'inquiétaient du passage d'une comète et de sa possible collision avec la terre. Ces personnes vont chercher l'Ancien Testament et lisent « quelque chose que lui ne comprenait pas » (Y 194), le mot Armaggedon. Cette réponse livresque et religieuse contraste avec la réflexion que se fait Gortyne sur le pont du bateau : « Un jour bien sûr viendrait une fin. S'il était écrit que doive arriver la grande flambée de la Terre, il préfèrerait, lui, qu'elle ait lieu à cette même heure, où, allongé, il

---

[1039] (VITTI 1995, 312).
[1040] *Ibid*., p.308.
[1041] (POLITIS 1982, 270). Voici le texte original cité par Mario Vitti :
« Τα σπουργίτια τσιμπολογούσαν πηδηχτά το χώμα. Πάνω από την πολιτεία μια λουρίδα κόκκινου καπνού αυλάκωνε το διαυγή ουρανό, η μια της άκρια δεμένη στην καμινάδα του εργοστασίου. Οι αθάνατοι γαλάζωναν πέρ' από το γεφύρι και πίσω τους, μακρυά κατά το μέρος της Δευκάλειας, η κορυφή της Νάκρειας γύριζε πια στο τριανταφυλλί. Άστραφταν τζαμωτά εδώ κι εκεί σαν φωτεινά πηγάδια μες' στην πόλη. Πλάι με την Μόνικα κοιτάζαμε τα θαύματα ετούτα. Το φως της μέρας λιγόστευε ανεπαίσθητα. Είχε μια γλύκα ο αέρας. » (POLITIS 2009).

contemple les étoiles » (Y 195). Le ciel est donc le lieu sur lequel le personnage projette ses interrogations sur la fin du monde ; il néglige de prendre en compte la version biblique. De même, dans *À Hatzifrango*, ce sont les hauteurs que fixe Pandelis pendant la compétition en quête d'une réponse sur l'éventualité d'une victoire (AH 12). Le père Nikolas, lui, accède à « la révélation des Rossignols » (AH 37) en écoutant les oiseaux. Avant de se jeter à l'eau, Stavrakis consulte lui aussi l'espace céleste :

> Il leva ses yeux vers le ciel – le droit, le gauche pleurait sur sa joue. Le firmament, comme éclairé de dessous par une lumière qui jaillissait de l'horizon mauve, avait une douceur rosée. L'enfant la ressentit comme une consolation. Les cieux lui venaient en aide. Mais, pendant le temps où il regardait en haut, la couleur vira à la cendre, puis s'obscurcit et s'unit peu à peu au mauve, parsemée de-ci, de-là de tremblements qui étaient peut-être des étoiles. (AH 243)

Ainsi, un dialogue semble s'instaurer entre la nature et les personnages, même si, dans le cas de Stavrakis, les réponses du ciel sont inquiétantes. Ce lien entre le ciel et la terre est également éprouvé par Sophie qui, lors d'un bain de soleil près de la mer, se sent métamorphosée en « insecte », en « charançon », en « lézard de verre » (T 137). Pendant ce temps, « ici et là, à travers les feuillages, le soleil s[ème] des signaux lumineux » (T 137). Des lieux supérieurs de la nature proviennent donc des repères, comme des indications à suivre, tels ceux laissés au sol par l'astre jardinier, destinées aux Hommes qui les regardent.

De fait, la nature devient le cadre d'événements prodigieux. Le ciel, regardé avec insistance, est l'espace sacré de l'élévation de la ville dans *À Hatzifrango*.

> Tu as déjà vu de ta vie une ville s'élever ? S'élever dans les airs attachée par mille cordes ? Alors tu n'as pas vu un tel miracle et tu ne le verras jamais plus. Ça commençait le Lundi Pur – c'était une coutume – et ça continuait chaque dimanche et chaque jour de fête jusqu'aux Rameaux. Depuis chaque terrain et chaque terrasse de la place Alani à Hatzifrango et de chaque quartier de la ville, on lançait des cerfs-volants. Le ciel en fourmillait. Au point que les oiseaux n'y avaient plus de place. C'est pour ça que les grues n'apportaient les hirondelles que pendant la Semaine Sainte pour qu'elles fêtent Pâques avec nous. Pendant tout le Carême, chaque dimanche et chaque jour de fête, la ville voyageait dans le ciel. Elle montait dans les airs et Dieu la bénissait. Dans ta petite tête, tu ne pouvais pas comprendre comment elle pouvait bien rester collée à la terre, tirée comme elle l'était vers les hauteurs. Et à regarder tout le temps en haut, nos yeux se remplissaient de ciel, nous aspirions le ciel, nos côtes s'élargissaient et nous tenions compagnie aux anges. Exactement comme les anges et comme les archanges qui s'élèvent vers les hauteurs. (AH 140-141)

Les cerfs-volants attirent le regard des enfants vers le haut. Mais la scène est ensuite décrite

comme un miracle impossible à élucider. C'est par le spectacle que les enfants se haussent spirituellement, non par une intervention divine, mais par l'ascension de leurs propres cerfs-volants dans la nature. La nature permet de faire advenir des miracles du bas vers le haut à l'inverse d'une faveur divine. Par exemple, dans *Terminus*, l'église du village de madame Charikleia possède une particularité. Devenue trop étroite pour accueillir tous les fidèles, elle est agrandie.

> Et il était arrivé cela d'unique au monde : pour ne pas couper un souple et haut cyprès, qui se tenait au milieu de l'aile ajoutée, on le laissa à sa place (c'était une idée de quelque vieux loup de mer au fait du monde), en effilant seulement la partie inférieure du tronc. Et ainsi, le cyprès s'élançait maintenant par le toit de l'église, miracle de le voir et miracle d'entendre les oiseaux siffler dans le feuillage « louant le Seigneur », comme disait le père Lazaros. (T 72)

L'arbre dépasse l'édifice religieux. C'est lui sur lequel se reporte maintenant la ferveur en raison du caractère insolite de sa présence. Bien plus qu'une vision divine révélée, c'est une image de la nature qui cristallise le sentiment du sacré. Le père Nikolas, dans *À Hatzifrango* loue ainsi l'ancien iconostase représentant oiseaux et végétaux (AH 39). Alors que le miracle de la Vierge affligée est tourné en dérision par le père Nikolas, le pope est sensible aux prodiges lorsqu'ils sont des manifestations de la *physis*. La poésie des descriptions chez Politis réside donc dans la suggestion d'un mystère présent dans la nature, mystère que les personnages effleurent lorsqu'ils sont des observateurs attentifs.

En effet, c'est dans la nature que se produisent de véritables résurrections. Le motif des jardins est récurrent chez Politis, tel celui de Monika, lieu d'amour et de mort dans *Eroica*. La floraison, contemplée par les narrateurs et les personnages, est un processus décrit très minutieusement, comme un savant équilibre entre une vie qui naît et les pertes qui s'en suivent. Dans le jardin de Gortyne, dans *Yiri*, se produit une telle circularité.

> Au milieu une jarre avec du basilic, un double rang de violettes formait un demi-cercle d'un côté et le petit sentier s'élargissait entre des planches que dentelaient les œillets. Les dahlias commençaient à peine à bourgeonner, mais les petites marguerites perdaient déjà leurs feuilles et seul un charançon les approchait désormais. Ici et là s'entassaient, à leurs côtés, sur le sol noir, leurs pétales blancs qui, dès qu'on les regarde, prennent une nuance rosée. Les clochettes des volubilis étaient fermées parce que le soleil commençait à décliner. (Y 8)

Dans ce cycle les insectes et les plantes apparaissent comme une forme de vie fragile tels les pétales des chardons qui, lorsqu'ils fleurissent, sont « superbes » et « battent des ailes, en vain, pour fuir les épines » (Y 14). Le chardon, fleur à double nature, personnifié, semble aspirer à

quitter son enveloppe terrestre pour ne conserver que sa beauté. Mais le passage à une autre étape de l'existence n'est décidé que par le changement de saison. À la fin du roman, Filippos assiste à un autre spectacle :

> Par sa fenêtre, Filippos voyait maintenant les pierres de l'enclos que recouvraient tout l'été les feuillages. Les chrysanthèmes cependant étalaient leurs pelotes colorées. Au-dessus, les mandarines, jaune-vert et comme délavées, pareilles à des lanternes japonaises, étaient suspendues, oubliées à la fin d'une fête. (Y 218)

La vie oppose un contrepoids léger et gai à l'automne qui vient. Dans le roman de 1962, un jardin terrifie la bande des enfants. Étroit et abandonné, il abrite des plantes inquiétantes :

> Aucun moineau ne nichait dans les tentacules du lierre qui, depuis le haut des murs où elles avaient rampé, s'élançaient de tout leur long en bas, reprenaient racine dans la terre et luttaient jusqu'à l'étouffement avec les orties et le chiendent. (AH 44)

Les branches, laissées à elles-mêmes, retournent vers leur lieu d'origine, pour y trouver une nouvelle force, mais cela au prix d'un combat à mort. Lorsque les nouveaux propriétaires mettent de l'ordre dans ce lieu extérieur, il n'intéresse plus les enfants « maintenant qu'ils n'[ont] plus rien à craindre » (AH 155). Les espaces végétaux révèlent le mystère du franchissement des frontières entre existence et disparition. Dans le roman *Terminus*, le jardin de madame Charikleia enclot toutes sortes de fleurs, « des êtres vivants » (T 157), comme le précise son hôtesse à Sophie. Elles « ont soif de l'eau de Dieu » (T 157) pour se régénérer. Ces soins accordés aux plantes sont néanmoins suivis du commentaire suivant : « Partie aussi cette journée » (T 157). Certains personnages sont initiés à ces rituels de passage. C'est le cas de Filippos, de madame Charikleia ou encore de Yacoumis. Dans le chapitre « Parodos », ce dernier évoque ses gestes, le fait de dépoter le basilic « monté en graines » (AH 140) pour le remplacer par un œillet rouge. Or, c'est aussi lui qui accompagne les êtres vivants vers leur demeure mortuaire. Lorsque la chienne de Stavrakis meurt, il « apport[e] une pelle et se m[et] à creuser la tombe. » (AH 212). Si la mort de Katerina et de son enfant n'est que suggérée (AH 154), le lecteur peut deviner qu'ils seront tous deux enterrés par Yacoumis. Narrateur du chapitre « Parodos », c'est aussi lui qui ressuscite la ville dans ses moments de fête.

La nature est le lieu, non d'une vie éternelle, mais d'une vie perpétuelle. Face à une résurrection spirituelle incertaine, son cycle apparaît comme un prodige aux yeux des personnages. Cependant, elle n'apporte aucune réponse aux questions qu'ils se posent sur le

sens et la valeur de leurs actes. Les Hommes dans les derniers romans de Politis éprouvent souvent le besoin de réparer certains faits qu'ils ont commis.

## 2.3 Une humanité en quête de rédemption

L'épigraphe de *Yiri*, empruntée à Anatole France, décrit une condition humaine que son appartenance terrestre fait osciller entre joie et souffrance. De fait, certains personnages des derniers romans de Politis sont marqués par une incertitude morale qui les tourmente. En quête de conviction sur la moralité de leurs actions, ils cherchent une réponse plus absolue qui les absoudrait de leurs fautes. La fin du roman *Yiri* est ainsi marquée par les interrogations eschatologiques de Filippos.

Dans la religion orthodoxe, le rachat des péchés individuels va de pair avec la rédemption collective promise par le sacrifice christique. En effet, une première étape vers le salut se produit au quarantième jour après la mort. Jean-Claude Larchet détaille, dans le chapitre 6 de *La Vie après la mort selon la tradition orthodoxe*, en quoi consiste ce « jugement particulier ». Il tiendrait lieu de Purgatoire dans lequel la religion orthodoxe ne croit pas[1042]. Comme l'âme doit quand même être jugée avant de connaître le sort définitif qui l'attend, au cours de son ascension à travers les « péages aériens », accompagnée par les anges, elle est soumise à un premier verdict. Le mort est confronté à la valeur des choix qu'il a faits de son vivant[1043]. Mais ce n'est que lors du Jugement dernier, rendu par le Christ, « venu dans sa gloire »[1044] que le défunt ou la défunte seront jugés « d'après le livre de leur vie »[1045] selon le critère de la charité qui est la vertu ultime[1046].

Pourtant, les personnages de Politis demandent à ce que leurs actes soient évalués dans cette vie même. L'absence de regard sur leurs péchés les tourmente. Ainsi, certains cherchent des figures d'innocence qui pourraient les guider ou mettre fin à leurs inquiétudes. Cependant, la charité, vertu cardinale, semble être décrite comme un frein à la liberté humaine dans les trois récits.

[1042] (LARCHET 2001, 137).
[1043] *Ibid*., p.143-144.
[1044] *Ibid*., p.261.
[1045] *Ibid*., p.263.
[1046] *Ibid*., p.269.

***Le rôle ambigu des intercesseurs***

A côté d'une humanité partagée entre bonheurs et malheurs, les anges peuplent les récits et constituent des êtres intermédiaires. Dans la religion chrétienne, en effet, explique Bernhard Lang dans l'article « Ange / Démon » du *Nouveau Dictionnaire de théologie* :

> Les anges sont des créatures, mais ils relèvent plus de la sphère céleste que du monde de la terre et des humains : ils sont incorporels, n'ont pas de mortalité. Eternels et incorporels, ils ne sont astreints à prendre de la nourriture (Tb 12, 19). Ce mode d'être sera celui que revêtira l'homme après la mort et la résurrection.[1047]

Les anges préfigurent une humanité sauvée. Ils incarnent donc l'idée d'un amendement possible et sont autant de guides vers le ciel. Filippos du roman *Yiri* est entouré par ces êtres. Son ange gardien se manifeste lorsque Tea est absente, se substituant en quelque sorte à cette présence féminine. « Il lui souri[t] alors d'en haut » (Y 13). Or, Liana, l'amante que Filippos a quittée à Athènes, est également décrite comme un être immatériel :

> Les matins, comme elle se tenait immobile dans la pénombre que les rideaux laissent entrer dans la chambre, elle avait l'air cependant de s'appuyer avec douceur sur la création consolée en déployant silencieusement ses ailes orange. (Y 60)

Aux confins de l'ombre et de la lumière, comme le terme « ισκιόφωτο »[1048] l'indique, Liana apporte comme un apaisement céleste à Gortyne. De fait, la figure angélique, dans *Yiri*, crée un lien entre l'Homme et Dieu. Le petit Savvas est sensible à l'abyme qui sépare l'espace terrestre de l'espace céleste. Ainsi, « il s'endor[t] avec l'idée que dans le monde quelque chose se passe, que les hommes fabriquent quelque chose et Dieu réfléchit depuis là-haut » (Y 51). La mise en relief du mot « ψηλά » suggère l'éloignement divin, atténué cependant par la présence, au début de la phrase suivante, d'un ange « un peu en-dessous de Dieu ». Le caractère accessible ou non des idéaux représentés par l'ange est une problématique centrale de *Yiri* tant pour Gortyne que pour Savvas. Les adultes s'éloignent du rapport au divin et à la transcendance que leur offrent les présences invisibles. Aussi Gortyne se demande-t-il parfois où est son ange gardien : « [...] ah, s'il pouvait sentir sa présence, s'il pouvait entendre sa voix au fond de lui, il ne discuterait rien, il se soumettrait d'un coup comme il s'y soumettait dans ses années d'enfance... » (Y 98). Alexandra, elle, la petite fille recueillie par Elisabeth, « découvr[e] en

[1047] (LANG 1996, 22).
[1048] Terme que nous avons traduit par le mot « pénombre ».

haut dans le ciel une foule de petits anges avec des ailes de toutes sortes, violet franc, roses, bleus, et tous lui souri[ent] [...] » (Y 55). Les enfants sont plus sensibles à la présence du divin dans le monde. Dans le roman *À Hatzifrango*, c'est Katerina qui perçoit les « fées » (AH 158) et évolue elle-même entre ombre et lumière. La mère Doudou fait également intervenir dans ses histoires des intermédiaires entre les Dieux et les hommes en racontant comment la Sainte Ceinture, « la Gloire céleste », permet à « dame Artémis de descendre » (AH 48) sur terre.

Ces figures immatérielles emmènent les enfants vers un espace différent de celui qu'ils fréquentent habituellement, ils bouleversent leur quotidien pour les conduire parfois à la mort. C'est en effet pour aller voir le lac où descend l'arc-en-ciel qu'Aristos et Stavrakis franchissent des frontières inconnues par exemple. Savvas meurt aussi de l'appel de Koula. Le rôle de ces anges est plus ambigu pour Filippos. Souvent féminins, contrairement à la tradition ecclésiastique qui statue sur l'absence de sexe des anges, ces figures sont des êtres disparus, cotoyés autrefois par Gortyne. Elles devraient annoncer la possibilité d'une rédemption, d'une ascension céleste. Mais elles désignent un idéal trop élevé pour Filippos :

> Le dimanche à Holargo, Liana retrouva l'heure immortelle, alors que les trèfles lui polissaient les jambes et qu'elle déchiffra, à la suite, dans le premier soleil, le corps argenté du peuplier et la trace argentée de l'escargot du printemps tandis que les coquelicots tenaient encore fermés leurs cœurs noirs. Mais voilà : toujours l'heure la dominait, le souvenir des hommes, la nostalgie de l'eau, le regard muet de la pierre qui n'espère ni dans le vent ni dans la pluie et s'assombrit toujours plus.
> Le seul art en amour est l'art de la vie. Mais Liana possédait comme le respect de l'exceptionnel et cette panique flétrissait les espoirs et assombrissait le jour de sorte que l'on ne pouvait plus jeter les fondements de l'amour puisqu'elle-même avait enterré tous les miracles qui brillaient dans ses yeux. (Y 60)

Les anges eux-mêmes échouent à donner l'espoir d'une rédemption car la force de l'imperfection est trop grande. Pourtant, la recherche de l'amendement guide un grand nombre de personnages, marqués par la culpabilité.

### *Représentation des tourments terrestres*

L'humanité désolée cherche des consolateurs et désire retrouver une pureté originelle chez Politis, que ce soit dans les quartiers populaires de Yiri et de Hatzifrango ou dans le quartier plus bourgeois des parents de Sophie.

Dans la religion orthodoxe, comme dans la religion chrétienne en général, le repentir est un acte fondamental. Le père Deseille écrit ainsi qu'il s'agit de « la clef de la vie en

Christ »[1049]. Ce mouvement spirituel est appelé *metanoia*[1050]. Paul Evdokimov en souligne l'importance et la profondeur :

> Sur le plan de la connaissance, elle signifie « revirement intellectuel » dans le sens le plus fort et qui descend jusqu'aux racines de toutes les facultés de notre esprit. La grâce baptismale nous vient en aide […]. Son opération essentielle d'*intériorisation* présente un retour à soi, une rentrée en soi, une *enstase*, afin de saisir par purification (*catharsis* ascétique) ce qui fut créé et reste « enfoui sous le brouillard des passions » (saint Syméon), « l'éclat surnaturel de notre âme » (saint Grégoire le Sinaïte) et notre originelle « identité avec la lumière céleste de notre Archétype incorruptible » (saint Macaire).[1051]

L'homme doit donc d'abord se confronter à lui-même pour retrouver en lui les signes d'une nature divine. Deseille distingue cette contrition du simple regret.

> Cette affliction (*penthos*), cette « componction » (*katanyxis*) du cœur, sera l'une des composantes fondamentales de l'attitude intérieure du chrétien fervent. Il ne s'agit pas d'un souvenir détaillé des péchés commis, ni d'une simple émotion de la sensibilité à leur évocation ; encore moins d'un complexe de culpabilité qui naîtrait en nous de ce que nous nous sentons inférieurs à l'image idéale que nous voudrions réaliser, et surtout donner de nous-même à autrui. Ce ne serait là que repli égoïste et malsain sur soi-même.[1052]

Le prêtre explique ensuite que le péché « atteint essentiellement notre relation à Dieu, et le repentir est le retour de l'enfant prodigue vers son Père : « *Père, j'ai péché contre toi, pardonne-moi* »[1053]. Faire acte de contrition serait donc vouloir réintégrer la communauté des chrétiens à laquelle on se sentirait appartenir dans le corps et dans l'âme. La confession est le sacrement de la religion qui permet ce retour, ce rétablissement dans une pureté spirituelle. Cet acte « concourt à la rémission des péchés, à extraire de l'esprit du pénitent cette "maladie de l'âme" qui pervertit la foi de l'homme »[1054], explique Bernard Baudouin dans *La Religion orthodoxe, gardienne de la tradition*. Le prêtre orthodoxe aide le pécheur à soulager sa conscience, comme dans la religion chrétienne en général, mais dans une proximité plus grande avec celui ou celle qui lui avoue ses faiblesses, comme l'expose Bernard Baudouin :

> Témoin du Seigneur, le prêtre officie à visage découvert, sans confessionnal, le plus souvent côte à côte avec celui ou celle qui vient se confier, en une communion étroite et solennelle devant la croix et les Évangiles. Il écoute et absout le pénitent, recommande son

[1049] (DESEILLE 2005, 45).
[1050] Μετάνοια.
[1051] (EVDOKIMOV 1990, 175).
[1052] (DESEILLE 2005, 45- 46).
[1053] *Ibid*., p.46.
[1054] (BAUDOUIN 2000, 73).

> âme à Dieu, lui apporte le pardon du Christ et lui offre ainsi la possibilité de participer à nouveau à la communion de l'eucharistie.[1055]

Dans chaque roman de Politis, des personnages demandent de l'aide car ils doivent affronter les affres de leur conscience.

Que ce soient Filippos, Gerolymos, le père Nikolas, Zagouléas ou encore madame Eleni, tous affirment qu'ils ont commis une faute. Mais il leur est difficile de trouver du réconfort. Le cabaretier du récit *Yiri* « recommen[ce] les mêmes choses » (Y 107), selon madame Victoria. Il raconte sans cesse ses actes passés. Il veut être entendu parce qu'il « a tué » (Y 108). Il déclare avoir déjà rencontré « trois des quatre cavaliers de l'Apocalypse » (Y 108) : « la guerre », « la faim » et « la maladie » comme s'il avait eu déjà une révélation téléologique. Il lui manque pourtant de rencontrer le dernier cavalier : la mort. « Aucun de ceux qu'il a pris sur son destrier ne nous a expliqué quel est son aspect… où il nous emmène… ce qui nous attend… », déclare-t-il à Filippos. Cette incertitude génère chez Gerolymos une « quête de purification tourmentée » (Y 110). Il souhaite être jugé après avoir été compris et attend avec « inquiétudes et incertitudes » (Y 110) un jugement plus absolu, le Jugement dernier. La justice des hommes ne l'effraie pas : « il n'y a que la nuit [qu'il a] peur, parce qu'elle est noire comme la mort » (Y 108). Mais sa quête d'un interlocuteur qui puisse l'absoudre est perceptible car, tout au long de son aveu, il n'oublie pas qu'il a en face de lui un homme. Les interpellations de Filippos sont fréquentes (Y 108, 110, 111). Gortyne, cependant, refuse par deux fois d'écouter Gerolymos (Y 108, 110). Il se demande d'ailleurs juste après leur conversation qui peut bien juger les pécheurs. D'une part, lors du « grand jour » (Y 113), Dieu, selon lui, sera obligé de prendre en compte « notre sensibilité » (Y 114) puisque « ce qui a débordé de notre cœur » ne peut pas « être considéré comme un péché » (Y 114). D'autre part, Filippos récuse la conscience humaine qui ne s'est formée que « dans le peu de temps durant lequel nous restons ici-bas » (Y 114). Ainsi, la fiabilité des arbitres est remise en cause. Dans le roman *À Hatzifrango*, l'humanité souffrante est incarnée entre autres par le personnage secondaire de Zagouléas. Cet homme en a tué un autre qui le provoquait. Il vient demander le pardon religieux au père Nikolas à la fin du chapitre 4. Celui-ci le renvoie à la justice humaine :

> Et là, à genoux, il lui raconta tout. Le prêtre ne lui donna pas la bénédiction. Ses yeux calmes restèrent pensifs quelques instants. Puis il dit :
> – Ecoute bien ce que je vais te dire. À ta place, il se peut que j'eusse fait la même chose. Mais après, je me serais rendu pour être puni dans l'espoir d'apaiser ma conscience

[1055] *Ibid*., p.74.

> jusqu'au jugement dernier. Tu n'étais pas menacé. Tu t'es emporté. À ta place, j'aurais peut-être fait la même chose moi aussi si… (le prêtre chercha ses mots un instant), s'il m'avait fait…, s'il m'avait tenu ses propos, l'autre. Mais la vie, jusqu'à la vie d'une fourmi, est la chose la plus sacrée au monde. L'homme peut tout réparer, il n'y a que la vie qu'il ne puisse pas réparer. Pour que ton âme soit si tourmentée, tu dois être un homme de bien. Mais tu dois être puni pour ton acte, sinon, et précisément parce que tu es un homme de bien, tu ne trouveras jamais le repos. Si tu ne devais pas tomber en des mains plus vengeresses que justes, je te conseillerais d'aller immédiatement te rendre. Et même dans ces conditions, moi, je me rendrais. Fais ce que tu as à faire. (AH 78)

Le pope ne veut le réintégrer dans la communauté chrétienne que « dans dix ans, dans vingt ans » (AH 78). Malgré sa volonté de contribuer à l'apaisement des remords en le conviant à se rendre, le père Nikolas déclare à sa femme qu'il n'est « pas content » de lui (AH 79). Le confesseur montre ici encore ses défaillances, son incapacité à répondre aux tortures de la conscience. C'est le cas aussi, de manière plus légère, pour madame Eleni qui cherche à obtenir auprès du père Grigoris l'indulgence divine pour les frasques de son frère.

> Madame Eleni racontait au vieillard l'une ou l'autre des incartades de son frère rebelle, quand la discussion s'y prêtait, et comme le vieil homme souriait – peut-être qu'il ne comprenait pas très bien ce qu'elle disait –, elle voulait prendre cela comme un pardon accordé pour les fautes de son têtu de frère. (T 11)

L'absolution repose ici sur un malentendu. Mais lorsque madame Eleni elle-même est tourmentée à la pensée d'avoir commis un adultère, elle ne peut que répéter « J'ai péché, j'ai péché… » (T 101) sans qu'un prêtre apaise ses remords. Ainsi, la contrition des hommes, souvent sincère et profonde, ne trouve pas d'écoute auprès des autres hommes, ni même auprès des gens d'église.

C'est pourquoi toute l'humanité reste entre l'ombre et la lumière. Ce motif parcourt Yiri comme un leitmotiv de rédemption impossible. Gerolymos ne cesse de demander à ce qu'on allume la lumière comme une quête de réconfort. La description de la nature lors de son aveu à Filippos fonctionne comme un contrepoint poétique. En effet, Filippos, contemplant le jardin, distingue « sur les feuilles noires du myrte […] des gouttes encore tremblantes. Elles [sont] suspendues tout au bout effrayées et hésitantes, elles rest[ent] là, indécises, mesurant le grand saut » (Y 107). La personnification des éléments de la nature révèle comme une sympathie entre tous les êtres de la création face au grand mystère de la mort. Cependant, alors que certains veulent de la lumière, craignant l'obscurité de la mort, d'autres recherchent l'ombre comme monsieur Nikolakis lorsqu'il est à l'hôpital : « Plus de lumière ? pas encore, pas

encore », répond-il à Elisabeth venue lui rendre visite (Y 159) comme si la lumière était associée au jugement divin. L'ambiguïté de la valeur de la lumière est inhérente à une humanité désemparée qui ne sait pas à qui faire part de ses erreurs. Tous les êtres vivants sont concernés chez Politis. Ainsi, à la fin du premier chapitre de *À Hatzifrango*, le crépuscule, le moment où la lumière faiblit, est un moment d'interrogations métaphysiques :

> Consciemment ou inconsciemment, toutes les créatures, vivantes ou inanimées, semblaient demander raison, à l'heure où le jour s'épuise, demander la justification essentielle : leur raison d'exister et la raison pour laquelle elles cesseront d'exister un jour. (AH 23-24)

Ces questionnements sont d'autant plus terrifiants que personne ne semble y répondre. A la fin du chapitre 6, le prêtre annonce que le Père détournera sa tête du pécheur. De plus, le poème qui vient à l'esprit de Filippos lorsque celui-ci présente ses condoléances à Thaleia pour la mort de son fils, « Ce qu'a dit le Diable » de James Stephens[1056], met en scène un Dieu indifférent :

> C'était la nuit. Soudain le Bon Père, Dieu,
> Lassé des louanges, se lève
> De son trône et se penche en dehors du ciel :
> Parce qu'il lui sembla entendre un son, une petite voix
> Faible comme un grognement, qui escaladait les cieux.
> Il regarde alors vers là où la Terre endormie
> Roule avec la Lune…
> Il trouva dans un fossé, à côté de quelque ville,
> Une femme en haillons, affamée, agenouillée
> A côté de son enfant mort. Elle ne pouvait plus
> Rien faire.
> Ce qui est fait est fait ! Attristé, il retourne
> Dans son ciel d'or et d'ivoire.
> Et comme il se rassit sur son trône, soudain,
> Dans la boue où pleure une femme,
> Eclate la voix profonde de Satan : « Ô Dieu,
> Pauvre Dieu ! » (Y 85-86)

La plainte de la femme était-elle l'œuvre de Satan pour piéger Dieu et observer ses réactions face à la souffrance humaine ? Quoi qu'il en soit, Filippos, par ce souvenir, pointe la résignation inacceptable de la divinité à la fatalité, à l'inéluctabilité de la mort. L'absence de réponse est ici patente comme dans les deux autres romans de Politis. Mais la souffrance humaine vient aussi de sa manière d'envisager son sort, semble suggérer Politis.

[1056] Le texte en anglais se trouve à la page 164 de notre travail. Notons que Politis a supprimé plusieurs vers du texte original pour mettre en évidence le cri de la femme, frappant l'oreille de Dieu.

***L'insuffisant exercice de la liberté***

La mise en scène de religieux dans deux des trois romans de Politis permet à l'auteur d'exposer certaines considérations théologiques, confirmées ou démenties par ce qui arrive aux personnages des romans. Les popes, que ce soit dans *Yiri* ou dans le récit *À Hatzifrango*, se préoccupent essentiellement de la marge de liberté dont dispose l'être humain, s'opposant parfois à la théologie orthodoxe. Sur quelle conception de l'autonomie humaine se fondent les dogmes de l'Église orientale ? Les Pères de l'Église, selon Jean-Claude Larchet, « […] ont le souci, à travers les considérations qu'ils développent sur les péages aériens ou sur le Jugement particulier, de mettre l'homme en face de ses responsabilités, en faisant remarquer qu'il hérite finalement dans l'au-delà du sort qu'il a choisi lors de sa vie terrestre […] »[1057]. Ainsi, l'Homme serait la cause entière de sa destinée dans l'au-delà dans la mesure où il décide pleinement de ses actes. Cependant, un certain déterminisme est inscrit dans sa nature, précisent Olivier Clément, Bernard Dupuy et Jean Gouillard dans leur présentation de la théologie orthodoxe pour l'*Encyclopedia Universalis* :

> La grâce est impliquée dans l'acte même de création ; la nature et la grâce existent l'une dans l'autre, mais la liberté personnelle peut les séparer, faisant de l'enfer et de la mort des modalités de la condition humaine *séparée*. Le péché est un « échec ». Seul le Christ – Adam définitif – peut rouvrir à l'homme, à travers même la séparation et l'échec, la voie de la déification ; car il lui ouvre, dans son corps ecclésial, l'espace de l'Esprit et de la liberté.[1058]

La possibilité de se sauver spirituellement est donc accordée à l'homme dès sa naissance. Ce sont ses actes qui peuvent amener l'homme à se condamner.

Dans les romans *Yiri* et *À Hatzifrango*, la liberté humaine semble être pourtant limitée. Tout d'abord, les réflexions des popes vont à l'encontre des idées de leur hiérarchie ecclésiastique. Le père Iakovos a été relégué dans le quartier pauvre de Patras pour avoir exposé ses idées sur le thème de la liberté dans l'ouvrage « *Prédestination* » (Y 103). Le pope explique :

---

[1057] (LARCHET 2001, 143- 44).

[1058] « Orthodoxe Église », CLÉMENT Olivier, DUPUY Bernard, GOUILLARD Jean, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 mars 2020. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eglise-orthodoxe/

> […] c'est une grande chance que les saints pères aient laissé bon nombre de points hors des règles. Peut-être qu'ils ne les avaient pas prévus – ça aussi, c'est un signe de la divine Providence qui gouverne le monde – ainsi, mon cher, quelqu'un peut raisonner sans commettre de péchés… (Y 102).

La position de Iakovos dans son livre n'est pas explicitement détaillée. Il semble défendre l'idée d'une volonté divine qui a planifié les événements. Lorsque Filippos affirme que le cœur humain est peut-être soumis au destin, Iakovos rectifie ce sentiment en employant des termes employés dans la religion : « Nous l'appelons divine Providence, nous autres, les gens d'église » (Y 183). Toutefois, malgré sa croyance en une volonté divine, il est davantage attiré par l'idée d'une plus grande force de la liberté humaine :

> Cependant, il faudrait que j'étudie de nouveau les règles des synodes avant d'accepter ce que j'ai lu récemment quelque part : qu'il n'existe pas dans toute la nature de plus grande volonté que la volonté de l'Homme. J'avouerais qu'une telle idée me paraît très séduisante. (Y 184)

La question de la liberté de l'homme et sa limitation par Dieu est au centre de la discorde des deux popes de Hatzifrango. Lorsque le père Nikolas vit « sa révélation des Rossignols » (AH 37) à Éphèse, il entend d'abord une voix extérieure :

> Et comme il regardait de ce côté, il lui sembla entendre sa voix de l'Epître aux Ephésiens : « Esclaves, obéissez à vos maîtres selon la chair, avec crainte et tremblement, comme à Christ... » Il se boucha les oreilles avec les poings pour ne pas entendre l'horrible voix qui montait en lui. Puis, il secoua la tête : s'il y a des patrons, c'est parce qu'il y a des hommes qui aiment être esclaves. (AH 36)

Donnant raison à l'évangéliste, il légitime un ordre social par le discours religieux. Mais la contemplation de la nature l'incite à écouter sa propre voix : « Dieu ne pouvait que se réjouir que l'esclave cherche ici-bas à se délivrer de son maître. L'amour de Dieu commence par l'amour de l'homme » (AH 36). Il conçoit un Dieu qui a prévu l'émancipation de l'homme contrairement à Nestoras.

Le personnage de Stavrakis, dans le roman, illustre parfaitement l'idée que l'absence de liberté, ou du moins le fait de ne pas se sentir libre, conduit à la violence. En effet, « l'humiliation de ceux à qui on fait l'aumône se m[et] à le tarauder » (AH 119). Le jeune garçon a le sentiment qu'on ne lui donne pas la chance de changer. Lorsqu'il tient la tête

d'Aristos sous l'eau, il répète : « Pourquoi ne me laissez-vous pas être bon ? » (AH 108). Face à la sérénité de la nature, il a éprouvé cependant la possibilité d'une résurrection :

> Au retour, le soleil frappait droit dans les yeux, mais le temps qu'ils arrivent à Alani, il se serait couché. Il se coucha à la moitié du chemin. Une fraîcheur, humide, montait des jardins et des champs de pastèques. Le ciel s'adoucit en un bleu-vert fade au dessus du trait orange laissé par le soleil, au loin, derrière la ville. En haut, la voûte céleste, vaporeuse de fraîcheur. Une sérénité en descendait. Stavrakis la respira profondément. Quelque chose se dénoua en lui. Il était bien en peine d'expliquer quoi et il marchait, pensif, la tête baissée. (AH 200)

L'enfant est sensible à des instants de rupture, où il peut agir véritablement. D'ailleurs, lorsque Yacoumis dans le chapitre « Parodos » évoque Stavrakis, il le présente comme « un as » du cerf-volant : il fait donc partie de ceux qui savent élever dans le ciel leur jouet et contribuer à l'ascension de la ville. Mais il ressent la condescendance des autres à son égard comme un emprisonnement. La principale vertu chrétienne aboutit ici à l'inverse de ce qu'elle veut produire. Elle génère le sentiment d'être condamné chez celui qui la reçoit, non d'être aidé. Le libre-arbitre plein et total est également défendu par Politis dans une des deux notes infrapaginales de *Terminus* dont la légèreté du ton traduit l'ironie :

> Il y en a pour dire que la lune influence notre système nerveux, nos sentiments et nos désirs, chez certains moins, chez d'autres plus. Si c'est la vérité, cela constitue la preuve que nous ne sommes pas complètement responsables de nos actes : une circonstance atténuante pour les criminels de droit commun (et pour les poètes, a dit quelqu'un) – ou encore pour certains hommes politiques et chefs d'états – comme, par exemple, Néron dans les anciens temps ou Hitler de nos jours, ainsi que les dictateurs d'Amérique du Sud. (T 61)

La restriction de la responsabilité est tournée en ridicule par l'auteur. La pitié, tout comme un discours mettant en avant des excuses, est également improductive pour ceux et celles qui en font l'objet. Ainsi, madame Fiora rejette la compassion de Pandelis alors que celui-ci est venu vérifier qu'aucun Grec ne s'en était pris à la maison de la famille juive :

> Pourquoi pleures-tu ? lui demanda-t-elle. Tu ne réponds pas ?... Tu as pitié des Juifs… C'est pour ça que tu pleures ?... Les Juifs n'ont pas besoin de compassion, ni même de sentiments. Ils réclament leurs droits… Moi, ignorante que je suis, je ne sais pas quel est leur droit… Peut-être celui d'avoir une patrie… peut-être de faire du commerce… de vivre en paix… Mais ils n'ont pas besoin de ta compassion. (AH229)

Ainsi, ce que ressent Stavrakis est partagé de manière générale par des personnes appartenant à des peuples qui revendiquent des droits. Cette question est centrale dans le roman. Yacoumis lui-même se moque de l'auteur fictif qui lui fait part de sa pitié. De même, l'image des réfugiés grecs attendant sur les quais de Smyrne, « les yeux écarquillés, […] le Jugement Dernier, la fin du monde… » (AH 146), trouve sa résolution au début du chapitre suivant. En effet, la communauté grecque d'Asie mineure semble s'en être remise aux mains de Dieu et la psalmodie du mendiant, en 1902, qui ouvre le chapitre 8 appelle à « l'aumône » parce que « Dieu a pitié de vos disparus »[1059]. Cependant, la réaction de madame Zacharias éclaire la pensée implicite de Politis : les réfugiés ont besoin de droits, non de bons sentiments. La dernière scène, elliptique, du roman est alors ambivalente. Les mendiantes tziganes se présentent dans les maisons grecques le premier matin du Carême pour demander les restes[1060] et le ciel se remplit ensuite de cerfs-volants (AH 256). Cependant, ceux-ci disparaissent, « ils sont avalés » (AH 256). Le roman pose alors la question de la rédemption de l'homme par l'homme par un acte d'aide qui ne soit pas l'expression d'une charité individuelle, mais d'une revendication plus large d'égalités. Politis montre l'insuffisance de la morale et de la théologie chrétienne dans le nouveau monde né des bouleversements de la guerre 14-18 et de la montée des nationalismes, un monde dans lequel les minorités sont déplacées ou contraintes de s'exiler.

Ainsi, monde des vivants et domaine des morts s'interpénètrent. Les défunts viennent rendre visite à ceux et celles qui demeurent, suscitant des interrogations sur la vie éternelle. Alors que les réponses religieuses et les fêtes de la renaissance n'annoncent pas le recommencement d'une nouvelle vie spirituelle dans les trois romans, la nature, elle, par son cycle et les prodiges qui s'y accomplissent, constitue un espace sacré, incapable cependant de répondre aux désirs de rachat des personnages. Ces derniers, marqués par la culpabilité, aspirent en effet à des actes radicalement nouveaux. Mais le cadre étroit de la morale chrétienne et une interprétation restrictive des textes religieux rendent difficile une rédemption. Politis révèle donc tant les défaillances de la mémoire, son incapacité à représenter ce qui a eu lieu, que les limites de la spiritualité orthodoxe. En effet, la religion fonde sa morale sur la dimension

[1059] Littéralement « Dieu a pitié des dépouilles qui ne sont pas dans vos bras. » [« Θεός σχωρέσ' τα λείψανα που λείψανε απ' τα χεράκια σας »]. Le texte original suggère l'image de corps disparus que l'on n'a pas retrouvés à l'instar de ceux et celles qui ont péri lors de l'incendie et des massacres commis par les troupes de Kemal en 1922.

[1060] Il s'agit là d'une tradition comme le rappelle Hervé Georgelin dans *La Fin de Smyrne* : « Les Tsiganes interviennent également, à la fin de la fête. Le soir du Lundi pur qui inaugure le carême, les Tsiganes musulmans passent dans les maisons orthodoxes, qui sortent de la période de fête, pour récupérer les restes alimentaires. Ils contribuent au débarras de nourritures désormais illicites. C'est un nouvel exemple de complémentarité des communautés. Les Tsiganes honnis facilitent la pratique de la religion orthodoxe. Le sacrifice de cette nourriture a valeur de purification. » (GEORGELIN 2005, 101-9)

eschatologique du jour de la « Deuxième présentation »[1061], autrement dit du Jugement dernier, mais les juges ou leurs intermédiaires dans les romans sont incapables de réintégrer les pécheurs dans la communauté chrétienne.

Si la mémoire et la religion ne détiennent pas un pouvoir rédempteur, l'art permet-il de sauver ce qui a disparu en présentant les faits de manière radicalement nouvelle ? Les trois derniers romans de Politis mettent en scène des disparitions. Ce motif répété prend une acuité tragique dans le roman de 1962 : c'est la ville cosmopolite de Smyrne qui est anéantie et n'existera plus jamais. Ces morts constituent des fractures profondes dans la vie des personnages : elles se répètent également d'œuvre en œuvre dans l'intrigue, la mort des enfants ou des jeunes filles, ou par des mentions plus brèves comme l'évocation des guerres balkaniques dans *À Hatzifrango* et *Terminus*. Comment interpréter cette reprise du motif de la destruction ? Raphaëlle Guidée, analysant les œuvres de Perec et de W.G. Sebald, distingue la « répétition créatrice », telle qu'elle a été définie par Paul Ricœur, d'une répétition destructrice donnée à lire dans les récits des catastrophes du XXe siècle[1062]. En effet, pour le philosophe, la répétition est féconde car elle permet de refaire, de représenter en choisissant dans le passé ce qui permet de penser l'avenir[1063]. Raphaëlle Guidée voit cependant dans le ressassement des récits qu'elle étudie « une répétition destructrice ».

> [Cette redite] ne rouvre pas le passé sur l'avenir mais revient toujours à ce point du passé où le temps s'est arrêté, interdisant tout à-venir et tout passé. Elle ne « réalise » rien « à nouveau » sinon le fait d'une disparition qu'elle ne peut conjurer.

Perec, revenant sur les mêmes souvenirs, exhibe leur amenuisement. Il est possible de voir une telle disparition à l'œuvre chez Politis lorsque Smyrne, la ville de l'enfance, cartographiée dans *À Hatzifrango*, se réduit à une rue dans le roman *Terminus*. Les auteurs, selon Raphaëlle Guidée, ne pourraient que « répét[er] dans l'écriture l'anéantissement passé ». Ce faisant, ils mettent au jour également « une productivité seconde de la ruine » : l'écriture n'est possible que dans l'impossibilité d'une résurrection. C'est peut-être également cette aporie que met en scène la fin du roman *À Hatzifrango* : la ville a disparu dans les cieux, mais pourtant il reste un « espoir » (AH 256). Ces fictions de la Catastrophe interrogent plus largement la capacité du

[1061] Dans la religion orthodoxe, le jour du Jugement dernier est désigné par l'expression « Δευτέρα Παρουσία », littéralement « deuxième présence » qui désigne la deuxième venue sur terre du Christ.
[1062] (GUIDÉE 2008).
[1063] « Il s'agit là d'un rappel, d'une réplique, d'une riposte, voire d'une révocation des héritages. La puissance créatrice de la répétition tient toute entière dans ce pouvoir de rouvrir le passé sur l'avenir. », Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003 [2000], p. 495. Cité par Raphaëlle Guidée (*ibid*.).

lecteur à accepter de lire un récit non consolateur qui ne fait que rejouer la disparition. Raphaëlle Guidée explique ainsi :

> De la mémoire des catastrophes à la représentation d'un temps catastrophique, de la disparition absolue du passé au refus de donner un sens à la succession des événements, la répétition offre ainsi une possibilité d'infléchir notre lecture des récits qui, en figurant l'histoire comme fondamentalement destructrice, font le deuil des fictions téléologiques donnant sens à l'histoire comme celui des configurations cycliques échappant à ses ravages.[1064]

Généralisant l'idée d'une répétition de la destruction à une grande partie des récits des violences du XXe, Raphaëlle Guidée applique ce schéma à d'autres œuvres comme *La Marche de Radetsky* de Joseph Roth. Dans les derniers romans de Politis, si les motifs se répètent bien, comme celui de la mort des enfants symbolisant la disparition d'un futur possible, peut-on parler de répétition destructrice face aux violences de l'histoire ? S'agit-il de décrire l'usure d'un monde irrémédiablement perdu et dont l'avenir ne pourra tirer aucun enseignement ?

Le tableau de Böcklin, « L'Ermite », accroché au mur de la chambre de Filippos, donne peut-être un élément de réponse. En effet, l'homme y joue de la musique sous l'inspiration de la Vierge. L'ermite joue pour les anges qui l'observent en cachette comme si la mélodie du violon s'élevait jusqu'à eux et jusqu'au ciel[1065]. Dès lors, Politis ne croirait-il pas malgré tout au pouvoir rédempteur de la musique ? En effet, l'appel à la forme musicale dans les trois romans ne traduit-elle pas, par la notion de répétition et de reprise, cette confiance de l'auteur ?

---

[1064] *Ibid.*

[1065] Notons d'ailleurs que le tableau de Böcklin a inspiré le premier des *Quatre poèmes symphoniques* (*Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin*. Op. 128) composés par Max Reger en 1913.
Voir sur site de la BNF : https://data.bnf.fr/fr/13917799/max_reger_vier_tondichtungen_nach_arnold_bocklin__op__128/, page consultée le 28 mars 2020.

## 3. *Des récits musicaux : la genèse d'une musique de nuit*

*Je joue du luth souvenir. C'est un instrument très simple qui donne toujours un seul et même son. Le son est tantôt long, tantôt court, tantôt lent, tantôt preste. Il respire calmement ou bien bondit brusquement par-dessus lui-même. Il est triste et gai. Mais la chose étonnante, c'est que lorsqu'il devient mélancolique il me fait rire et que, quand il est gai et fait des bonds, je ne peux m'empêcher de pleurer. Y a-t-il jamais eu un son pareil ? A-t-on jamais joué d'un instrument aussi drôle ? On peut à peine le prendre en main, cet instrument : les mains, même les plus douces et les plus fines, sont trop grossières pour cela. Ses cordes sont inexprimablement minces, délicates. Un cheveu est comme un lacet de cuir en comparaison. Il y a un petit garçon qui parvient à en jouer ; et moi, qui ai tout le temps de prêter l'oreille à tout, je l'écoute. Il joue jour et nuit, sans penser à manger ni à boire, jusque dans la nuit et jusqu'au jour. Le temps ne lui est bon qu'à passer sur lui comme un souffle, comme un son. De même que je l'écoute quand il joue, lui joue en écoutant constamment son amour, le son de son instrument. Jamais encore on n'a vu un amoureux aussi fidèle, aussi constant dans l'attention. Comme cela fait du bien d'écouter celui qui écoute, de voir l'amoureux, de sentir près de soi l'oublié. Le petit garçon est artiste, le souvenir est son instrument, la nuit, son espace, le rêve, son temps ; et les sons auxquels il donne vie sont ses ardents serviteurs, qui parlent de lui à toutes les oreilles ouvertes en ce monde. Je suis tout oreille. Je ne suis plus que cela, une oreille indiciblement émue.*

Robert WALSER, « Luth », *Ce que je peux dire de mieux sur la musique*, trad. Marion Graf, éd. Zoé, 2019.

La « sensibilité musicale » de Politis a été soulignée par de nombreux commentateurs[1066]. Io Marmarinou explique que la musique classique lui plaisait moins que les chansons apprises dans sa jeunesse ou les opérettes grecques[1067]. Cependant, il est difficile de ne pas voir dans cette attitude une posture dans la mesure où celle qui a fréquenté Kosmas Politis à la fin de sa vie précise qu'il se rendait aux concerts lorsqu'il vivait à Patras[1068]. Dans le livre de souvenirs qu'elle consacre à l'écrivain, elle rappelle que la femme de Politis, Klara Crespi, originaire d'Autriche-Hongrie, entretenait une correspondance avec Gustav Mahler[1069], un ami de la famille. Quant à sa propre pratique de la musique, l'amie du romancier rapporte les propos tenus par Politis : « Marie jouait bien du piano. Très bien, disaient les experts. […] Moi aussi, je jouais, enfant. Du pipeau »[1070]. Politis chantait une grande partie du temps[1071] et lorsqu'il dresse le bilan de sa vie auprès de Io Marmarinou, il emploie des termes musicaux : « Comme ma vie a été chargée ! Tout n'aurait-il pas pu être moins dense : *pio sotto voce* ? »[1072].

Dans ses premiers romans, la musique est présente par des références, mais elle constitue aussi un principe organisateur du texte. Kallinis, dans son essai sur le modernisme de Politis, décrit la composition « harmonique » du roman *Hécate*, récit qui rappelle « dans sa construction la forme musicale de la fugue »[1073], et la composition « symphonique » d'*Eroica*[1074]. La musicalité des narrations des auteurs grecs des années 1930 est d'ailleurs soulignée par Filippos Tsalachouris qui les considère même comme des « disques »[1075] et y discerne surtout des références à la musique occidentale telle qu'elle était écoutée alors dans les milieux bourgeois d'Athènes[1076]. Cependant, le compositeur explique que Politis se distingue dans cette génération par son évocation de la musique grecque dans le roman *À Hatzifrango*. De fait, Politis insère, dans ce texte particulièrement, mais aussi dans *Yiri* et dans une moindre mesure, dans son dernier roman, de nombreuses chansons. Aspasie Gkioka, dans sa thèse consacrée à l'intertextualité chez Politis[1077], à partir d'une liste détaillée des airs présents dans les trois romans, a apporté un éclairage érudit sur leur origine et a montré en quoi ces airs contribuaient à recréer une époque, allant ainsi dans le sens d'un plus grand réalisme

[1066] « Η μουσική ευαισθησία », expression employée par Tatiana Gritsi-Milliex dans l'article « Σε αναζήτηση του χαμένου καιρού ». (GRITSI-MILLIEX 1999)
[1067] (MARMARINOU 2016).
[1068] *Ibid.*
[1069] (MARMARINOU 1989, 20). La correspondance a malheureusement été perdue (MARMARINOU 2016).
[1070] (MARMARINOU 1989, 34-35).
[1071] *Ibid*., p.44.
[1072] *Ibid*., p.71.
[1073] (KALLINIS 2001, 252).
[1074] *Ibid.*, p.253-264. Voir aussi, dans l'introduction de Peter Mackridge à l'édition Estia de *Eroica* (MACKRIDGE 1982), la partie « musique ».
[1075] (TSALACHOURIS 1992, 62).
[1076] *Ibid*., p.62.
[1077] Pour l'étude des références musicales dans *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus*, voir (GKIOKA 2012, 334-82).

de l'auteur. Si la recréation de Smyrne, ville aux traditions musicales mêlées, passe nécessairement par l'évocation de son environnement sonore si particulier, les chansons insérées dans les narrations s'inscrivent aussi dans un art de raconter propre à l'auteur. Nous en déterminerons les fonctions et notamment le rôle qu'elles jouent dans les compositions musicales. Le choix de Politis de retranscrire des extraits d'airs crée un rapport particulier au lecteur et influe sur la nature de ces récits. La musique s'introduit littéralement dans le texte. La forme même des narrations devient musicale : de quelles compositions Politis est-il alors l'inventeur ? Diffèrent-elles de ces anciennes « partitions » telles que *Hécate* ou *Eroica* ? Nous nous demanderons pour finir à quelle musique accède Politis dans ses dernières œuvres.

## 3.1 La fonction des chansons dans les trois romans

Il est frappant de voir l'importance de la voix de Politis pour deux personnes qui l'ont connu, Io Marmarinou et Menis Koumandareas[1078]. Ce dernier conclut l'article consacré à l'œuvre du romancier en mentionnant son regret de ne pas pouvoir retranscrire la voix même de son ami[1079]. Il cite alors le début de la nouvelle *Le Mirabellier* dans lequel le premier narrateur formule ses réserves quant à sa capacité de retranscrire le récit que lui a fait Yannis, son ami, de ses jeunes années :

> Je raconterai [*l'histoire*] moi aussi comme je l'ai entendue le plus fidèlement possible. Cependant, je crains qu'il ne manque à ma narration quelque émotion pure, comme la mélancolie légère qui voilait de temps en temps la voix de mon ami. Oui, j'imagine que le récit doit son intérêt au charme de sa voix […].[1080]

De fait, Politis s'attache à faire résonner des voix dans les récits que nous étudions. Dans le roman *Yiri*, elles sont désincarnées : celles des réfugiés retentissent sans qu'on ne les voie (Y 101) et celle de Koula, la petite fille morte, s'insinue dans les oreilles de Savvas telle la manifestation de sa conscience (Y 69). Quant à la voix de monsieur Nikolakis, elle constitue le seul indice de sa présence dans le magasin dans lequel il travaille (Y 156). Ce sont des traces, les preuves sonores d'existences. Or, elles sont parfois magnifiées par un accompagnement musical. Leur portée est amplifiée par le jeu des instruments.

---

[1078] Io Marmarinou évoque deux fois sa voix « fausse » lorsqu'il chantait. Voir (MARMARINOU 1989, 44) et (MARMARINOU 1989, 74).
[1079] Il déplore ne pas pouvoir donner « le charme de sa voix […] dont dépendait la fortune d'un texte » [« τη γοητεία της φωνής του, που χάρη σ'αυτήν [...] κρέμεται η τύχη ενός κειμένου »]. (KOUMANDAREAS 1985, 22)
[1080] (POLITIS 2005, 7-8). Notre traduction.

Politis introduit dans ses textes des passages de chansons ou de chants. Participant à la revivification des souvenirs chez le lecteur, ils relaient la parole du narrateur, mais jouent également un rôle important dans la construction musicale des personnages.

***De la mémoire individuelle à la communion collective.***

Filippos Tsalachouris, dans l'article précédemment cité, admire :

> […] la surprenante capacité de Politis à conserver le son d'une scène ou d'un tableau en en décrivant le début et la fin. Et si la musique continue, même lorsque l'action a cessé au moment où elle est exécutée, il le prendra de nouveau en compte. Il est très rare qu'il reste quelque chose d'imprécis dans le silence ou dans le bruit à la page suivante.[1081]

La musique se détache dans les intrigues au point que l'on croit même « l'entendre »[1082], affirme Tsalachouris.

Les chansons populaires ou les chants religieux dans les narrations instaurent donc un rapport plus physique au lecteur. Elles concentrent son attention sur le moment présent. Pourtant, elles viennent le plus souvent du passé des personnages auquel le lecteur est alors associé. Ainsi, Adriana et le pharmacien qu'elle va épouser se rendent à la fête d'Aghia Triada, au chapitre 5 de *À Hatzifrango*.

> La lune traçait comme un fleuve d'argent à la droite du caïque. Le fiancé tenait discrètement la main d'Adriana. Cela ravit le futur témoin qui se souvint de ses propres fiançailles et commença une chanson que chacun reprit à son tour en l'accompagnant :
>
> *Ne pleure pas, Katinaki, ne pleure pas,*
> *Je veux embrasser ton grain de beauté, gracieusement…*
>
> – Jamais je n'oublierai les moments passés ce soir, murmura le gendre à l'oreille d'Adriana et il lui pressa la main. (AH 95)

La chanson, venue du passé, devient expérience collective destinée à être gravée comme souvenir. Cette capacité de la chanson à résister au temps est éprouvée également par Filippos qui se souvient du chant interrogatif de Liana au début de leur histoire amoureuse (Y 120). La

[1081] « […] την εκπληκτική ικανότητά του Πολίτη να συντηρεί τον ήχο μιας σκηνής ή μιας εικόνας περιγράφοντας την αρχή και το τέλος της. Κι αν η μουσική συνεχίζει και μετά την αποχώρηση της δράσης από το σημείο της εκτέλεσής της, πάλι θα το υπολογίσει. Σπάνια μένει κάτι αόριστο στη σιωπή ή στο θόρυβο της επόμενης σελίδας. » (TSALACHOURIS 1992, 61)

[1082] Tsalachouris commente ici l'effet produit par l'insertion d'une portée musicale dans le roman *Hécate* : « On entend » [« Τ'ακους »] (*ibid*., p.61). Bien sûr, le musicien limite la portée de cette analyse à ceux qui peuvent lire les notes.

question d'une musique ou d'une musicalité à retrouver est au cœur du roman *Terminus* : madame Eleni recouvre sa capacité à chanter, dont on peut supposer qu'elle l'a perdue avec ses rêves, en même temps que l'oiseau en cage apprend à tisser une mélodie. De même, les chansons font surgir les souvenirs des mémoires. Dans le chapitre 7, Kostis demande à Argyris de lui « jouer un de ses airs ».

> Et Argyris […] chanta en s'accompagnant de l'accordéon le fameux :
>
> *Pourquoi te connaître, pourquoi t'aimer…*
>
> et tous devinrent mélancoliques, mon Dieu, car tous avaient quelque chose à se rappeler. (T 126)

Sophie, elle aussi, se souvient « de la petite chanson que murmurait sa mère quelquefois quand elle s'absorbait dans son ouvrage : "Petit sentier qu'embaume la menthe…" » (T 136). Elle cherche à le figer : « Elle s'arrêt[e] un instant sur ce souvenir. Venant de quelque part, au loin, une voix fraîche d'enfant dans le soleil. Puis, le calme. Pas même un pépiement d'oiseau. Seulement quelque chose comme un bruissement dans le calme » (T 136). La chanson fait renaître avec elle le passé au point même qu'il anime le présent.

La chanson fait émerger l'expérience individuelle qui est partagée dans le présent de la lecture, d'autant plus que les couplets retranscrits sont connus à leur époque. Politis n'en indique pas les titres. Cependant, les chansons fonctionnent comme des liens immédiats entre personnages et lecteurs. Ainsi, les refrains fredonnés par Stavrakis et Aristos lors de leur exploration des environs de Smyrne évoquent très vite chez le lecteur les sentiments nationalistes qui régnaient dans une partie de la communauté grecque à cette époque[1083], et cela, de manière plus efficace que si le narrateur avait retranscrit leur discours. En effet, d'une part, les chansons traduisent chez celui qui les fredonne « une forte charge émotive trop lourde à porter »[1084], explique Claude Duneton dans la préface de son *Histoire de la chanson française*, précisant que « […] l'afflux de sentiment précipite les êtres vers les chansons »[1085]. Ainsi, le narrateur, en faisant chanter les enfants, suggère implicitement la force des émotions qui les gagnent en avançant à l'extérieur de Smyrne. D'autre part, la chanson, précise Duneton, est un art d'ouverture à l'autre lorsqu'il est collectif :

---

[1083] Les enfants chantent d'abord un vers tiré de la « Marche de l'Armée grecque », dont les paroles sont basées sur le poème « Le clephte » d'Alexandros Rangavis. Le texte original étant « Le clephte tire son épée », les enfants adoptent la version modifiée : « le Grec tire son épée ». Par la suite, ils entonnent un couplet patriotique : « Du pain et des olives,/ et un roi grec. » (AH 133)
[1084] (DUNETON et BIGOT 1998, 1:9).
[1085] *Ibid*.

> On chante avec les autres, le groupe, les amis, la foule, pour goûter le partage des émotions, la nostalgie ou l'enthousiasme : pour se sentir soudés, pleins d'espoir, forts. Le chant unit les fidèles à leurs dieux, aussi bien qu'il berce la fraternité des buveurs, qu'il attendrit les amoureux ou stimule les combattants.[1086]

Le chant met à l'unisson les chanteurs, mais également dans un même état émotionnel l'auditeur. C'est pourquoi l'insertion de chansons rapproche le lecteur des personnages puisque les émotions ne sont plus prises en charge par le narrateur ou par des pensées intérieures. Dans le roman *Yiri*, ce sont les réfugiés qui expriment leur douleur :

> Ils restaient là jusqu'à l'aube, parfois ils faisaient la fête et se saoulaient, parfois tout était mort là-dedans.
>
> *Tous les chagrins sont des chagrins*
> *Et tous les malheurs des malheurs*
> *Aman….*
>
> Puis de nouveau le silence. Seule une petite lampe à huile les éclairait. De temps en temps dans la nuit une plainte larmoyante, et après, la voix morose de Charitos. (Y 101)

Aspasie Gkioka, élucidant les références musicales dans le roman *À Hatzifrango* et s'appuyant sur les travaux de Christina Dounia, affirme que les *rebetika* apparaissent déjà dans les romans de Petros Pikros et que celui-ci avait des prédécesseurs[1087]. Cependant, Lizy Tsirimokou explique que dans les récits du XIXe et du XXe siècles, les chansons populaires servent surtout « d'alibi historique »[1088]. Dans *Yiri*, le chant des réfugiés perd sa fonction référentielle et s'adresse directement au lecteur. De même, lorsque la musique ouvrant le spectacle de Karaghiozis retentit, les hommes disent à leurs femmes : « Ecoutez, c'est pour vous qu'il chante » (Y 137). Mais les strophes du montreur de marionnettes n'ont pas seulement une fonction intra-diégétique. Elles sont aussi entendues, dans leur intégralité, par le lecteur « jusqu'à ce que le public se rassemble » (Y 137). D'ailleurs, plus généralement la fonction unificatrice de la musique est mise en exergue dans le récit. Tout le quartier suit ainsi la fanfare en allant assister au match de football (Y 63). Aux références au *rebetiko* dans *Yiri* se mêle une mélodie de jazz. Si l'on ne peut pas parler au sens propre de chanson ici, la musique entendue par Gerolymos à la fin de sa confidence à Filippos est définie comme étant « une invitation

---

[1086] *Ibid*.
[1087] « Η Χριστίνα Ντουνιά, μιλώντας για τη χρήση στίχων από τραγούδια της εποχής στο έργο του Πέτρου Πικρού αναφέρει ότι η πρακτική αυτή δεν είναι κάτι νέο στη νεοελληνική πεζογραφία και αναφέρει τις περιπτώσεις του Παπαδιαμάντη, Μητσάκη και Κονδυλάκη. », Christina DOUNIA, *Πέτρος Πικρός, Τα όρια και η υπέρβαση του ναturαλισμού* [*Petros Pikros. Les limites et la transgression du naturalisme*], Athènes, Gabrielidis, 2006, p.71, cité dans (GKIOKA 2012, 338).
[1088] Lizy TSIRIMOKOU, *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία* [*Vitesse intérieure*], Athènes, Agra, 2000, p.101, cité dans (GKIOKA 2012, 338).

magique », « la magie du diable » (Y 111). Le « saxophone » y tient le rôle de la voix et exprime, tout comme les chansons d'Asie mineure, tour à tour, « la plainte, le cri, le hurlement, ce fameux rire et les pleurs » (Y 111)[1089]. Le narrateur, par des onomatopées telles que « taa-taa-taa-ta, ta, ta », transforme le texte en musique. Ainsi, le lecteur est inclus dans une expérience musicale qui l'amène par ailleurs à établir des liens entre les traditions musicales. En effet, le jazz est né d'un déracinement, celui des esclaves d'Afrique, et d'un mélange de cultures, de la polyrythmie africaine avec les chants religieux protestants et les danses européennes[1090], tout comme le *rebetiko* s'est développé dans « sa "phase classique" (entre 1922 et 1940) » avec « l'arrivée de réfugiés de l'Asie Mineure dans les grands centres urbains de la Grèce »[1091]. Dans le roman, les malheurs humains se donnent à entendre à travers ces deux styles musicaux, créant ainsi un pont entre deux cultures éloignées.

Le lecteur est alors amené à éprouver le caractère universel de la musique et plus spécialement des chants. C'est aussi l'expérience que fait le père Nikolas dans le roman *À Hatzifrango*. Celui-ci est attiré par les chants religieux, les « βυζαντινά » (AH 43), de monsieur Zacharias. Il ressent la crainte d'être un hérétique, mais, en entendant les premiers chants du musicien juif, il est rassuré parce que les *Psaumes* joués par Zacharias s'apparentent à ceux qui retentissent dans les églises orthodoxes. En effet, ils sont tirés de l'Ancien Testament, texte sacré pour les deux religions.

> Il attaqua quelques notes pizzicato, les accompagnant d'un chant grave et monotonal comme les psalmistes qui tiennent la même note, puis il inclina tout le buste comme pour prendre de l'élan. D'une voix plus forte, traînante, sur le même ton : « Par les cordes et par les instruments, nous chantons le Seigneur… ». La note de nouveau et soudain, l'éclat de sa voix, le fracas :
> « Pourquoi les nations tirent-elles orgueil et les peuples s'agitent-ils vainement ? »
> Dieu soit loué, se dit le père Nikolas, soulagé. Le Psaume de David. Nous aussi, nous le récitons à l'église. Il faillit se signer là, dans la maison juive.
> Sa voix se fit alors plus grave, menaçante – la colère du Seigneur contre les nations – puis, très vite, retour à la psalmodie sur le ton accompagnant le pizzicato de ses doigts, sans plectre, quelque chose ressemblant au « Un deux trois », « Un deux trois » des vieux opéras italiens. Il marquait, semble-t-il, le changement de tonalité parce qu'à présent la psalmodie avait un air plus triomphant et évoluait en un allegro presque dansant, en une exultation éclatant sur la phrase : « Le Seigneur m'a dit : tu es mon fils… » Suivirent les dernières phrases du psaume, pleines de gloire. (AH 73-74)

[1089] Lucien Malson voit dans cette recherche de l'expressivité l'une des caractéristiques du jazz : « Le traitement du son jazzistique, surgi dans l'espace "occidental", nous l'avions explicité en insistant sur les attaques sèches, les vibratos accusés, les effets de grognement, de couinement, les notes extrêmes sifflées, les portamentos divers – inflexions, glissandos – les timbres modifiés par des sourdines. À l'inverse de celui de la musique européenne savante, et classique, tout un travail consiste à obtenir des sons impurs (dirty) restant assez près du bruit et des accents de la voix. » (MALSON 2001, 32)
[1090] Pour la naissance du jazz, voir (MALSON et BELLEST 2012, 5-18).
[1091] (DAMIANAKOS 2003, 128).

Dans le chapitre 2, le narrateur a déjà mentionné le succès de Zacharias auprès des notables grecs.

> Même nos prospères commerçants du marché le faisaient venir dans des cafés ou réservaient une taverne pour qu'il les réjouisse de ses airs byzantins. Ce n'étaient pas exactement des *amanedes*, mais quelque chose comme une psalmodie traînante et mélancolique qui soudain s'animait et devenait air joyeux. (AH 42-43)

Les compositions de Zacharias sont comparées aux airs smyrniotes et le narrateur souligne le contraste rythmique et sentimental sur lesquelles elles reposent. Lors de sa première visite aux Zacharias, le père Nikolas est frappé par cette même caractéristique. Pour en rendre compte, il analyse l'air religieux à la lumière d'une autre tradition, l'art lyrique italien. Ainsi, les chansons, quelle que soit leur culture d'origine, se répondent comme comblant un même besoin originel, l'expression des inquiétudes et des joies humaines. Le pope, à sa deuxième visite, « mêl[e] » (AH 75) même sa voix à celle de Zacharias lorsqu'il chante le « Des profondeurs, je crie vers Toi » (AH 75), chant dans lequel l'Homme expose sa faiblesse et son désarroi. Pour finir, il « chant[e] seul le "Je crains de brûler comme l'herbe sèche" de la communion » (AH 75) sur l'oud de celui qui ne partage pas ses croyances religieuses.

Filippos Tsalachouris termine son article sur la place de la musique pour les romanciers de la Génération de 1930 en évoquant le fait que Kosmas Politis lui a permis de répondre à la question qu'il se posait sur « l'universalité de la musique »[1092]. Le musicien cite ainsi un passage du dernier récit de l'écrivain grec mettant en scène la découverte de Bach par l'oncle Kostis. Celui-ci rapproche ses fugues des *amanedes* (T 26). Par les couplets des chansons faisant irruption dans la narration, Politis fait vivre l'idée que la musique permet la rencontre des cultures non seulement à ses personnages, mais aussi à ses lecteurs dans l'actualisation des paroles qui ne demandent qu'une mélodie.

### *L'auctorialité mise en question*

Les chansons, le plus souvent des airs folkloriques[1093], arrêtent le cours de la narration et se substituent donc aux récits des narrateurs. Paroles sans auteurs mentionnés, elles sont dotées parfois d'une valeur prophétique comme si elles pouvaient formuler les non-dits des narrations. Pour analyser ce rôle des chansons dans les textes, nous nous fonderons sur la

[1092] « την παγκοσμιότητα της μουσικής » (TSALACHOURIS 1992, 62).
[1093] Voir le détail de leur provenance dans (GKIOKA 2012, 334-82).

typologie établie par Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein à propos des chansons dans les films[1094]. Elle est en effet opérante même pour l'analyse de fictions non « visuelles ». Les deux auteurs distinguent six catégories de chansons : la chanson-action, « directement diégétique », la chanson-exposition associée au nom d'un personnage, la chanson-synthèse, « catalyse du film », la chanson-pause « qui suspend l'action », la chanson-leitmotiv « qui scande les temps forts du récit » et enfin la chanson du générique. Chez Politis, les chants remplissent à la fois le rôle de « chanson-pause », tenant en suspens le temps et de « chanson-synthèse » qui oriente le sens de l'histoire.

En effet, certains personnages n'apparaissent qu'une fois dans les romans. Leurs chants introduisent une rupture de rythme dans le récit et une pause momentanée dans l'enchaînement des événements. Ils dépossèdent ainsi le narrateur de sa fonction le temps de l'interprétation. Le chanteur aveugle qui se promène dans le quartier de Yiri en est un exemple. Il apparaît comme « une ombre, dans la brume irisée » de la cendre et « braille en jouant de l'accordéon » (Y 135). Les verbes au présent détachent la scène du contexte passé précédent. L'entrée en scène de l'aveugle est d'autant plus dramatisée que le narrateur ne sait pas d'où lui viennent ses paroles : « Il garde la tête en arrière comme s'il a des visions ou qu'il attend une inspiration du ciel » (Y 135). Le préambule de sa chanson manifeste une ambiguïté quant aux destinataires de ses propos :

> Ecoutez que je vous dise
> la rime qui est venue maintenant
> une jeune fille s'est empoisonnée
> à Pano Chora[1095]. (Y 135)

L'identité du public, « les voisines », n'est précisée qu'après deux couplets. C'est donc un lien direct qui est établi jusque-là avec le lecteur. La scène constitue presque un intermède musical auquel le narrateur confère une grande puissance d'évocation par la description de l'accompagnement musical, ici « un sanglot ». A la fin du chapitre 3 du roman *À Hatzifrango,* c'est un autre air qui est entendu par les habitants du quartier grec, une chanson récrite par son interprète, « Les enfants de ton quartier »[1096]. Houspillé par les enfants, le chanteur en modifie les paroles d'origine :

---

[1094] Voir la typologie dans (CALVET et KLEIN 1987, 104).
[1095] « Ακούσετε να σας ειπώ/ Τη ρίμα πούβγε τώρα,/ Μια νέα φαρμακώθηκε/ εις την Απάνω Χώρα... » (Y 135)
[1096] « Τα παιδιά της γειτονιάς σου ». Aspasie Gkioka, dans son travail de doctorat, explique qu'il s'agit d'une chanson smyrniote « très connue », qui « se danse comme un agrilamas, c'est-à-dire un lent karsilamas ». Pour la danse du karsilamas, voir *infra,* p.457.

*Les enfants de ton quartier m'ont embêté*
*Oh le marié oh le gominé ils m'ont appelé*
*Ces petits fourbes, je les attraperai pour les dérouiller,*
*et je leur flanquerai deux beignes, de bonnes raclées*[1097]. (AH 61)

C'est donc l'interprète qui devient auteur de son texte en fonction des circonstances, rendant par ce geste plus incertaine l'identité du récepteur. S'adresse-t-il à la femme aimée ? ou aux enfants qui l'ont fait tomber dans la rue[1098] ? Les chansons des romans n'ont souvent pas d'auteurs définis. Les personnages se les réapproprient comme des paroles atemporelles. Parfois même l'interprète demeure anonyme et les voix résonnent, détachées de leur énonciateur. À la fin du chapitre 2 du roman de 1963, « on enten[d] un orgue de Barbarie » et « une voix de ténor chanter » :

*Un samedi soir, un matin d'dimanche,*
*J'étais en balade chez les juifs*
*Là la, là la, là la, la la la li, la là.*
*J'vois une poulette juive mal lavée,*
*Un peigne de diamants dans ses cheveux mal peignés,*
*La la là, la la là, la la la li, la là.*
*Je lui dis « P'tite poule juive, fais-toi chrétienne,*
*Lave-toi les cheveux le samedi et change-toi le dimanche. »*
*Là la la, là la la, la la la li*
*Là la la, là la la, la la la li*
*Là la, là la, là la, la la la li la là.* (AH 46)

Cette chanson aux paroles antisémites semble venir directement de l'orgue puisqu'elle s'achève lorsque le « rouleau s'arrêt[e] » [1099]. Elle suspend le cours du récit, comme le morceau de l'aède aveugle, mais elle conduit également le lecteur à s'interroger sur l'auteur de la chanson et du texte comme sur l'interprète. Les paroles des chansons dans les romans n'ont en

[1097] Les paroles originales de cette chanson sont les suivantes :
Τα παιδιά της γειτονιάς σου με πειράζουνε /
Πάλι μεθυσμένος είσαι, μου φωνάζουνε /
θα τα πιάσω, να τα δείρω, τα μπαγάσικα /
θα τα δώσω δυο χαστούκια, να 'ναι χάσικα /

Σαν μεθώ και πέφτω κάτω και λασπώνομαι /
Βάζω μπρος τα δυο μου χέρια και σηκώνομαι /
Σα μου πεις, πως δε με θέλεις, πως δε μ' αγαπάς /
μαχαιράκια είναι τα λόγια, κούκλα που πετάς /

Όλο ούζο, ούζο, ούζο, το βαρέθηκα /
Φέρτε μου ένα τσιγαράκι που τ' ορέχτηκα
Φέρτε κι έν' ναργελεδάκι που τ' ορέχτηκα
[1098] On peut noter que cette chanson apparaît également dans *Eroica* (POLITIS 2009, 111). Dans le roman de 1937, les interprètes sont également anonymes ainsi que le public pour lequel la chanson est jouée.
[1099] Pour l'histoire de cette chanson, voir (GKIOKA 2012, 349-52).

effet pas été écrites par Politis et constituent des textes hétérogènes comme si d'autres auteurs participaient à ses propres créations. Outre le questionnement qu'elle génère sur l'origine de l'acte, la chanson antisémite prend une autre fonction. En effet, le chapitre 11 emprunte son titre à l'un de ses vers, « De diamant était le peigne avec lequel elle se peignait ». Il relate l'attaque des quartiers juifs par les Grecs. Ainsi, l'air joué au chapitre 2 prend donc une valeur programmatique puisque les sentiments qu'il exprime, le désir de voir une Juive se convertir, se traduisent dans l'avant-dernier chapitre par une haine suscitée par la religion[1100]. La chanson sert alors de « catalyse » pour la compréhension de l'action. Elle oriente la lecture des événements à venir.

Les chansons, paroles sans auteurs – du moins mentionnés – en disent plus que les narrateurs eux-mêmes sur la suite de l'intrigue. Elles prennent une valeur prophétique. Ainsi, Panayis, le cocher « de retour de la taverne », fredonne au chapitre 9 :

> *Une charrette pa-asse*
> *La poussière se lè-ève*
> *Soulè-ève ta jupe*
> *Qu'elle ne s'empoussiè-ère pas.* (AH 189-190)

Certes, il s'agit là d'un commentaire ironique sur la galanterie de Tzonis à l'égard de la femme de monsieur Alifantis, mais elle annonce aussi, sur le mode humoristique, la force de l'amour qui poussera Tzonis à quitter le quartier à la fin du chapitre. Dans le roman *Yiri*, Kyrillos, l'ami de Filippos se moque du succès des chansons populaires, venant selon lui de notre incapacité à accéder à la musique pure sans y mélanger des sentiments superflus. Il conclut son développement en chantant :

> Enlève tes doigts de mon cou !
> Je cache en moi quelque chose de dangereux
> Dont ta sagesse devrait avoir peur.
> Bas les pattes, te dis-je ! (Y 59)

La simplicité, voire le caractère mièvre et stéréotypé des paroles, prêtent à rire. Cependant, elle annonce l'étranglement du personnage de Karaghiozis par la vieille dame folle du quartier (Y 142). Dans le dernier roman de Politis, les chansons sont moins nombreuses car le récit

[1100] La chanson est également présente dans *Eroica* (POLITIS 2009, 134), ce qui par ailleurs peut conforter l'hypothèse que le roman de 1962 est une réécriture de celui de 1937. Cependant, dans ce dernier, ce sont les enfants eux-mêmes qui chantent l'air pour taquiner Vasilaki épris de Rosa.

devient lui-même musique. L'une d'elles pourtant surgit également de nulle part, au chapitre 9, alors que le soir tombe et que Sophie et madame Charikleia s'apprêtent à aller dormir.

> Sur la route, quelqu'un chantait :
>
> *Sur le ri-, le rivage nous allions*
> *Et toujours de toi nous parlions,*
> *Parcours le rivage si tu veux, mais*
> *Souviens-toi de mes paroles* (T 158)

Les paroles, enjoignant à l'être aimé de ne pas oublier, par leur solennité, préfigurent la fin tragique du roman, c'est-à-dire la mort de Sophie et les vers de *Cymbeline* prononcés par Argyris à son chevet.

Les chansons, aux auteurs anonymes et multiples, orientent donc le sens de lecture des événements. Elles se chargent de densité alors même que la narration est interrompue.

### *Les motifs musicaux associés aux personnages dans* Yiri *et* Terminus

En plus de jouer un rôle énonciatif par l'intensité du lien établi avec le lecteur et un rôle herméneutique en orientant l'interprétation du texte, les chansons ont une fonction structurelle et participent à la composition du récit.

Elles accompagnent en effet les personnages et fonctionnent comme des leitmotive. En musique, ce procédé, signifie « motif conducteur ». Françoise Escal, dans son livre *Contrepoints. Musique et littérature*, explique :

> [Il] a été défini par Wolzogen, l'un des premiers commentateurs de Wagner. Le mot fut créé par lui et substitué à celui de *Grundthema* qu'employait Wagner. Cela consiste à accoler à chaque personnage, à chaque objet important (l'épée de Siegfried), à chaque thème (l'amour, la mort) un thème mélodique qui réapparaît en même temps que ce qu'il indexe.[1101]

Comment cette répétition de motifs se donne-t-elle à entendre en littérature ? Françoise Escal rappelle que :

> le thème en musique est une entité signifiante, et c'est pour cela qu'il se repère, se laisse circonscrire, délimiter dans son être-là, à la surface de l'énoncé, alors que le thème, dans une œuvre littéraire, suppose un travail d'explication de la part du lecteur, de l'analyste.

[1101] (ESCAL 1990, 27).

> C'est sa nature formelle qui, en musique, facilite son repérage, alors qu'en littérature, il est une construction conceptuelle et relève d'un processus d'intégration.[1102]

Ainsi, le thème littéraire n'est pas évident : « il est implicite »[1103]. Par le leitmotiv musical, explique Françoise Escal, « la musique nous donne des informations, autant que faire se peut, sur les états d'âme du héros. Si celui-ci est amoureux, celui-ci se charge de "tendresse" et s'infléchit ; s'il est malheureux, il passe du mode majeur au mode mineur »[1104]. Ainsi, le thème musical peut être « modifié »[1105]. Comment Politis donne-t-il à entendre des leitmotive dans ses derniers romans ?

Dans *Yiri*, plusieurs personnages sont accompagnés d'airs musicaux. La musique les isole comme c'est le cas pour le jeune Savvas :

> Savvas dit alors que c'était l'heure de rentrer à la maison. Il abandonna les autres enfants qui jouaient avec lui dans la rue et il partit en chantant, les mains enfoncées dans les poches de son pantalon :
>
> *… en bas de ta mai-soooon,*
> *L'angoisse me saisit*
> *M'aimes-tu ou nooon….* (Y 21)

Ce détachement physique du garçon contribue à le lier davantage à la musique qui semble le suivre. Par ailleurs, l'accompagnement musical apparaît comme une forme d'élection, un signe presque sacré suscitant les interrogations des habitants du quartier :

> Qui chantait ? Le petit ? demanda à nouveau le policier.
> – Tu as vu la voix qu'il a le garnement ! même pas dix ans ! il suffit qu'il écoute une chanson et il l'a immédiatement. Même Karavokyros qui était là avant-hier avec son groupe s'en est étonné. (Y 22)

L'enfant se manifeste dans le récit par sa présence sonore. Kalantzopoulos explique ainsi au garçon : « Quelquefois je t'entends chanter quand tu passes » (Y 124). Le lecteur ignore quelles notes exactes fredonne l'enfant. Seules les paroles de sa première chanson sont indiquées : l'« angoisse »[1106] y occupe une place centrale et la désolation exprimée par la chanson n'est pas en adéquation avec l'âge de l'enfant. Mais ce sont justement ces obsessions qui lui sont

[1102] *Ibid*., p.17.
[1103] *Ibid*., p.17.
[1104] *Ibid*., p.27.
[1105] *Ibid*., p.27
[1106] « η αγωνία » (Y 21).

associées. Savvas éprouve une douleur vague et lancinante face à une existence qui le terrifie. Le jeune chanteur est lui-même étonné, ou effrayé de son don car il demande à Filippos : « Est-ce que, quand quelqu'un chante, ça veut dire qu'il est fou ? »[1107] (Y 56). L'autre personnage introduit par la musique est d'ailleurs la vieille femme folle du quartier. Sur son passage résonne « la chanson de l'après-midi », « un rondeau hanté » (Y 52). C'est « un air monotone […] toujours le même, sauf que parfois il s'affaissait, comme elle, et parfois, quelque vent secret le poussait à nouveau. Les mots de la folle ressemblent à un excès de vérité ou à un excès d'imagination – peut-être un excès de logique » (Y 53). La présence de la démente se manifeste par une forme répétitive, traductrice d'un paradoxe car à travers les paroles de sa chanson transparaît la minceur de la frontière qui sépare la raison de la déraison. De fait, l'apparition de la femme remet en question les certitudes de la société. Les voisines décident en effet de faire appel à un médecin après l'incident au théâtre de marionnettes, c'est-à-dire la tentative d'assassinat de Karaghiozis par la vieille femme. Celui-ci déclare que « ce n'[est] pas la peine de l'examiner » (Y 142) et on « tromp[e] traîtreusement la folle » (Y 143). Le rondeau cède alors la place à un « thrène qui fen[d] même les pierres » (Y 143) car les services sociaux lui arrachent l'enfant dont elle a la charge. La folie de la femme semble être alors l'attitude la plus raisonnable face à la frénésie de tous ceux qui incarnent les institutions municipales. Ce deuxième motif fondé sur l'opposition entre l'individu et la société est par ailleurs modulé tout au long du roman[1108], mais il est surtout porté par la figure de la vieille dame. Les chansons servent aussi à distinguer deux personnages, qui pourraient être confondus. Elles se substituent alors à de longues descriptions. Les deux sœurs sont ainsi liées à deux musiques différentes. Katia « récit[e] quelque chose en chantant à demi » :

> *Maintenant que l'aube a paru, maintenant que l'espérance*
> *Me revient alors que je la désire depuis longtemps*
> *Maintenant que le bonheur est devenu mien…*
> …… (Y 204)

Katia met en musique ce qui semble être un poème[1109]. Elle est sensible aux mots, ce qui indique également sa maîtrise d'elle-même. Les points de suspension sont une fine démarcation

[1107] À cet égard, la distinction que fait Roland Barthes entre l'écrivain et le musicien est éclairante : « Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens) », Roland BARTHES, « Rasch », *L'Obvie et L'Obtus*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1992, p. 273.
[1108] De manière évidente, par la position isolée de Filippos dans le voisinage, ou par le détachement de monsieur Nikolakis également.
[1109] Voici le texte grec :
« Τώρα πού χάραξε η αυγή, τώρα πού η ελπίδα
ξανάρχεται σ'εμένα πού τήν καρτερώ,
τώρα πού η ευτυχία γίνηκε δική μου... »
Nous n'avons malheureusement pas pu déterminer l'origine de ce poème.

typographique entre les deux sœurs car le narrateur s'attache ensuite à l'évocation de la cadette, la musicienne, qui « s'éveill[e] très tôt. Il fai[t] jour » (Y 204). Celle-ci s'entraîne tous les jours à exécuter des « préludes » et un menuet de Paderewski (Y 173). Cet air est considéré comme moderne par le père de la jeune fille. En effet, le compositeur polonais, mort en 1941, est contemporain des événements relatés qui se déroulent vers 1936. Il est intéressant de noter que Paderewski, compositeur et pianiste admirateur de Chopin, est connu pour son interprétation au « *tempo rubato* »[1110]. Le musicien s'affranchit des indications de temps et suit le rythme de ses émotions. La jeune fille de quatorze ans qui s'ouvre à des sentiments inconnus trouve donc une correspondance avec ce qu'elle vit en jouant le morceau. Mais à cette musique extérieure, socialement acceptable, fait écho une autre musique qui résonne « dans sa tête » (Y 206). Il s'agit d'une « danse espagnole d'Albéniz » (Y 206) dont elle scande le rythme : « Trala la laala-lalaa ». Or, cette mélopée intérieure évoque en elle l'image des « falbalas se mouvant lentement autour des hauts talons de la quitandera » (Y 206). La *quitandera* est historiquement une commerçante africaine qui vend ses produits sur le marché. Mais ce personnage, dans les années 1920 et 1930, est devenu un type littéraire en passant par l'Amérique du sud[1111]. Les *quitanderas* deviennent alors des femmes libres, des prostituées, représentées souvent en train de danser. La petite sœur se démarque donc de son aînée par sa sensualité et son désir de s'émanciper des mélodies préconstruites.

Dans le roman *Terminus*, nous le verrons plus tard, les motifs se croisent et se répondent en une composition plus construite. Nous analyserons ici les leitmotive qui entourent le personnage de Sophie. Les chanson ou mélodies lui tiennent lieu de moyens d'expression comme lorsqu'elle dément les propos de sa mère qui la trouve maussade.

> – Moi, je fais la tête ? Non, tiens, je chante :
>
> *Et le rivage s'est éclairé, une petite*
> *Orange amère y avait poussé.*
>
> Et une chanson sentimentale, ma petite maman :
> *Serre-moi fort et que nos lèvres demeurent unies…* (T 58)

Lorsqu'elle se trouve au village, portée par l'enthousiasme né du vent, de la mer et du sel qui lui pique la peau, la jeune fille entame un chant d'exil et de liberté :

> *Souffle, vent, souffle,*
> *Gonfle, large mer*
> *Et emporte-nous vers des contrées lointaines*

[1110] « He was both loved and harschly criticized for his ample use of pedaling and his gusty interpretation of timing. » (HOSKINS 1984, 3).
[1111] Pour un historique complet du terme et la transformation en personnage littéraire, voir (VIDAL 2014).

*Emporte-nous à l'étranger.* (T 122)

Enfin, c'est la mélodie jouée à l'accordéon qui permet à Sophie de comprendre les sentiments d'Argyris. Parlant le langage musical, elle n'éprouve ni le besoin de prendre son instrument, ni celui de chanter car elle sait qu'elle a « sa place dans cette atmosphère mystique qu'Argyris a refermée en jouant » (Y 173). Plus qu'un vecteur d'émotions, la musique structure la vision du monde de Sophie. En promenade sur le flanc des collines qui entourent le village, elle s'arrête : « La mer scintillait et était une chanson pour les yeux dans la pureté du silence de l'après-midi et ce n'est qu'une heure plus tard que son oreille perçut le bruissement des pins » (T 137). Les tableaux se transforment en sons. L'ouïe prime dans sa perception du monde. L'écriture rend compte de cette musicalité intérieure comme lors de sa sieste durant laquelle « son oreille perç[oit] le crincrin criard et grinçant du grillon dans les champs » (T 167). Les chants qui entourent la jeune fille et qu'elle interprète elle-même célèbrent le voyage, l'inconnu et l'amour.

Les références à des chansons populaires dans les romans *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus* confèrent davantage de réalisme au cadre en situant les actions dans un univers sonore. Elles jouent également un rôle déterminant dans le rapport établi avec le lecteur en le plaçant dans un temps d'écoute décroché du fil narratif et en l'associant à une mémoire populaire. De plus, paroles inspirées, elles détiennent un savoir sur le récit à part égale avec les narrateurs. Enfin, associant des motifs à certains personnages, elles les distinguent des autres et participent à une composition musicale des récits, du moins dans les romans *Yiri* et *Terminus*.

Ces chansons appartiennent majoritairement à la culture populaire. Même lorsque Bilio entend une composition d'Albéniz, la référence au compositeur espagnol n'est peut-être pas anodine. En effet, ce compositeur est, avec Manuel de Falla et Enrique Granados, l'une des figures majeures de l'école nationale espagnole. Il s'appuie, selon Jacques Stehman, sur « les moyens techniques propres à traduire les caractères de la musique populaire, du climat et du tempérament espagnols », c'est-à-dire « le *zapateado* (claquement de talons), la longue mélopée du chant flamenco, l'imposition dominatrice du rythme, la sensualité de la mélodie »[1112]. Ainsi, il est naturel que les préoccupations de Politis pour les arts populaires tels que la chanson ou encore le théâtre d'ombres rejoignent celles du musicien espagnol. Mais, la composition *Iberia*, l'œuvre la plus célèbre d'Albeniz, relève pourtant d'une ambiguïté, comme l'explique Pierre Maréchaux. Tout d'abord, le musicien a écrit la pièce alors qu'il se trouvait à

[1112] (STEHMAN 1964, 186-87).

Paris, au contact « de la *Schola cantorum*, du Conservatoire de Musique, des salons musicaux »[1113]. Elle porte donc trace de recherches savantes sur la musique. Dès lors, Albeniz, dans les différents morceaux qui composent *Iberia*, s'attache à détruire l'illusion du folklore, selon Maréchaux : « Plus question de faire de la musique un instrument de promotion touristique ou culturel, voire une sorte de journal de bord. Chaque fois qu'une image traditionnelle apparaît, un expédient vient la déréaliser »[1114]. Cette remarque vaut peut-être pour les œuvres d'après-guerre de Politis lui-même[1115]. En effet, le personnage de Kyrillos, dans *Yiri*, porte-parole probable, même partiellement, de l'auteur, est partagé entre la nécessité d'écouter le peuple et de s'en inspirer[1116] et celle d'atteindre une musique épurée de tout lyrisme facile[1117]. De même, plusieurs niveaux de musicalité peuvent être observés dans les narrations. Outre les références à des airs populaires, les romans font également appel à des principes d'organisation musicale plus subtils.

## 3.2 La recherche d'une composition musicale

Doc, le scientifique qui habite Monterey dans *Cannery Row*, le roman de Steinbeck traduit par Politis en 1946, écoute des disques dont les titres nous sont donnés dans les derniers chapitres du roman : *Pavane pour une infante défunte* et *Daphnis et Chloé* de Ravel, la sonate *Au Clair de lune* de Beethoven, *La Fille aux cheveux de lin* de Claude Debussy, mais aussi deux morceaux des *Madrigaux* de Monteverdi[1118]. Dans le roman *Yiri* de Politis, le lecteur trouve peu de références précises. En revanche, plusieurs formes musicales sont mentionnées tout comme dans *Terminus*. Ont-elles inspiré Politis dans l'écriture de ses narrations et modèlent-elles leur structure ? Il s'agira dans cette partie de se demander si les récits de Politis sont « méloformes » pour reprendre la typologie de Frédéric Sounac dans son étude. Le chercheur propose en effet une distinction éclairante entre trois formes de musicalisation dans un texte : la « logogène » qui consiste à insérer une réflexion et des considérations théoriques sur la musique dans les récits, la « mélogène », souvent isolée et davantage présente en poésie, qui a pour effet de « produire de la "musique" à partir d'un matériau verbal arraché à son

[1113] (MARECHAUX 2009).
[1114] *Ibid.*
[1115] Rappelons aussi le goût de Politis pour l'œuvre de García Lorca. Or ce poète s'est intéressé au folklore espagnol constitué d'héritages culturels multiples tant arabo-andalou que tzigane. Parallèlement à cela, l'écrivain espagnol consacre une conférence à « l'image poétique chez Don Luis de Gongora », poète baroque, conférence prononcée en février 1936 (voir *Poésies III*, Federico García Lorca, Paris : Gallimard, 1954).
[1116] (Y 213).
[1117] Il aspire à une musique qui ne donne que « la sensation de l'harmonie des sons » (Y 59).
[1118] (STEINBECK 2005, 200-201) et (STEINBECK 2005, 205).

fonctionnement ordinaire de signe » et la « méloforme » par laquelle « le roman, sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer en *organon* autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale »[1119]. Si, dans les romans de Politis, les descriptions se font souvent mélogènes, les narrations elles-mêmes deviennent des morceaux musicaux. En témoigne ce commentaire, anonyme, d'un critique lors de la publication posthume de *Terminus* : « Quelle amertume que tu laisses comme œuvre posthume une sonate inachevée, car c'est bien cela qu'est cet ouvrage en prose »[1120].

Comment étudier la forme musicale d'un ouvrage littéraire ? Nous nous fonderons sur l'étude de motifs et leurs répétitions, mais aussi parfois sur les rythmes des narrations. Certes, il n'existe pas de correspondance exacte entre la musique et la littérature[1121]. Cependant, Raphaël Baroni a mis en évidence les similitudes entre les tensions narratives et les tensions musicales, dans les *Cahiers de narratologie* consacrés à « l'intrigue musicale ». En effet, le narratologue définit l'intrigue comme une série de dissonances et de consonances qui créent chez le sujet qui la suit curiosité ou attente. L'intrigue est dépendante de son récepteur pour sa résolution. Il est donc difficile de la considérer dans l'absolu comme le font les formalistes. Baroni conclut : « Nous pouvons constater qu'une telle définition n'est dès lors plus incompatible avec la forme musicale qui, elle aussi, peut se développer en alternant dissonances et consonances, tensions et résolutions, surprises et répétitions attendues »[1122]. Mais, pour éviter la confusion entre l'intrigue entendue au sens de l'histoire et l'intrigue, indépendante des événements racontés, qui alterne moments de tension et de résolution, Baroni propose d'employer le terme de « proto-intrigue musicale » car « Barthes observait que l'intrigue, après tout, c'est la mélodie du récit »[1123]. Quels « airs » font alors entendre les derniers récits de Politis ?

### *Yiri : la subversion des formes classiques*

[1119] (SOUNAC 2014, 41).
[1120] « Πολύ πικρό ν'αφήνεις για μεταθανάτιο έργο σου ημιτελή σονάτα, γιατί κάτι τέτοιο είναι αυτό το πεζογράφημα. », journal *Nea Domi*, 1/02/1976. Extrait consulté au Centre de documentation du Collège de Psychiko (Archives Kosmas Politis, Boîte 3, enveloppe 4, document 12).
[1121] Françoise Escal, dans son analyse des rapports entre musique et littérature, explique ainsi : « Le sens musical, quand il est traduit par des mots, est abusivement converti en significations trop précises et littérales. Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale. » (ESCAL 1990, 104)
[1122] (BARONI 2011).
[1123] *Ibid*.

Dans le roman de 1944, Filippos, l'observateur de la vie du quartier, fréquentait les salles de concerts avant de venir s'installer à Patras. Il est ainsi question d'une discussion qu'il a eue avec Kyrillos après avoir entendu la *Neuvième symphonie* de Beethoven (Y 58), mais aussi de sa rencontre avec Tea à un « concert de la Philharmonie » (Y 37). Chez Filippos, la mémoire se déploie comme « un accord de musique » (Y 11). Pourtant, ce qui l'obsède, ce sont moins des notes musicales associées, prises séparément, que des formes dynamiques.
Ainsi, il s'intéresse au prélude joué par la jeune fille de la maison pistache, Bilio.

> De la fenêtre ouverte s'égouttaient les notes articulant quelque sentiment enfantin. L'*andante*… un jeune enfant joue au piano – c'est ce que révèle son jeu tendre mais qui pourtant retient ce qu'il a de sentimental. […] Ses doigts trébuchent toujours sur les dièses du *presto* – quel âge a-t-elle, treize, quatorze, quinze ? Qui sait, quelque jeune garçon, un voyou à la trogne couverte de boutons lui a peut-être déclaré son amour hier soir, peut-être qu'il l'a embrassée – qui sait, ses doigts embrouillent les doubles-croches, hésitent un instant et recommencent. (Y 57)

Sa composition l'intéresse moins que les indications sur la vitesse d'exécution qu'il comporte, l' « allant » de la jeunesse – et sa maladresse – qu'il révèle. De fait, dans l'*Histoire de la musique européenne*, le prélude est présenté avec les nouvelles « formes libres » du romantisme musical.

> La création musicale est une impulsion, une confidence, elle traduit les émotions à l'état brut ; pour cela, elle ne peut utiliser les formes du langage ancien. Elle s'en libère donc complètement et crée des formes « libres » qui favorisent l'improvisation et dont les noms seuls sont significatifs : au lieu de titres tels que concerto, symphonie, sonate, ou bien allegro, adagio, etc., que voit-on à présent ? Fantaisie, Nocturne, Ballade, Rhapsodie, Prélude, Poème symphonique, ou bien molto appassionato, misterioso, con tenerezza (avec tendresse), etc. Les indications de *forme* ont cédé la place aux indications de *sentiments*.[1124]

Le prélude se caractérise donc par une grande plasticité, une liberté de ton et son absence de plan. Il obsède Filippos et Tea lui en fait le reproche : « Je sais que tu me trompes de la plus ignoble façon qui soit : avec ton imagination. Autrement, pourquoi te tiendrais-tu comme un imbécile devant le divan et sifflerais-tu cet air ? Qu'est-ce que c'est ? un prélude ? » (Y 99). Filippos s'étonne lui-même de son idée fixe alors que la jeune fille qu'il entend « massacre le prélude » (Y 99). Ainsi, ce n'est pas tant la perfection de l'exécution musicale qui l'intéresse. Ce qui fascine Gortyne, c'est la naissance d'une musique, le caractère improvisé, pas encore figé dans une forme, l'idée d'un début absolu qui est également sa fin en soi.

[1124] (STEHMAN 1964, 161).

> Toutes les émotions de Katia se manifestaient selon cette ligne : une rétractation insensible, un fléchissement, quelque frisson. Et de nouveau, lorsqu'il mettait de côté de tels détails et qu'il la considérait dans son intégralité, indécomposable comme elle était, il ne la jugeait pas comme quelque chose de fini, de parfait. Une esquisse préparatoire à une grande composition, un prélude comme ceux que jouait Bilio et qui le laissent insatisfait. Et il crée, tout seul, de manière figurative, la fin d'un poème symphonique sur le même modèle, clos de partout sur lui-même. (Y 211)

Cette recherche d'une musicalité qui ne résiderait pas dans la forme mais dans ce qu'elle exprime se traduit donc par la composition d'un « poème symphonique », c'est-à-dire encore une fois par un univers musical créé par le romantisme. En effet, on attribue à Liszt l'invention de ce genre, dans les années 1860 alors qu'il était à Weimar et était à la recherche du « renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie »[1125]. Dans le poème symphonique, précise Damien Ehrhardt, la musique se fonde « sur un sujet extra-musical, […] précisé à l'aide d'un programme qui peut prendre la forme d'un titre ou d'un texte complémentaire »[1126]. Ainsi, c'est le poème qui donne à la composition musicale sa structure, et non des mouvements prédéterminés comme dans les formes classiques :

> Par la notion de poème symphonique, Liszt veut émanciper l'ouverture de sa fonction d'introduction à un opéra ou à une musique de scène. Afin de rendre la musique instrumentale plus compréhensible et de l'élever à la forme d'expression la haute de la poésie, le poème symphonique doit s'approprier la substance de la « littérature mondiale » (*Weltliteratur*) et des chefs-d'œuvre des beaux-arts.[1127]

Filippos rêve d'une « grande composition » (Y 211) comme celle qui « naissait des yeux de Liana » (Y 211). Mais cette œuvre, comme un poème symphonique, défait les formes traditionnelles. En effet, lors de son excursion en mer, un autre morceau le hante : « un dernier morceau, pas un prélude, un final ironique comme un *requiem* sans tambours ni trombones du Jugement dernier, une douce berceuse… » (Y 196). Alors que la messe du requiem est une composition très structurée puisqu'elle suit le plan de la liturgie romaine[1128], Filippos la détourne de sa fonction religieuse en en faisant une mélodie laïque qui endort les enfants. Cette vision apaisée de l'œuvre correspond à l'une des deux interprétations de la messe qui apparaissent au XIXe siècle dans l'histoire de la musique. En effet, certaines compositions sont

[1125] Lettre de Liszt à Agnès Street-Klindworth datée du 16 novembre 1860, citée par Nicolas Dufetel dans (DUFETEL 2010).
[1126] (EHRHARDT 2004, 36).
[1127] *Ibid*., p.36-37.
[1128] L'office de la messe des morts s'est constitué progressivement jusqu'à être fixé par le Concile de Trente entre 1545 et 1563. Pour le plan établi à cette date-là, voir (GOBRY 2013).

« des *Requiem* à grands effectifs destinés aux chanteurs, orchestres et chœurs d'opéra »[1129], tels ceux de Berlioz, de Dvořák ou encore de Verdi. D'autres, en réaction à ces œuvres emphatiques, témoignent « d'une expérience personnelle » et adoucissent le thème du Jugement dernier comme le *Requiem* de Fauré ou, plus tardivement, celui de Duruflé[1130]. La narration de *Yiri* n'est pas méloforme. Mais le discours sur la musique est récurrent, notamment à travers la recherche musicale de Filippos qui pense sa vie sentimentale comme une composition. Or, la forme à laquelle il aspire échappe précisément à toute fixité classique. Autonome, elle se module en fonction de ses sentiments, le désir d'un renouvellement perpétuel qui se mêle à l'appréhension de la fin.

Ainsi, de l'écoute de la *Neuvième symphonie* de Beethoven à la recherche d'un mode d'expression qui conjugue l'absence de plan et un début répété à l'infini, le parcours de Filippos dans *Yiri* peut être comparé à l'évolution de l'écriture de Politis qui compose *Eroica* avant d'expérimenter d'autres formes d'expression.

### *À Hatzifrango : faire retentir un* amané

Le roman *À Hatzifrango* révèle aussi cette volonté de s'affranchir des formes classiques. Plusieurs critiques ont souligné l'importance des références orientales dans le roman de 1962[1131]. L'influence se manifeste également dans la composition : l'ensemble du roman fait résonner l'*amané* aux oreilles du lecteur.

Le roman de Politis se fonde en effet sur le même métissage que celui qui a produit le genre de l'*amané*, chanson smyrniote par excellence. Basma Zerouali la définit de manière très large dans le glossaire musical qu'elle a adjoint à son travail de recherche sur les chansons des Grecs de Smyrne. Il s'agit d'une « forme vocale semi-improvisée pratiquée par les Grecs »[1132]. Cependant, l'*amané* trouve son origine dans la tradition musicale ottomane et dans son système musical[1133]. Les Turcs eux-mêmes composaient des chansons équivalentes aux *amanedes* qu'ils appelaient « gazel ou manî »[1134]. Holst-Warhaft, dans son article sur l'héritage oriental dans les chansons grecques, explique :

---

[1129] *Ibid*.
[1130] Gérard Gobry conclut : « La musique a donc hésité entre l'utilisation de ses moyens grandissants, en complexité et en puissance, et la simplicité de l'émotion intérieure. » (*ibid.*)
[1131] (TSALACHOURIS 1992, 62) et (GKIOKA 2012, 340-41) entre autres.
[1132] (ZEROUALI 2006b, 650).
[1133] Même si cette part ottomane de la musique grecque a largement été sous-estimée. Voir l'analyse de Risto Pekka Pennanen, « The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece » dans la revue *Ethnomusicology* (PENNANEN 2004).
[1134] (MORRIS 2018). L'auteur précise d'ailleurs : « Le mot grec *amanes* (une chanson aman) dérive clairement de l'occurrence fréquente du mot "aman" dans la chanson mais a aussi des liens avec le *manî* turc. » L'article est par ailleurs disponible sur le site personnel de l'auteur à l'adresse suivante :
http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html [page consultée le 7 avril 2020].

> La majorité des *amanedes* étaient chantés sur des types mélodiques ottomans (*makamlar* : gr. *makamia*). Appeler le *makam* “mode” est un peu erroné. La gamme n’est pas le seul élément déterminant des improvisations jouées dans chaque *makam*. Il y a aussi des progressions mélodiques (en turc, *seyir*) qui caractérisent le *makam* et font porter l’accent sur des notes particulières, ces ressources musicales riches et expressives étant privilégiées tant par les chanteurs grecs que par les chanteurs turcs.[1135]

Ces chansons sont des morceaux spontanément élaborés à partir d’un canevas fourni par le système musical ottoman. Ils sont, selon Roderick Conway Morris, « introduits par une courte improvisation instrumentale qui établit le canevas du *makam*. Alors un ou plusieurs couplets sont chantés, en temps libre, entamés, prolongés et brodés par l’interpolation fréquente du mot *aman* (hélas ! pitié !) et parfois d’autres mots turcs, comme *meded* (pitié ! au secours !) et *yara* (peine !) »[1136]. À cette origine ottomane se mêlent des influences occidentales. Nikos Papakostas analyse ainsi :

> Les lignes mélodiques de l’école musicale de Smyrne et de son langage se caractérisent par la conjonction simultanée de deux systèmes musicaux : le système modal ou oriental et le système tonal ou occidental. […] Bien qu’à Smyrne le système modal, de toute évidence, domine, il semble que le système tonal ou occidental ait été accueilli dans la musique smyrniote plus tôt que dans d’autres parties de la Méditerranée orientale. Il ne s’agit pas seulement d’un usage alterné du système modal ou du système tonal, mais d’une coexistence absolue, de nombreuses fois, des deux systèmes dans le même morceau. Par exemple, la variation de l’harmonique mineure avec le Niavet[1137], qui est presque la règle. Les *amanedes* constituent des preuves remarquables de ce phénomène.[1138]

Par ailleurs, dans les *amanedes* grecs figuraient également des formes héritées d’Occident comme la *habanera*, rythme cubain passé par l’Espagne[1139], ou encore des danses occidentales

---

[1135] « The majority of amanedhes were sung on Ottoman melodic types (makamlar = Gr. makamia). To call the makam 'mode' is somewhat misleading. The scale is not the only determinant of the improvisations performed in each makam. There are also melodic progressions (Turkish: seyir) that characterize the makam and include the emphasis on particular notes and whether those rich and expressive musical resources favored by Greek as well as Turkish singers. » (HOLST-WARHAFT 2018), article également disponible en ligne à l’URL suivante : https://www.umbc.edu/MA/index/number5/holst/holst_1.htm [page consultée le 8 avril 2020].
Roderick Conway Morris est plus précis dans sa définition du *makam* :
« The principle of composition and performance in Greek café music was the Turkish makam which itself derives substantially from the Arabo-Persian musical system. In outline, the makam (p1. makamlar) provides the musician with a melodic framework for both improvisation in free time and rhythmic composition, and consists of a prescribed starting note, an ascending and descending scale with certain distinctive melodic contours and particular notes which should be emphasized. The makam, sometimes called the dromos (literally: road, way) by Greek musicians, finds its closest Western counterpart in the concept of mode in early European music. Whereas a number of café-aman musicians received some training in classical Turkish music which gave them a familiarity with a wide range of makamlar, most bouzouki players worked with a more restricted number. » (MORRIS 2018, 74)
[1136] (MORRIS 2018).
[1137] Pour une explication de ce qu’est le mode de Niavet ou de Neveser, voir (PAPAKOSTAS 2015, 149).
[1138] (PAPAKOSTAS 2015, 42).
[1139] (ZEROUALI 2006b, 237).

telle la valse[1140]. Selon Basma Zerouali, l'une des catégories d'*amanedes* qui représente le mieux ce syncrétisme est le *Minore manes* :

> Le plus célèbre de tous les amanèdes de Smyrne, toutes catégories confondues, est sans conteste le Minore manés, dont le nom signe déjà la double appartenance à l' « Orient » et à l' « Occident » et que Lailios Karakassis résume de la façon suivante : « il a une couleur quelque peu roumaine, bien que sa forme générale soit celle d'un amanès oriental ».[1141]

Nous reviendrons sur cette forme d'*amané*. Notons ici que le fait que Politis ait donné comme titre à son roman le nom du quartier grec Hatzifrango témoigne d'une même volonté d'afficher une double appartenance, orientale avec le mot « Χατζη-» et occidentale comme le suggère la fin du mot, « φράγκο »[1142]. Nous avons pu constater, dans la première partie de ce travail[1143], que les langues qui se donnaient à entendre dans le roman étaient d'origines très variées. De même, les chansons et les musiques auxquelles il est fait référence traduisent une même coexistence de cultures diverses[1144]. Outre ces références conjointes à l'Orient et à l'Occident[1145], le cri de supplique distinctif des *amanedes* retentit dans le roman, une première fois lorsque Vanguelaki retrouve Adriana lors du bal et danse avec elle au son de l'orchestre,

---

[1140] « In the faster rhythmic finales to the amanedhes there are even examples of tango and waltz that change the mood of the piece to something quite light-hearted, but that does not alter the fact that the dominant mood, at least of the Greek amanes, is tragic. In fact it may be a deliberate device to break the despairing tone of the piece. » (HOLST-WARHAFT 2018)

[1141] (ZEROUALI 2006b, 237).

[1142] Le mot « Χατζής », d'origine turque, signifie le « pélerin ». Quant au substantif « Φράγκος », il désigne « le Franc, le catholique ». Nous remercions vivement Maria Tsoutsoura de nous avoir suggéré cette idée lors du comité de suivi de ce travail.

[1143] Voir *supra*, p.137.

[1144] Aspasie Gkioka constate ainsi : « Την περίοδο της ιστορίας *στου Χατζηφράγκου* (η κύρια δράση στην οποία τοποθετείται στα 1902-1903) εμφανίζονται, σύμφωνα με τους μελετητές, τα ακόλουθα είδη τραγουδιών, τα οποία διασώθηκαν είτε μέσα από βιβλία, είτε από ηχογραφήσεις:
Α. Αστικά λαϊκά τραγούδια με θεματολογία σχετική με τα προβλήματα των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων της Σμύρνης, επηρεασμένα από την παράδοση της βυζαντινής μουσικής που παίζονται από ορχήστρες με κύρια όργανα το βιολί, το σαντούρι, ή το ούτι, τη λύρα και το κανονάκι.
Β. Αστικά τραγούδια επηρεασμένα από την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση που παίζονταν από μικρά οργανικά και φωνητικά σύνολα, τις λεγόμενες εστουδιαντίνες, όπου κυριαρχούν τα μαντολίνα και η κιθάρα.
Γ. Τραγούδια επηρεασμένα από την ανατολίτικη παράδοση των μειονοτήτων που συμβιώνουν με τους Έλληνες. Παίζονται με ούτι, κανονάκι, λύρα, ζουρνά, νταούλι.
Δ. Τραγούδια που γίνονται γνωστά από το θέατρο, επηρεασμένα από τη δυτική μουσική. » (GKIOKA 2012, 341-42)
[« Au moment de l'histoire du roman *À Hatzifrango* (de l'action principale à laquelle elle se situe, en 1903-1903) apparaissent, selon les critiques, les sortes suivantes de chansons, lesquelles ont été conservées soit dans des livres, soit par des enregistrements :

A. Des chansons populaires urbaines avec des thématiques en relation avec les problèmes des couches populaires de Smyrne, influencées par la tradition musicale byzantine, qui étaient jouées par des orchestres constitués principalement de violon, de santouri, d'oud, de la lyra et du kanoun.
B. Des chansons urbaines influencées par la tradition musicale européenne qui étaient jouées sur de petits instruments et des ensembles vocaux, appelés estudiantines, dans lesquels dominent la mandoline et la guitare.
C. Des chansons influencées par la tradition orientale des minorités qui vivent avec les Grecs. Elles sont jouées sur l'oud, le kanoun, la lyra, le zournas, le daouli.
D. Des chansons connues par l'intermédiaire du théâtre, influencées par la musique occidentale. »] [Notre traduction].

[1145] Notons qu'à l'époque à laquelle Politis rédige son roman, il traduit les poèmes de García Lorca dont ceux relevant du genre du « gacela », regroupés dans le recueil *Divan du Tamarit*. Politis précise dans ses manuscrits consacrés aux traductions de Lorca que *gacela* est « un mot arabe qui désigne un poème lyrique d'une forme particulière » [« αραβική λέξη που σημαίνει λυρικό ποίημα μιας ορισμένης μορφής »] (Archives Kosmas Politis, Boîte 2, Institut E.Λ.Ι.Α / M.I.E.T, consultées le 25 avril 2017). Or, les *gacelas* sont également très importants dans la tradition musicale smyrniote, sous le nom de *gazeli*.
Voici comment l'explique Gail Holst : « The interchangable use of the terms gazel, manes, amanes and gazeli, sometimes hyphenated, on record labels suggests that the recording companies and presumably the musicians themselves made no distinction between them. As a lyric form, it is possible to characterize the Ottoman gazel as a stylized romantic genre of poetry, composed in quatrains. Musically, however, gazel simply came to mean the vocal equivalent of a taksim (taksimi). The Ottoman singer would often take a quatrain from the classical Ottoman poetic repertoire and improvise a gazel that seemed to suit the mood of the lyrics. » (HOLST-WARHAFT 2018)

le musicien lançant alors : « Je ne rentre pas chez moi ce soir !... Amaan…. Opla ! » (AH 98). L'interjection est également prononcée par Yacoumis lorsqu'il relate ses sentiments au spectacle des réfugiés qui fuient :

> Un pope poussait devant lui un deuxième troupeau.
> – Aman, où allez-vous, les gars ?
> Aman, aman ! Le feu leur avait brûlé la parole, leur avait séché la salive. (AH 152)

La ponctuation vocale passe du témoin de la scène au narrateur comme si ce dernier était lui-même un « chanteur d'amané »[1146].

Par ailleurs, certains morceaux, les *amanedes* de l'aube ou les *amanedes* de la nuit, n'étaient joués qu'à des moments considérés comme propices au jeu musical. Comme l'explique Basma Zerouali[1147], « les soufis considèrent que chaque heure possède son propre "moment" (*waqt*), c'est-à-dire sa qualité et ses effets particuliers. Les moments forts sont le lever du soleil (mais, plus encore, la pointe de l'aube, soit une heure avant), le coucher du soleil, en particulier de minuit à l'aube. » Elle-même rapproche les *amanedes* de Smyrne de cette tradition :

> Il se trouve que ces mêmes moments forts servent à désigner une catégorie particulière de minore, connue sous les noms de minore/amanés tis kalynihtias/tis avyis (de la bonne nuit/de l'aube), qui traduit une approche du fait musical (et poétique) quasiment identique à celle des soufis :
> *Je ne me réjouis qu'à un seul instant, à la pointe du jour, Lorsque le cœur s'apaise et cesse de soupirer*.

L'auteur cite également un exemple d'*amané* de la bonne nuit :

> *Les étoiles s'éteignent dans un ultime scintillement et nous, nous prenons congé,*
> *En vous souhaitant la bonne nuit et en vous remerciant.*

Or les références aux étoiles ponctuent le roman comme si le narrateur prenait le lecteur à témoin de leur apparition ou de leur disparition. Il constate ainsi à la fin du chapitre 1 : « il apparut également dans le ciel cinq ou six étoiles » (AH 25), à la fin du chapitre 7 : « on entrait dans l'heure où la mer reflétait la première étoile » (AH 138) ou déclare encore à la fin du roman :

---

[1146] La femme qui chante lors du bal est désignée par le terme « αμανετζού » (AH 98).
[1147] Basma Zerouali cite l'analyse de During dans *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical* (ZEROUALI 2006a, 108). Pour ce type d'*amané*, voir aussi (ZEROUALI 2006b, 235).

> Parfois, la nuit, tu lèves les yeux et tu contemples les étoiles, en attendant que n'en coule une goutte de baume, de réconfort ou d'espoir. Mais elles, elles luisent froides comme l'acier.
> Pourtant, regarde, tiens ! L'orient point déjà et, vague par vague, s'en vient sur le monde entier la lumière d'un espoir. (AH 256)

Cette insistance sur les moments nocturnes trouve place souvent en fin de chapitre. Ainsi, le chapitre 2 se clôt sur la chanson jouée par l'orgue de Barbarie qui retentit à une époque « où les étoiles lançaient leur éclat froid » (AH 46) tandis que le chapitre 6 s'achève sur les vœux de « bonne nuit » échangés par les familles d'Aristos et de Stavrakis[1148]. Les étoiles apparaissent même parfois à midi. Le narrateur l'assure à son lecteur au chapitre 2 lorsqu'il décrit les femmes du Quartier franc :

> A cette heure-ci, le Quartier franc était en fleurs. Foule de femmes dans les rues et les magasins. On y trouvait tout ce à quoi l'âme peut aspirer : le Ciel et ses étoiles, la Pléiade, la Lune et l'Étoile du matin. (AH 32)

Cette célébration de la nuit et de ses astres s'exprime également au chapitre 8 dans un jeu subtil de références musicales. Le narrateur rapporte d'abord les paroles d'une barcarolle chantée lors d'un spectacle, qu'il qualifie peut-être ironiquement de « belle »[1149] :

> Je vois le ciel
> La brillante étoile
> A la pointe de l'aube
> Elle salue la terre.

À la fin du spectacle, à côté du cocher, l'un des spectateurs rentrant chez lui chante « l'amanès juif : *Avagar avagar andarmos paraqui* » (AH 169). Cet *amané* est ensuite développé, étiré par madame Fiora qui songe mélancoliquement à sa vie et à l'exil du peuple juif.

> Elle était assise sur le seuil, le buste droit et rigide, une tension sur le visage, donnant l'impression de relever légèrement la tête. On aurait dit qu'elle prêtait attention à quelque chose là-haut. Les étoiles continuaient à traîner dans l'étroite bande noire que faisait le ciel nocturne de la ruelle, suivant leur sage chemin. Lorsqu'elle revenait à sa contemplation, un nouveau dessin était brodé au fil d'or et le précédent apparaissait

[1148] (AH 121-122).
[1149] Le narrateur crée un effet d'attente en employant l'expression « clou » du spectacle alors qu'il fait référence par la suite aux subterfuges utilisées par les artistes pour se costumer, détruisant ainsi l'illusion : « Mais le clou, comme on disait, c'était le final quand venaient toutes les artistes, sept en tout, habillées en marins, rembourrées […] » (AH 169).

> derrière les tuiles de la maison d'en face. Elle sentait la submerger une sereine mélancolie qui montait des profondeurs des siècles hébraïques. (AH 171)

Ce sont les étoiles encore qui nourrissent la complainte de madame Fiora. Ainsi, l'*amané* du cocher se transforme en mélopée nostalgique. Le personnage féminin prend en charge la tristesse du narrateur également. L'*amané,* chanson de deuil et de lamentation, franchit donc les communautés. Basma Zerouali constate dans son article sur la complainte du réfugié que très peu de *rebetika* ou d'*amanedes* évoquent l'incendie de Smyrne[1150]. Elle l'explique ainsi :

> De la part des réfugiés, choisir délibérément de ne pas mentionner explicitement le « Désastre », c'est peut-être aussi une façon d'offrir aux autochtones, en dépit des tensions et des conflits, une expression commune, partagée, des souffrances vécues, une main tendue. Car la plupart des autochtones qui vivent au contact des réfugiés dans les "sinikismi" d'Athènes ou du Pirée connaissent eux aussi une sorte d'exil, celui provoqué par l'exode rural.[1151]

Gail Holst fait le même constat et attribue le succès des *amanedes* aux Etats-Unis dans les années 1940 au fait qu'ils traduisent de manière générale la tristesse du déracinement[1152]. C'est pourquoi ils s'adressent à toute la communauté grecque, au-delà des réfugiés d'Asie mineure. Le fait de prolonger l'*amané* dans l'esprit de madame Fiora confère cette même capacité de généralisation au roman de Politis. Dans sa narration, une modulation de plaintes qui articulent pertes et douleurs, le nom de Smyrne n'est par ailleurs jamais utilisé comme pour permettre à chacun de pleurer sa terre perdue à travers la lecture.

Enfin, derrière cette mélodie principale du deuil et de l'affliction qui unit toutes les histoires, tous les chapitres du livre sont en quelque sorte cousus ensemble avec des rythmes différents et des influences différentes comme les différentes parties d'un *amané*. Aspasie Gkioka explicite dans son travail de recherche les références musicales des différents titres des chapitres. Ainsi, l'œuvre est construite sur un assemblage de musiques variées. Le chapitre 1 constitue le prélude de ce morceau modulé. En effet, les personnages principaux y sont présentés successivement, se croisant et rencontrant le chœur des enfants et des femmes. Dès l'ouverture du roman, l'amour et la mort constituent les motifs développés, tissant ensemble

---

[1150] Elle rapporte le témoignage très intéressant à ce sujet de la chanteuse A. Pazoglou. Cette dernière explique qu'une chanson sur cet incendie n'a eu aucun succès :
« Lorsqu'on chantait :
Je ne me réjouis qu'à un seul moment,
A la pointe de l'aube…
On se souvenait davantage… notre âme était rassasiée de Smyrne », propos cités dans (ZEROUALI 2005, 176).
[1151] *Ibid*., p.177.
[1152] (HOLST-WARHAFT 2018).

l'espoir et le désespoir comme les thèmes des *amanédes*, à la fois plaintes « amoureuses » et « complainte[s] sur le destin »[1153]. Véritable *dromos* à construction libre[1154], le chapitre 1 pose néanmoins des notes qui seront saillantes à différents moments de l'œuvre. Par ailleurs, certains chapitres mentionnent des danses qui s'effectuent sur des rythmes particuliers. C'est le cas du chapitre 5 intitulé « Le karsilamas », une danse de Turquie, qui se danse par deux et qui signifie « face à face »[1155]. Il serait intéressant d'étudier plus en détails la structure des chapitres et la manière dont la narration se fait musicale. Nous n'en donnerons ici qu'un exemple par l'analyse du chapitre 5. Celui-ci commence par un mouvement de danse et la figure du cercle : « Ils étaient à peine arrivés à leur porte que les voisines les entourèrent » (AH 80). Par ailleurs, le fils aîné de madame Vassiliki est immédiatement présenté par son costume : il est pompier à Koulé. C'est ce même thème du feu qui clôture le chapitre avec l'annonce de l'incendie de Smyrne : « Et la Vierge semblait toujours plus affligée et pleurait, chaque Vendredi Saint, une larme d'ambre épaisse jusqu'à ce qu'elle brûle, elle aussi, avec la ville tout entière » (AH 100). Ainsi, la ronde du *karsilamas* donne une forme cyclique à la narration. A l'intérieur de ce cercle, trois motifs se succèdent, celui de la cécité, celui de l'aède et le thème du secret et de la malédiction familiale[1156]. Mais le narrateur les entrelace, en les annonçant, en les introduisant dans le thème dominant afin que le lecteur les identifie lorsqu'ils éclatent enfin. L'histoire de madame Vassiliki, trompée par son mari mais accueillant les enfants qu'il a eus avec sa maîtresse, annonce celle de madame Vasiani, veuve également, mais trompée par sa fille qui se laisse enlever par son amant, Vanguelakis, alors qu'elle est promise à un riche marchand. Les intrigues se font face, se reflètent en miroir et suggèrent l'idée d'une dégradation de la figure de la mère qui ne peut que pleurer comme l'icône miraculeuse. En outre, l'enlèvement d'Adriana, la fille de madame Vasiani, a lieu lors d'un bal. Adriana souhaiterait danser un *karsilamas* avec l'homme auquel elle est engagée, mais celui-ci préfère la polka, danse européenne. Elle finit par être la cavalière de Vanguelakis dans un *karsilamas* qu'elle prétend contraint, mais dont le narrateur laisse entendre qu'il était peut-être prémédité. Ainsi, la danse et la musique structurent ce chapitre, le constituent en partie autonome et lui donnent toute sa signification. Pourtant, chaque chapitre, quoique possédant ses sonorités propres, introduit le suivant. Au chapitre 2, la rêverie du père Nikolas devant le temple d'Artémis à Ephèse trouve un écho dans le conte raconté par la mère Doudou aux enfants à propos du bain de la déesse.

[1153] (ZEROUALI 2005, 174).
[1154] Morris définit à la fin de son article le dromos comme étant « le terme grec pour *makam* (littéralement "route ", "chemin") » (MORRIS 2018, 84).
[1155] L'autre nom du *karsilamas* est *antikrysto* (αντικρυστός), (*ibid.*).
[1156] Le *karsilamas* est une danse à 9 temps. Pour son rythme, voir (ANAGNOSTOU 2011, 546).

La fin du chapitre 4 relate le meurtre de Zagouléas et sa mort en 1912 tandis que le chapitre 5 reprend la violence sous-jacente entre le futur époux d'Adriana et Vanguelakis. C'est le motif du bal qui relie le chapitre 5 au chapitre 6, le chapitre du théâtre et de la disparition d'Elsa. Or, au chapitre 7, les deux enfants ont face à eux le cadavre d'une jeune femme. Parfois le lien est plus ténu. Le chapitre 8 se clôt sur l'image d'un Pandelis s'imaginant piloter un vélo « la tête en bas et les pieds en haut » (AH 175) et le chapitre 9 s'ouvre que l'évocation de la rue principale de Hatzifrango, complètement « sens dessus dessous »[1157] (AH 176). Après cette mention d'un bouleversement, les disparitions se succèderont dans chaque chapitre : celle de Tzonis, celle d'Aristos, celle des Zacharias, pour finir par celle de Stavrakis au dernier chapitre. Le roman est donc composé d'unités qui ont chacune leurs tonalités et leurs rythmes, mais font toutes entendre le désespoir face à la faiblesse de la condition humaine. Pour finir sur la construction du roman, nous reviendrons sur les tziganes qui mendient sur leurs hauts talons les restes de la nourriture de fête. En effet, Basma Zerouali décrit ainsi la structure du *minore mané*, l'une des formes les plus populaires de l'*amané* à Smyrne :

> Il débute généralement par un prélude instrumental sur un rythme de *habanera*. Puis, lorsque le chanteur s'appelle V. Sofroniou ou K. Nouros, la voix y déploie ses mélismes à la manière des chantres de la liturgie byzantine. Enfin, le violon, soutenu par le *sandouri* (cithare sur table frappée à l'aide de baguettes), conclut par des motifs mélodico-rythmiques proches de ceux qu'exécutent les Tziganes et les *klezmorim* (instrumentistes juifs) d'Europe centrale et orientale.[1158]

De fait, dans le roman de 1962, les voix de Nikolas et de Zacharias font entendre la tradition liturgique orthodoxe et les dernières voix qui résonnent sont celles des Tziganes. Ces sons multiculturels tissent ensemble la mélodie du roman. La musique semble être le seul art capable de suggérer ce qui est n'est pas représentable.

### *Terminus : les grandes fugues*

Le dernier roman, *Terminus*, est un hommage rendu à la musique sous toutes ses formes. C'est en ce sens l'œuvre la plus musicale de l'auteur. Cet art est au centre de toutes les intrigues. Ainsi, alors que la jeune fille au piano était un personnage présenté de l'extérieur

[1157] « Αναστατωμένο » (AH 176).
[1158] (ZEROUALI 2006a, 152).

jusqu'alors dans les romans *Yiri* et *À Hatzifrango*[1159], elle devient le protagoniste du récit avec Sophie. Deux autres personnages masculins sont des musiciens, Argyris et Stephanos, et l'intrigue s'articule en deux temps autour de rencontres musicales : la préparation du concert de Sophie et Stephanos, l'apprentissage de l'accordéon par Sophie pour répondre à Aryris. Mais, au-delà de fournir des éléments diégétiques, la musique préside à l'écriture du roman.

L'ultime création du romancier grec suivrait-elle les principes de la « sonate »[1160] comme l'a considéré un critique grec ? Ce terme renvoie à une forme musicale, décrite ainsi par Françoise Escal :

> Quant à la forme sonate, qui vaut à partir de 1750 pour les mouvements initiaux des genres instrumentaux […], sa première partie, la bien-nommée, s'appelle l'*exposition*, avec premier thème ou premier groupe de thèmes à la tonique, et second thème ou second groupe de thèmes à la dominante. Cette exposition du matériel thématique est suivie du *développement*, avec fragmentation, augmentation, diminution, renversement, combinaison et superposition de thèmes dans diverses tonalités […]. Sans parler de la *réexposition*, de sa gestique affirmative : nous y entendons à nouveau les thèmes présentés dans l'*exposition*, sous une forme identique ou voisine, cette réexposition ramenant au ton principal tous les thèmes réexposés.[1161]

La sonate est une forme souvent bi-thématique qui se développe par variation. Par ailleurs, l'ensemble alterne mouvements rapides et mouvements lents dans sa forme classique, les formes dansées à l'origine laissant place à des indications de tempo[1162]. Le roman de Politis est malheureusement inachevé, ce qui rend impossible l'analyse de sa composition d'ensemble. Néanmoins, il semble que celle-ci obéisse en effet à des principes musicaux. S'apparente-t-elle à celle de la sonate ?

Ce qui frappe en premier lieu à la lecture du roman, ce sont les références musicales qui fonctionnent comme des guides de lecture pour chaque chapitre. En effet, chacun semble développer une mélodie autonome. Le récit est constitué d'une multitude de formes qui s'incluent harmonieusement les unes dans les autres en un grand morceau.

Le chapitre 1 est placé sous le patronage de Bach. Sophie exécute une fugue du compositeur allemand. Sans adopter la composition rigoureuse de la fugue, l'ouverture du

---

[1159] Filippos rêve sur les mélodies qu'il entend dans *Yiri* ; Yacoumis et Katerina regardent à la fin du Carnaval une jeune fille « jouer le dos tourné » (AH 256).
[1160] *Supra*, p.448.
[1161] (ESCAL 1988, 98).
[1162] André Hodeir se fonde sur le traité de composition musicale de Vincent d'Indy pour définir la sonate dans l'article qui lui est consacré, mais il explique : « En revanche, Vincent d'Indy n'accorde peut-être pas assez d'importance au fait que les maîtres italiens et allemands du XVII^e^ et du début du XVIII^e^ prirent peu à peu l'habitude de remplacer les titres de danses de leurs sonates de chambre par de simples indications de mouvement. Ce n'est cependant pas par hasard que l'allemande devint allegro, la sarabande adagio et la gigue presto : ces nouvelles appellations correspondaient à une volonté déterminée d'ôter à ces morceaux tout caractère de musique de danse » (HODEIR 2012, 95).

roman est écrite dans un style fugué[1163]. Les premières « mesures » exposent le sujet, l'enfermement de l'oiseau, son absence de chant et la nécessité de donner un compagnon au volatile, la confusion entre le masculin et le féminin et le choix problématique et mystérieux du prénom de Sophie par son parrain, Kostis[1164]. Ce thème est ensuite associé au personnage d'Eleni ; il devient la réponse de la fugue : elle oppose le conformisme de son mari au mépris des conventions sociales de Kostis (thème de l'enfermement) et elle songe aux chansons qu'un jeune homme lui chantait lorsqu'elle était jeune (absence de chant et trouver un compagnon), dans sa province, avant que la naissance de Sophie ne l'établisse dans sa vie conjugale (naissance de l'enfant)[1165]. Dans une voix plus basse enfin, le thème devenant celui de l'oncle Kostis, le narrateur décrit la marginalité de celui-ci, son affranchissement vis-à-vis de la bonne société (thème de l'enfermement), son goût pour les femmes (trouver un compagnon), son amour des *amanedes* qu'il partage avec sa bande, mais aussi le souvenir d'une nuit où l'accordéon n'a pas chanté (absence de chant). Il annonce la mort à venir de jeunes gens[1166]. Si le sujet n'est pas strictement repris à l'identique, la répétition thématique associée à des personnages différents rappelle une composition fuguée, d'autant que la fin du chapitre fait entendre les trois voix ensemble, celles de Sophie, de l'oncle Kostis et de madame Eleni, qui se succèdent rapidement comme dans un *stretto*, conclusion d'une fugue[1167]. Le nom de Bach est alors répété cinq fois en fin de chapitre[1168], signature à la fois du morceau joué par Sophie, mais aussi du chapitre entier.

C'est donc par une forme instrumentale que débute le roman. À la fugue succèdent les références à la symphonie de Mozart que joueront Sophie et Stephanos lors du concert. La partition comporte des indications rythmiques : « allegro, adagio ma non troppo, scherzo » (T 35). Les symphonies, explique Jacques Stehman dans l'*Histoire de la musique européenne*,

---

[1163] Voir sur ce point les analyses de Françoise Escal à propos des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Elle analyse la manière dont Gide reprend un motif pour le faire varier (sujet de la fugue) et lui répond par un contre-sujet : « Dans une fugue, le contre-sujet, combiné en contrepoint double avec le sujet, est différent du sujet, par le rythme et par le contour mélodique (mais il n'apparaît qu'après le sujet, bien sûr) » (ESCAL 1990, 172). Chez Gide, selon la chercheuse : « « D'un bout à l'autre du roman, les faux-monnayeurs, au sens concret ou moral, et les chercheurs de vraie monnaie, morale, vont se côtoyer, s'opposer, se séparer, se retrouver ». Cela crée un « effet fugué », d'autant plus que « ce qui donne cette impression de contrepoint musical, c'est la façon dont Gide joue avec le temps de l'histoire (des histoires) qu'il raconte. Il passe d'une intrigue à une autre (et d'un thème à un autre) dans un continuum chronologique. Son récit ignore l'ellipse temporelle, et à chaque fois, l'entrée ou la rentrée d'une "voix " (tel personnage avec son intrigue ou sa thématique) est immédiatement accrochée à la précédente (qu'on abandonne) par un rappel explicite et appuyé du temps de l'action : le récit marque toutes ces rentrées rapprochées qui s'enchaînent les unes aux autres » (*ibid*., p.172). Mais elle précise que le roman n'est pas à proprement parler une « fugue » : « s'il faut, cependant, rapprocher son roman d'un modèle musical, ce modèle serait non pas la fugue, mais le fugato, en ce que ce dernier n'est pas astreint à la construction rigoureuse de la fugue : le roman de Gide, pourrait-on dire, est en style fugué, ou encore traité, de loin, dans le style de la fugue » (*ibid*., p.174).
[1164] (T 9-10).
[1165] (T 10-12).
[1166] (T 12-16).
[1167] « Le stretto est en quelque sorte la péroraison de la fugue. Il se compose d'une série d'entrées canoniques du sujet et de la réponse, de plus en plus rapprochées (serrées) » (HODEIR 2012, 50).
[1168] (T 26).

trouvent leur forme définitive au XVIIIe siècle et suivent, avec notamment Haydn et Mozart, « des modèles achevés » :

> 1er mouvement (allegro) : entrée successive de deux thèmes contrastants, leur développement et leurs oppositions.
> 2e mouvement (adagio, andante, etc.) : longue mélodie de caractère méditatif et expressif, avec variations, développements, etc.
> 3e mouvement facultatif : Menuet, Finale (presto, allegro vivace, etc.) : idée musicale plus vive et développement plus bref qu'en première partie en vue d'une conclusion brillante.[1169]

La dimension symphonique du chapitre apparaît dès le début puisqu'il est question des diverses voix qui s'expriment dans le « cercle » organisateur du concert. Par ailleurs, le ton amusé du narrateur pour rapporter les réticences des dames à introduire des spectacles populaires génère une narration allègre, comme le premier mouvement d'une symphonie. Cette légèreté cède la place à la méditation de Stephanos à la fenêtre contemplant les quais[1170].

Une troisième partie termine le chapitre sur le rythme enlevé de quatre scènes qui se succèdent, dont l'une est répétée : la première répétition de Sophie et Stephanos marquée par des taquineries, les commentaires légers de Sophie à sa mère après cette rencontre, une brève scène au café avec le badinage entre jeunes gens et la reprise de l'échange entre Sophie et sa mère caractérisé par le mouvement incessant de la jeune fille. Ainsi, le chapitre suit le rythme de la symphonie de Mozart ; il se clôt sur le « scherzo » de la partition. En effet, le mot « scherzo » signifie plaisanterie en italien. Il désigne, entre autres, le troisième mouvement d'une symphonie ou d'un concerto, mouvement souvent le plus « vivant » et le plus « léger »[1171]. Politis nous donne donc à entendre, en avance, la symphonie, ou du moins son adaptation pour violon et piano, que joueront au chapitre 6 Sophie et Stephanos.

Les morceaux du narrateur-compositeur sont modulés à partir du chapitre 3 par des voix comme si l'écriture se libérait des formes. Progressivement chaque personnage cherche à s'exprimer sur un air personnel. Sophie et Stephanos formulent ainsi les limites qui s'imposent aux musiciens :

> – Tous les deux, nous copions, dit Sophie. Nous jouons l'inspiration de quelqu'un d'autre.

---

[1169] (STEHMAN 1964, 127).
[1170] (T 32-34).
[1171] Ces informations sont tirées de l'article « Scherzo », *The Oxford Dictionary of Music*, Joyce Kennedy, Michael Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson (éd), Oxford University Press, 2012 (6ème édition).

> – Vous avez raison. C'est comme si nous récitions le poème écrit par quelqu'un d'autre et que nous l'appelions – comme le terme a prévalu – interprétation… Les acteurs, au moins, ont le ton de leur propre voix, la posture, la gestuelle…[1172]

Le chapitre 3 introduit donc différentes voix qui recherchent leur mode d'expression. C'est ainsi que madame Eleni chante pour la première fois depuis le début du roman (T 59) et que Stephanos joue à madame Eleni « un morceau étrange, plaintif » (T 52). La plainte déborde sur le chapitre 4 et dans la voix du narrateur également. Argyris joue sur son accordéon un *amané* pendant que l'équipage mange :

> Ils picoraient des mezzés en buvant à petites gorgées et ils contemplaient la mer au loin qui avait commencé à se déchaîner, d'un bleu noir ici, au large verte avec des crinières blanches, et elle approchait dans le lointain l'imprécis du ciel, et pas une voile, pas un oiseau ne volant dans la création, seulement une lueur du soleil tandis que l'accordéon doucement jouait, tranquillement, et réfléchissait comme s'il murmurait quelque chose, comme s'il étudiait quelque chose et qu'il désirait le dévoiler – et soudain il le dit : l'instrument gémit des profondeurs, il parla faisant déborder le regret... la plainte... adieu la vie... adieu compagnons... maman, ah maman, ma maman pourquoi as-tu fait naître ton fils... ah monde, monde – vague à l'âme et souffrance du monde enflèrent... ah, je veux mourir, maman, doucement, pardonne-moi là où tu es... pardonne ton fils, aman... pardonnez-moi, compagnons...
> La tête penchée sur l'instrument, Argyris, et la secouant de temps en temps pour rejeter en arrière les cheveux qui lui allaient dans les yeux – ah, comment supporter, oncle Kostis, comment supporter, mon frère, que ne gronde pas par terre sur les dalles ton verre – tu t'es retenu pour ne pas pleurer et tu te mords les joues – maman, ton fils est parti, pardonne-moi, maman, aman...
> – Vivat, mousse ! cria le tavernier, depuis le comptoir, par-dessus le verre brisé – et le monde à nouveau se calma, et l'instrument s'adoucit à nouveau – parce que l'homme ne le supporte pas, tant de chagrin, il n'en supporte pas plus – et il faisait des chichis maintenant, l'harmonica, pour que le monde retrouve ses esprits et se calme – et le tavernier s'offrit lui-même une demi-ocque du fond de tonneau du vin d'hier et le capitaine dit « *Bouyourounouz* » – mot qu'il avait appris de ses voyages en Anatolie – et il invita le cabaretier à s'asseoir avec la bande pour qu'ils boivent ensemble et qu'il picore un mezzé, cet homme – et le cabaretier, homme des îles, d'une voix juste, chanta « Pourquoi t'ai-je aimée, pourquoi t'ai je connue... » et l'instrument accompagnait, jouant doucement pour ne pas couvrir la voix...
> Le capitaine remplit encore les verres :
> – Vivat, le mousse !
> Tu peux toujours dire « mousse », ça passe de manière beaucoup plus légère, l'ami. (T 75)

Ainsi, le narrateur entre lui-même dans l'intrigue, devenant personnage invisible de la scène. Il endosse le rôle de chanteur d'*amané* accompagné par Argyris dont l'instrument est éloquent. La mélancolie se diffuse dans les dernières pages du chapitre à travers le constat de l'approche de l'hiver (T 77) ou encore du « bruit de corne des vapeurs dans le crépuscule ». Le narrateur explique : « il n'existe rien de plus mélancolique, rien, à part le chant du coq à la même heure

[1172] (T 65).

lorsque le jour rend l'âme… » (T 77). De fait, le morceau s'achève sur les vœux de « bonne nuit » de l'oncle Kostis à la servante comme un *amané* de la nuit. Deux duos entre les personnages se font écho aux chapitres 5 et 6. En effet, deux références ouvrent le chapitre 5, chapitre du concert au Cercle : l'air de la folie de Lucie dans *Lucia de Lammermoor* de Donizetti et le « Miserere » du *Trouvère* de Verdi. Le narrateur place ainsi sa narration sous le signe de l'opéra. Après le concert, Stephanos et Eleni forment un duo original. À ce chant à deux voix répond celui qui unit Alekos et Sophie dans le chapitre 6. Il est annoncé par l'air de Musette chanté par Sophie (T 106), « Quando m'en vo' », du tableau 2 de *La Bohème* de Puccini. Cette valse chantée par la frivole Musette est le morceau préféré de Sophie. La jeune fille rencontre ensuite, lors d'une fête, Alekos qui danse avec elle « une valse » (T 108) et qu'elle tient à distance tout comme Musette se joue de Marcello. De plus, Alekos est associé à la France puisqu'il étudie à Paris, lieu où se déroule l'action de *La Bohème*, dans le milieu étudiant. Le lyrisme vocal ne convient pas à Sophie. Les chapitres suivants la montrent à la recherche d'une nouvelle manière de s'exprimer elle aussi. Elle découvre en effet l'accordéon qui lui permet de s'accorder à sa mère (T 133). Cet instrument remplace dans le cœur de Sophie les airs d'opéra. Dans l'air de la folie de *Lucia de Lammermoor*, Lucie, ensanglantée après son crime, répond, par des vocalises, à une mélodie jouée originellement à l'armonica de verre[1173], plus habituellement à la flûte. Dans *Terminus*, Sophie enseigne à l'oiseau de madame Charikleia à chanter en lui faisant entendre des notes à l'accordéon.

> Aux premières notes, lentes, douces comme une caresse, le chardonneret s'arrêta et inclina la tête vers elle. Puis, soudain, il fit sortir un trille qui dura près de trente secondes, et de nouveau il se tut. Mais apparemment ce ne fut que pour reprendre son souffle, parce que madame Charikleia eut à peine le temps de dire dommage, que le chardonneret reprit son trille, et l'accordéon l'assista avec entrain juste après. (T 141)

Par un jeu intertextuel avec l'air de Donizetti, cité au chapitre 5, Politis inverse les rôles : la flûte n'emmène pas le personnage féminin vers la folie ; c'est Sophie ici qui guide le jeu des notes flûtées. La jeune fille tourne le dos ainsi aux airs lyriques européens pour jouer avec Argyris les chansons orientales. C'est du moins ce qu'a prévu le capitaine lorsqu'il annonce à l'oncle Kostis : « J'ai emmené avec moi Argyris et son accordéon. Ils joueront ce qu'on appelle à la mode européenne un duetto » (T 170).

[1173] Timothée PICARD, « Lucia de Lammermoor (G. Donizetti) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 avril 2020. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lucia-di-lammermoor/

Les formes musicales sont donc très variées selon les chapitres. Européennes ou plus orientales, elles composent un grand morceau, homogène pourtant, celui du roman *Terminus*. Quelle en est la nature ? S'agit-il d'une « sonate » ? La narration dans son intégralité procède par reprise de motifs, comme dans le chapitre 1. Ainsi, le canari apparaît aux chapitres 1 et 6 dans lequel Madame Eleni demande à ce qu'on sorte la cage. Au chapitre 8 c'est au chardonneret de madame Charikleia que Sophie apprend à chanter. De même, le motif du village comme lieu de l'idylle amoureuse hante les souvenirs de madame Eleni dans les chapitres 1 et 6. Ces rêves deviennent réalité pour Sophie lorsqu'elle rencontre Argyris au chapitre 7 et 10. La vie de la jeune fille répète celle de sa mère, d'autant plus qu'on lui présente au chapitre 9 « le fils du président »[1174] (T 161), mais qu'elle admire davantage la vie de « rebelle » d'Argyris (T 163). Sophie répète les duos amoureux de sa mère, écartant les prétendants trop établis ou matérialistes pour écouter la voix d'Aryris par l'intermédiaire de son accordéon. Le thème initial des amours maternelles est donc répété et varié par celles de sa fille, tout comme dans une fugue. Frédérique Arroyas, dans son étude sur la forme de la fugue dans une œuvre de Roger Laporte, rappelle :

> Fondée sur la technique de l'imitation, *[la fugue]* présente un sujet ou thème qui est imité ou varié dans diverses tonalités. Ainsi, la fugue est considérée, plutôt qu'une forme musicale, comme un processus qui permet d'explorer, à travers un thème ou un sujet donné, la grammaire d'un langage musical. [1175]

Or, dans le dernier roman de Politis, la variation permanente semble l'emporter sur le désir de composition formelle propre à la sonate. Par ailleurs dans la fugue, le travail contrapuntique est essentiel. Le morceau se développe horizontalement sur l'axe du temps, mais les superpositions de voix créent également une harmonie « verticale ». Jean-Louis Backès, dans *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, cite le roman *Contrepoint* d'Aldoüs Huxley, écrit selon une composition fuguée. Au début du roman, le narrateur décrit une suite de Bach :

> Les parties vivent des vies séparées ; elles se rejoignent, leurs chemins se croisent, elles se combinent un instant pour créer une harmonie d'apparence parfaite et définitive, mais à nouveau elles se séparent. Chacune d'elles est toujours solitaire, distincte, particulière. « Je suis moi », déclare le violon ; « le monde tourne autour de moi ». « Autour de moi », clame le violoncelle. « Autour de moi », insiste la flûte.[1176]

---

[1174] « Ο γιός του πρόεδρου » (T 161). La formulation est ambiguë. Il peut s'agir du fils du maire ou du fils de celui qui est à la tête d'une association ou d'une communauté.
[1175] (ARROYAS 2001, 159).
[1176] *Point counter point*, Aldoüs HUXLEY (1926), cité dans (BACKÈS 1994, 237).

Or cette poursuite des voix est bien celle qui préside à la construction de *Terminus* tant dans la thématique (comment entendre la voix de l'autre et comment s'accorder avec elle) qu'au niveau narratif. Chaque chapitre met par ailleurs en scène une confrontation directe des voix de la mère et de la fille. Par exemple, le chapitre 7 s'achève sur un chant commun tandis que la fin du chapitre 8 met en parallèle les rêves amoureux de Sophie contrastant avec les remords de sa mère. La littérature ne peut présenter que séparément des mélodies qui résonnent simultanément dans l'art musical. Néanmoins, Politis compose son récit de manière à faire se succéder et se confronter les chants des héroïnes[1177]. C'est également ce qui confère à l'œuvre sa structure éclatée. Backès remarque en effet : « La fugue, avec sa multiplicité de voix nettement distinguées, représente une forme romanesque d'où aurait disparu l'unité d'action chère à Aristote »[1178]. Le roman *Terminus*, inachevé, semble développer donc une longue fugue, lancée au chapitre 1 sous une forme réduite.

Pourquoi ce choix de la forme fuguée par Politis ? Elle est déjà mentionnée dans le roman *Le Bois de citronniers*. Pavlos Apostolou entend en effet ses parents jouer ce morceau.

> Les gens sérieux ont de la peine à croire que l'on puisse lire et comprendre ce qu'on lit tout en rêvant d'amandiers en fleurs et de prairies verdoyantes sillonnées de ruisseaux bavards et rieurs.
>
> De même, cela les dépasse qu'on puisse étudier, faire des plans ou des calculs alors que, dans la chambre voisine, les deux grands pianos martèlent une fugue de Bach. Un château bâti de notes, de matériaux imaginaires, mais avec une précision mathématique.
>
> […] On dirait que le créateur va braver tous les dangers, qu'il va s'élancer pour s'arrimer aux étoiles ou même se précipiter dans l'abîme. Mais il préfère redescendre méthodiquement, en observant toutes les règles. Il élargit l'assise, recommence à marteler avec application chaque clou, chaque jointure.[1179]

Modèle de rigueur dans la composition, la fugue permet cependant à chacun de l'interpréter librement. Le narrateur constate :

[1177] Andrée-Marie Harmat, analysant l'art de la fugue dans la nouvelle « Madame Zilensky and the King of Finland » de Carson MacCullers, explique que la construction en fugue de la nouvelle peut déconcerter un lecteur « dépourvu d'outils de décodage musical » qui pourrait considérer que la nouvelle est mal construite et répétitive (HARMAT 2002, 285). Mais, se fondant sur des propos de Carson MacCullers elle-même, elle met en lumière l'aspect signifiant de la structure musicale qui fait du personnage de madame Zilensky « la réponse tonale » au personnage de Brook et, en ce sens, est davantage un catalyseur qu'un personnage à part entière. Ce qui importe, c'est une « structure signifiante modulable harmoniquement, où les entités plus ou moins abstraites que sont les voix peuvent s'influencer harmoniquement (modulations, cadences) et mélodiquement (mouvements contraire, oblique et rétrograde) » (*ibid*., p.286). Dans la fugue, c'est dans l'arrangement des voix que naît le sens, tout comme dans *Terminus* la voix de la mère et celle de la fille ne peuvent se comprendre l'une sans l'autre. La richesse de l'évocation de ces vies de femmes naît de la confrontation de leurs sentiments, de leurs craintes et de leurs aspirations.
[1178] *Ibid*., p.237.
[1179] (POLITIS 1995, 53).

> Autant ma mère joue avec une application quasi religieuse, autant le jeu de mon père est semblable à lui-même : libre, inventif. C'est un miracle qu'ils parviennent à accorder leurs rythmes – tout comme leurs vies, peut-être.[1180]

La forme musicale est déjà associée à une vision de l'existence, à l'idée d'une harmonie contrapuntique possible dans la différence.

Politis, dans son dernier ouvrage, fait appel à des formes codifiées et classiques, qu'elles soient occidentales ou orientales. Or, dans les formes classiques, explique Françoise Escal, le plaisir naît de l'attente d'une répétition, même si elle est modulée et variée par rapport à la première écoute. Un sentiment différent naît lorsque nous entendons des formes de musique moderne :

> Le plaisir y est moins dans la reconnaissance sécurisante d'une forme sans cesse perdue et retrouvée, que dans la saisie d'un processus d'énonciation continuellement ouvert, fondé non pas sur une prévision de l'attendu, mais sur l'attente de l'imprévu.[1181]

Pourtant, l'imprévu surgit aussi au cœur des formes musicales classiques des derniers romans de Politis, autant que dans ses premières œuvres. C'est peut-être pour cela qu'il est inexact de parler d'un strict retour au réalisme de l'auteur. Dans les dernières narrations, les compositions méloformes comportent des éléments déconcertants et inouïs : elles sont travaillées par une musique propre à Politis.

## 3.3 La chanson de la nuit

Le roman *Yiri* qui marque le début de la deuxième partie de la production littéraire de Politis annonce, à travers le personnage de Filippos, la recherche d'une nouvelle musicalité par le romancier grec. Quelles en sont les tonalités ?

### *Un lyrisme tenu à distance*

Que ce soit dans *Yiri*, *À Hatzifrango* ou encore *Terminus*, les narrateurs ainsi que certains personnages contiennent leurs émotions, voire les tournent en dérision. L'ironie imprègne leurs actions ou leurs paroles. Différente d'une ironie romantique fondée sur la métaphore de la théâtralité, l'ironie chez Politis rend compte d'une impossibilité à trancher

[1180] *Ibid*., p.53-54.
[1181] (ESCAL 1990, 29).

entre plusieurs vérités : elle les fait coexister. Pierre Schoentjes associe ainsi l'image du double et du miroir à cette forme d' « ironie moderne ».

> À côté de l'image du masque, fréquent dans la littérature romantique, qui aime jouer sur les travestissements, il convient de signaler une autre image de l'ironie. Il s'agit de celle du miroir, qui donne naissance à une série d'images, de dédoublement et de multiplication. Le regard qui scrute le miroir conduit à l'image du double ; quand le miroir se brise, les morceaux reflètent une image fragmentaire qui dépasse les contours du modèle.[1182]

Selon Pierre Schoentjes, ainsi que pour Philippe Hamon[1183], l'ironie moderne diffère de l'ironie « antiphrastique ». Théorisée par de nombreux écrivains au début du XXe, comme Paulhan, Anatole France ou Pallante, elle se fonde sur le constat d'un monde difficile à interpréter, et non sur un simple renversement. Certains critiques littéraires, tels Gustave Kahn et André Hallays, ont vu aussi dans cet emploi de l'ironie par les romanciers du début du XXe siècle « une forme de liberté » de la part des artistes, « une manière de se libérer du poids des sentiments, manière aussi de prendre ses distances avec les conventions de la société »[1184].

De fait, les derniers romans de Politis mettent en place des systèmes de dédoublement. Par exemple, à la pureté du personnage de Liana dans *Yiri* s'oppose la vénalité de Tea, mais les frontières entre les deux attitudes ne sont pas toujours nettes. Dans le récit *Terminus*, deux couples sont mis en miroir, celui de la mère et celui de la fille, mais ils sont aussi fragmentés par d'autres figures comme les prétendants de Sophie et l'époux de madame Eleni. Ainsi, les identités ne sont plus clairement définies puisque, si vérité il y a, elle ne peut apparaître que dans un jeu de mise en regard. Sophie a des rêves de jeune fille, mais a selon Stephanos « un jeu viril » (T 35). En effet, l'ironie, dans les derniers récits de Politis, s'exprime à travers la musique et le chant.

En premier lieu, plusieurs personnages font l'éloge d'une musique restreignant le lyrisme. Kyrillos, dans le roman *Yiri*, critique la musique romantique, reprochant le fait que « en fin de compte, tout se termine en plaintes et en soumission » : « Une dépression de l'homme, de son énergie, voilà ce qu'est la musique qui nous a nourris et que nous recevons avec un atavisme aveugle » (Y 58). À la place, l'ami de Filippos aimerait entendre une mélodie « dépourvue de tout sentiment superflu » (Y 59) car « l'harmonie est un lien mathématique entre les sons » (Y 59). Ce désir de s'affranchir d'une ancienne musique grandiose et fondée sur l'exaltation transparaît également dans le roman *À Hatzifrango* à travers l'éloge que le père

[1182] (SCHOENTJES 2001, 207).
[1183] Voir Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique,* Paris : Hachette Université, 1996.
[1184] (SCHOENTJES 2001, 259).

Nikolas fait de Pythagore, qui « a découvert le lien mathématique entre les notes de musique ». D'ailleurs le religieux se méfie lui aussi d'une expression excessive des sentiments et condamne « ses pitoyables et minuscules protestations » (AH 31). Dans le récit *Terminus*, ce sont paradoxalement les personnages les plus jeunes qui refusent l'emphase. C'est ce qui surprend la mère de Sophie :

> Cependant, Sophie pensait et analysait, tandis que son propre recueillement n'était que rêverie et songeries, un rêve rose dont vous aviez oublié le contenu, mais qui vous laissait une impression, un signe fugace sur ce qui allait se produire. (T 40)

D'ailleurs Sophie reprend la définition de la musique exprimée dans les deux précédents romans lorsqu'elle s'adresse à madame Charikleia :

> – Vous savez, madame Charikleia, la musique dont nous parlons, a elle aussi sa philosophie. La relation entre les sons, par qui pensez-vous qu'elle a été établie ? Le philosophe…
> – Oui, oui, la coupa madame Charikleia qui avait compris et se leva. Je sais, mais va te reposer maintenant. (T 142)

Le narrateur coupe de manière ironique les grandes théories qu'allait rapporter Sophie. Pourtant, celle-ci, précisément, se méfie des grands sentiments et l'exprime par son jeu musical. Elle se moque de sa déception après son premier essai musical avec Stephanos et, rentrée chez elle, manifeste ainsi sa désillusion :

> Et pour décolérer – et aussi pour se moquer d'elle-même, elle s'assit au piano, et, en guise de salutation, elle joua Le Barbier, chantant d'une voix grave et tonnante : « *Buona sera, Don Basilio, buona sera, buona sera…* » (T 37)

De même, elle « raill[e] » ce qu'elle appelle « les morceaux de salon – quelque chose comme des rêveries » (T 112). L'interprétation de Sophie est également révélatrice de sa distance vis-à-vis des sentiments. Après une répétition avec Stephanos, elle « s'attell[e] résolument à l'éternel Bach, faisant tonner certaines notes, comme si elle souhaitait donner au morceau une teinte ironique »[1185] (T 57). De manière surprenante, malgré sa jeunesse, Sophie refuse de céder au lyrisme.

[1185] Ce détachement dans l'interprétation fait écho à l'analyse que Jankélévitch fait du staccato dans *La Musique et l'ineffable* : « Le staccato dans l'ordre de l'instantané, comme la brachylogie dans l'ordre du développement, correspond à la phobie de l'attardement pathétique » (JANKÉLÉVITCH 2015, 60).

De même les narrateurs, dans les derniers romans de Politis, donnent des couleurs variées à leurs récits, oscillant entre effusion des émotions et autodérision. D'ailleurs, la pensée de Filippos en visite de condoléances chez madame Thalia, pourrait caractériser l'ensemble des romans : « Qui est sûr de lui au point de savoir s'il faut s'affliger de la mort ou en rire ? » (Y 85). Cette interrogation n'est pas une simple posture, mais la mise en évidence d'un questionnement profond sur l'existence. Celle-ci ne fait pas simplement juxtaposer moments de bonheur et moments de désespoir, elle est simultanément source de joie et de tristesse. Ainsi, les scènes de méditations sur l'existence, nombreuses lorsque Filippos revient dans ses souvenirs, ou la narration d'événements pathétiques, cèdent la place à une autre tonalité qui fait se taire la tristesse. Par exemple, au chapitre 4, les réflexions de Gortyne sur le scandale que constitue la mort d'un enfant sont interrompues par l'arrivée du mari de madame Thalia. Cette scène n'est certes pas comique, mais la jalousie du mari est suggérée par la première question qu'il pose à sa femme : « Monsieur ? », celle-ci éprouvant le besoin de préciser : « C'est un voisin », sans répondre exactement à l'interrogation de son époux. L'amour et les sentiments plus mesquins succèdent au chagrin dans une description nuancée de l'existence. Cette nouvelle musicalité de Politis détourne l'emphase comme la musique « inexpressive » des compositeurs du début du XXe siècle évoqués par Vladimir Jankélévitch dans *La Musique et l'ineffable*. Or, nous le verrons, la musique recherchée par Gortyne emprunte des traits à celle du musicien Gabriel Fauré. Jankélévitch explique que la musique de Fauré est marquée par « l'allusion et la continence » :

> L'esprit de la sourdine, sinon toujours la petite pédale elle-même, amortit et tamise chez Fauré les éclairs de la passion, la frénésie du crescendo, la surenchère du grossissement pathétique. […] L'inflation interrompue est le régime fauréen par excellence. [1186]

Par ailleurs, dans le roman *Yiri*, les chapitres se finissent souvent abruptement, sans résonance ni longs développements tout en étant révélateurs des personnages. Le dernier propos du policier au chapitre 1 laisse flotter une menace sur Filippos, avertissement pourtant décrédibilisé par la précision de l'activité du policier en train de picorer des mezzés. De même, l'exaltation de Bilio, la sœur de Katia, se résout à la fin du chapitre 8 par l'image de la jeune fille s'endormant « un sourire aux lèvres ». Ces fins désamorcent un lyrisme excessif et le contiennent par des images ou des pensées décalées ou faisant silence sur de grands sentiments.

[1186] (JANKÉLÉVITCH 2015, 65).

Elles sont comme des accords finaux « en sourdine ». Jankélévitch décèle également ce trait chez des compositeurs comme Fauré et Debussy :

> L'accord ultime, chez les passionnés, vibre et s'attarde et s'éteint complaisamment dans l'auréole d'une interminable et moribonde apothéose : l'esprit de litote écourte la glorieuse agonie, nous réveille de notre extase, escamote les dégradés du point d'orgue. Parfois une brusque pirouette, empêchant la sonorité de faire la belle et de se prélasser dans son nuage de pédale, indique que la confidence ne doit pas être prise trop au sérieux.[1187]

Un même refus de s'attarder sur les émotions est perceptible dans le roman *À Hatzifrango*. Comme dans un *minore mané*[1188], le narrateur évoque la ville d'Asie mineure disparue successivement dans des tonalités émues puis dans des sonorités plus éclatantes et joyeuses. En effet, Basma Zerouali, se fondant sur l'analyse des chansons roumaines, par Speranta Radulescu, voit dans le mélange des tonalités un principe commun au *minore* et aux chansons traditionnelles roumaines : « L'un des aspects les plus intéressants du Minore a trait au quatrième principe évoqué par la musicologue roumaine [1189] : la possibilité de l'accompagnement en majeur d'une mélodie en mineur »[1190]. De fait, chaque chapitre du roman se fonde sur des rythmes différents, selon la place des dialogues, mais aussi le nombre de personnages qui s'y côtoient comme dans un *minore mané*. En outre, joies et peines se fondent dans chaque chapitre, même dans le dernier puisque la joie du Carnaval succède à la mort de Stavrakis, pour créer une tonalité ambiguë et incertaine. Peut-être le ton propre aux narrateurs de Politis s'apparente-t-il à la conception de l'ironie telle qu'Anatole France l'expose dans *Le Jardin d'Épicure* (1894) :

> Plus je songe à la vie humaine, plus je crois qu'il faut lui donner pour juges l'Ironie et la Pitié, comme les Égyptiens appelaient sur leurs morts la déesse Isis et la déesse Nephtys. L'Ironie et la Pitié sont deux bonnes conseillères ; l'une, en souriant, nous rend la vie aimable ; l'autre, qui pleure, nous la rend sacrée. L'ironie que j'invoque n'est pas cruelle. Elle ne raille ni l'amour, ni la beauté. Elle est douce et bienveillante. Son rire calme la colère ; et c'est elle qui nous enseigne à nous moquer des méchants et des sots, que nous pouvions, sans elle, avoir la faiblesse de haïr.[1191]

La coexistence du lyrisme et d'un ton plus distancié chez Politis invite également à la sagesse délivrée par l'écrivain français qu'il cite en ouverture de *Yiri*.

---

[1187] *Ibid*., p.65-66.
[1188] Voir *supra*, p.453.
[1189] Basma Zerouali cite l'ouvrage *L'Accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine* de Speranta Radulescu (1993).
[1190](ZEROUALI 2006b, 238).
[1191] Anatole FRANCE, *Le Jardin d'Épicure*, paragraphe 121 (1894), cité dans (SCHOENTJES 2001, 255).

***Les dissonances***

Politis dans ses derniers romans fait également entendre des éléments surprenants que l'on pourrait rapprocher de « dissonances ». Celles-ci sont, si l'on se réfère à leur étymologie, des sons disharmonieux et discordants. Mais « le langage musical en a fait l'antonyme de consonance et la terminologie musicale [les] a défini[s] absolument : les intervalles et les accords sont des dissonances lorsqu'ils nécessitent une préparation et une résolution »[1192]. Ainsi, une dissonance peut être considérée dans l'absolu ou en relation avec une consonance. Sans trop entrer dans les détails de la théorie musicale, il convient de comprendre la relation qui s'établit entre consonance et dissonance en musique classique. Dans l'article de l'*Encyclopédia Universalis* consacré à la « résolution » musicale, Juliette Garrigues explique :

> Au XVI^e^ siècle, les musiciens découvrent que certaines dissonances de septième ou de neuvième judicieusement placées relèvent considérablement l'intérêt du discours musical grâce à la tension, obligatoirement suivie d'une détente, qu'elles apportent ; elles évitent ainsi la fadeur où aurait pu s'enliser une succession de consonances. Ils usent de ce nouveau moyen avec beaucoup de précautions, en préparant la dissonance, c'est-à-dire en faisant entendre, dans une harmonie consonante, le son qui, en se prolongeant, deviendra dissonance dans l'harmonie suivante ; on entre dans le nouveau ton par un degré préparatoire. Cette dissonance doit obligatoirement se résoudre en descendant d'un degré conjoint (1 ton ou 1 demi-ton), qui devient à son tour consonance dans la résolution de l'accord.[1193]

Les dissonances viennent rompre une trop grande stabilité induite par des harmonies parfaites : elles créent une dynamique dans les morceaux. Mais elles sont nécessairement anticipées et doivent se résoudre en une nouvelle consonance qui les intègre. En outre, dans la musique moderne qui abandonne la tonalité, on constate « une déhiérarchisation des degrés de la gamme classique au profit du total chromatique, le refus des accords classés, l'abandon d'un centre tonal et des modulations et, par suite, l'émancipation de la dissonance. Il s'ensuit une absence totale de résolution des dissonances et la disparition de toute cadence »[1194]. La cadence est la résolution d'un mouvement ou d'un morceau sur plusieurs accords. La dissonance tend à devenir absolue et non relative en musique moderne. Dans les derniers romans de Politis, les

[1192] *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain REY, article « Dissoner », Le Robert, édition 1998.
[1193] Juliette GARRIGUES, « Résolution, musique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 avril 2020. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/resolution-musique/
[1194] *Ibid*.

dissonances, parfois préparées, s'émancipent cependant en notes disjointes comme des accrocs dans le déroulement prévisible de la narration.

Le dissonant semble être revendiqué par Politis dans ses dernières narrations à travers des descriptions faisant fonction d'art poétique. Nous avons étudié précédemment le goût du narrateur de *Yiri* pour l'hétéroclite, le disparate, l'impair, autrement dit ce qui ne s'accorde et ne concorde pas[1195]. L'irrésolution est en effet visuelle dans les narrations, mais également sonore. Ainsi, dans le roman *Terminus*, les motifs que brode madame Eleni, fleurs et papillons, sont autant de notes créant une mélodie que le narrateur tâche de décrire :

> aucune discordance entre tout cela, une harmonie barbare comme un saxophone et des percussions avec un sistre, donnant froid dans le dos encore – du venin filtré – et on sentait cette harmonie effrénée comme un rythme de vie à venir, qui se développerait encore davantage, au-dessus d'une ligne imprévue, il s'imposait à vous de manière évocatrice – […] (T 45)

L'oxymore « harmonie barbare »[1196] suggère que les motifs dépareillés s'intègrent malgré tout dans un plan plus mélodieux et pensé à l'avance, qu'il s'agit de dissonances préparées. Cependant, ils permettent à la réalisation de s'élever « au-dessus d'une ligne imprévue »[1197]. De fait, accords et désaccords rythment le chapitre 2 puisqu'il met en scène les divergences entre Sophie et Stéphanos, mais aussi entre Sophie et sa mère avant leur réconciliation. La dissonance est ici résolue, mais ce n'est pas le cas de tous les éléments incongrus qui ponctuent les narrations.

Outre les motifs qui n'apparaissent qu'une seule fois et qui ne jouent aucun rôle dans le développement de la narration, ou ne sont ni annoncés, ni repris[1198], certains sons ou images résonnent de manière inattendue ou disgracieuse dans le cours des récits. Dans le roman de 1962, une petite musique intempestive, à base de trilles, retentit à plusieurs reprises. Le père Nikolas entend « soudainement » (AH 36) ceux des oiseaux qui invitent à l'amour envers l'Homme lors de sa nuit à Éphèse. Ils forment également « l'air enlevé » (AH 182) de Tzonis, chanson de gaieté et d'amour, qui se transforme en « hommage funèbre » (AH 183) à la mort de sa souris. Ils s'introduisent ensuite dans d'autres morceaux composés par le jeune homme amoureux :

---

[1195] *Supra*, p.270.
[1196] « μια βάρβαρη αρμονία » (T 44).
[1197] « πάνω σε μιάν απρόβλεπτη γραμμή » (T44).
[1198] Dans *Terminus*, par exemple, la scène du retour en bateau de l'oncle Kostis au chapitre 4 donne lieu à des échanges inattendus comme lorsque le contrôleur rappelle à l'ordre le colporteur qui dissimulerait des marchandises (T 81).

> Il sortit, sans en avoir conscience, l'harmonica de sa poche de pantalon et se mit à jouer. Doucement, discrètement, à tâtons comme s'il n'était pas sûr de ses sentiments ou de la manière de les exprimer. De temps en temps, entre les notes, s'échappait un trille de l'air entraînant qu'il jouait pour son – ou sa – Gigi[1199].

Déplacés dans d'autres compositions, les trilles de Tzonis donnent un caractère plus mystérieux et difficilement interprétable aux nouveaux airs créés. Ils constituent des fragments qui ne s'intègrent pas parfaitement aux mélodies. Ce sont pourtant les dernières notes qui retentissent dans le roman sous les doigts de la jeune fille au piano dont le morceau est « tout en trilles » (AH 256). Cette ornementation consiste à faire alterner rapidement « une note principale avec une note auxiliaire supérieure d'un ton ou d'un demi-ton, produite par un instrument de musique ou par la voix »[1200]. Elle permet de mettre en relief la note centrale, mais produit également un effet de tremblement, l'étymologie italienne renvoyant à l'idée de vibration. Katerina, observant la pianiste, est « distraite » et « sui[t] les mains de la jeune fille lorsqu'elles surgiss[ent], à droite, à gauche, sur les touches du piano » (AH 256). Les trilles introduisent un déséquilibre momentané avant de revenir à la note initiale. Cette labilité, cette instabilité semblent fasciner la petite fille. Si l'ornementation ne relève pas de la dissonance, elle introduit du mouvement et un temps de suspension dans le déroulement prévu d'une musique. Dans *Yiri*, des motifs sont, eux, plus disharmonieux. Ainsi, la rencontre « fortuite » (Y 37) entre Tea et Filippos lors « d'un concert de la Philharmonie » est marquée par un son déchirant puisque « leurs yeux se crois[ent] pour la première fois sur la dissonance d'un violoniste amateur » (Y 37). Lorsque Gortyne interroge Tea pour savoir si elle n'a pas eu une autre vie, et des amours plus vénales, celle-ci proteste et « un rire sardonique résonn[e] dans l'esprit de Filippos » (Y 38). D'où vient ce son ? L'attribue-t-il à Tea ou est-ce sa propre ironie qui s'exprime ? Ce rire fonctionne comme un contrepoint aux paroles de la jeune femme. Il introduit une dissonance dans la revendication de pureté exprimée par Tea. L'adjectif « sardonique » qualifie un rire qui se traduit « par une forte contraction des muscles de la face donnant à la bouche une expression acerbe et moqueuse »[1201], ce qui l'apparente à une « grimace »[1202], mouvement qui modifie disgracieusement le visage. D'autres sons discordants troublent des scènes d'amour dans le roman. Dans le chapitre 8, Katia et son père n'ont pas le même point de vue sur ce qu'ils perçoivent de leur environnement :

---

[1199] (AH 186).
[1200] Article « Trille », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], page consultée le 20 avril 2020.
[1201] Article « Sardonique », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], page consultée le 28 avril 2020.
[1202] *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain REY, article « Sardonique », Le Robert, édition 1998.

> Bouleversée, excitée par la vue, Katia entourait le cou de Filippos :
> – Ah, qu'est-ce que ça sent ? Ça sent, attends voir, ça sent le jardin des Néréides.
> – Ça embaume la sardine ! dit monsieur Nionios en se frottant les mains.[1203]

L'appétit trivial du père brise l'exaltation poétique de la jeune fille. De semblables sonorités détonnant avec le climat d'une scène interviennent dans le récit *Terminus*. Ainsi, lorsque Stephanos rêve devant le spectacle des quais qui s'animent au chapitre 2, il imagine jouer « quelque chose de doux » au violon, en ajoutant à son jeu comme une note ironique » (T 34). Dans le manuscrit, ce passage comporte des ajouts de la part de Politis : « […] θα παίρνε το βιολί του και θα παίζε [κάτι γλύκερο] βάζοντας στο παίξιμό του [κάτι σαν] μια νότα ειρωνική »[1204]. L'insertion de la précision sur la tonalité sentimentale prépare la déchirure causée par l'ironie de la note qui suit. Le jeune homme se sent lui même déplacé dans son époque. Il confie ainsi à Sophie : « Dites-moi, je vous le demande, que se passe-t-il autour de nous ? Mais peut-être n'est-ce pas notre travail de le comprendre. Nous sommes venus trop tôt et je ne sais pas si… » (T 66). Ces paroles énigmatiques expliquent le sentiment de distance que ressent Stephanos envers toute situation trop convenue. Lors de la scène d'aveux amoureux, au chapitre 5, d'autres dissonances se font entendre. À l'acmé de la plainte amoureuse et du dilemme de madame Eleni succède la réaction du cocher appelé à la fin du concert.

> Le cocher, depuis sa hauteur, se retient sûrement pour ne pas glisser un mot sur l'injuste perte de temps qu'il subissait et ne pas dire ce qu'il pensait des femmes. Il étendit le bras et ferma avec force la porte du coupé. Il pinça les lèvres et fit avancer le cheval.[1205]

Une autre ponctuation sonore interrompt ensuite la tension sentimentale

> Deux passants lui jetèrent un coup d'œil indifférent, ils s'éloignèrent. Le calme du bord de mer. Seul le tram sonnait en vain, on aurait dit pour s'amuser, comme ironiquement, circulant presque à vide.[1206]

L'insistance sur l'ironie est patente dans le dernier récit de Politis comme dans certaines compositions musicales du XXe siècle, cherchant à atteindre ce que Vladimir Jankélévitch a nommé, dans le chapitre 2 de *La Musique et l'ineffable*, « l'*espressivo* inexpressif ». Le philosophe explique en effet que la musique du XXe siècle, cherchant l'inexpressivité,

---

[1203] (Y 201).
[1204] « Il prendrait son violon et il jouerait quelque chose de doux, mettant dans son jeu quelque chose comme une note ironique. »
[1205] (T 93).
[1206] *Ibid*.

« gomme » les antithèses trop contrastées de la passion sous la figure d'un masque grimaçant[1207]. Elle conserve les tensions et les fige, comme dans le rire sardonique de Filippos. Cette grimace dissonante, développe Jankélévitch, vient souvent de l'introduction de notes mécanisées ou non humaines pour effacer le pathos.

> Les mécaniques grinçantes de Satie, les orgues de barbarie de Séverac, les automates et les horloges de Ravel, les pantins de Stravinski et de Falla, le bruit des machines chez Prokofiev, révèlent une même phobie de l'exaltation lyrique ou de l'élan pathétique : pianos mécaniques et oiseaux mécaniques, marionnettes dérisoires et automates remontés, – toutes ces musiques artificielles semblent ironiser, par leurs contrefaçons sacrilèges, sur l'attendrissement et l'alanguissement de l'*Appassionato*. Dans une certaine mesure le bestiaire moderne répond aux mêmes défiances : avec leur bégaiement, leurs tics et leurs radotages, les animaux représentent chez Satie et Ravel, comme une singerie de la passion humaine. […] La plainte monotone des bêtes, le tic-tac métallique des coléoptères, les deux notes du coucou n'évoquent-ils pas une sorte d'humanité dérisoire, une humanité automatique intermédiaire entre les hommes et les pendules ?[1208]

Or, le sifflement du train, la plainte des tourterelles, les orgues de Barbarie, les pendules se font entendre également dans les derniers romans de Politis comme un écho tendrement moqueur aux passions humaines. De fait, il semble que les dernières narrations du romancier grec ne se fondent plus sur les références romantiques et passionnées de ses premières productions, comme *Eroica*. Elles font entendre une nouvelle musique plus retenue, discrète et distanciée. Qu'expriment les dissonances qu'elle comporte ?

Dans son roman *Contrepoint*, Anna Enquist met en scène une pianiste qui exécute les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach. Chaque chapitre correspond à une variation que la femme analyse et met en relation avec un moment de sa vie maternelle. Voici la manière dont elle comprend la variation 25 :

> La femme joua la variation tragique et se laissa pénétrer des différentes voix. La voix intermédiaire avec ses intervalles de secondes plaintives. La basse qui y participait. La mélodie morcelée, étirée à l'extrême, qui à la fin se jetait en pleine conscience dans le vide. L'horrible dissonance dans la dernière mesure pour la répétition de la deuxième partie : un fa dièse et un sol, joués très fort, en même temps, si proches l'un de l'autre, luttant pour trouver une solution.
> Il *[le compositeur]* avait dû le savoir. Que ce n'était pas vrai, une illusion. Quand on était capable d'interpréter ainsi son désespoir et sa solitude, on savait qu'il n'existait pas de salut et qu'en définitive on était seul.[1209]

---

[1207] « Si la grimace est le douloureux effet de la violence, le masque, en tant qu'abstraction et absence, est le visage immobile de l'inexpression ; la torture, tirant les traits, fait grimacer l'expression, mais le masque immobilise la grimace : ricanement figé ou rictus congelé, le masque superpose des traits rigides aux traits mobiles et variables du vivant » (JANKÉLÉVITCH 2015, 58).
[1208] *Ibid*., p.58-59.
[1209] (ENQUIST 2010, 172)

Cette vision tragique de la dissonance dans laquelle l'interprète voit poindre le doute religieux de Bach s'applique-t-elle à la récurrence des sons déplacés chez Politis ? Quel rapport à l'existence traduisent-ils ? Éléments dérangeants, faisant entendre une inquiétude, les dissonances, seules et non préparées, constituent aussi des absences de résolution, autrement dit de point final : elles introduisent du suspens.

### *Une musique nocturne*

Dans les romans que nous étudions, la musique surgit au cœur de la nuit, qu'elle porte la plainte des réfugiés dans *Yiri*, « la souffrance de l'homme dans la nuit » (Y 152), ou qu'elle soit le moment du défi lancé à la mort par Vanghelaki qui s'écrie : « Que meurt Charon ! » (AH 198) au son d'un *amané*. Par ailleurs, l'épigraphe de *Terminus* souligne l'ambiguïté du rapport à la mort du romancier. En effet, Maria Papoulia explique ainsi que Politis a d'abord envisagé de placer en exergue du roman un haïku du poète Antoniou[1210] :

Dans la nuit noire
je peins des jasmins
pour qu'il fasse jour.

Mais il a ensuite remplacé ces vers par un poème original :

La nuit noire arrive
celle sans aube.
J'ai peur.

La fin du roman *À Hatzifrango* est, elle, marquée par un mouvement inverse. Le narrateur y déplore la dureté de l'éclat des étoiles, mais conclut par le constat d'une lumière qui point sur la terre. Savvidis rapporte les propos de Politis sur ce tout dernier paragraphe : « À l'origine, je terminais par le premier paragraphe. Mais, au tout dernier moment de la retranscription, j'ai décidé que je n'avais pas le droit de laisser le lecteur dans les ténèbres de ma détresse personnelle. Et j'ai ajouté le dernier paragraphe »[1211]. La musique composée par Politis dans ses derniers textes invite-t-elle à conjurer la mort ou à accepter le dénouement fatal ?

Tout d'abord, nous l'avons souligné plusieurs fois, il convient de remarquer que l'écriture de Politis s'est transformée depuis *Yiri*. Peut-on considérer qu'il s'agit d'un « style

[1210] (PAPOULIA 1975, 180)
[1211] (SAVVIDIS 1974).

tardif », placé par l'écrivain sous le signe d'une disparition prochaine, et quelles en seraient les caractéristiques ? Edward Saïd, se fondant sur les travaux d'Adorno consacrés aux dernières œuvres de Beethoven, a proposé quelques éléments pour approcher les particularités des dernières œuvres de certains créateurs[1212]. Il s'intéresse surtout aux œuvres qui ne constituent pas l'apothéose d'une carrière artistique, mais qui laissent apparaître des tensions non résolues[1213]. Deux traits caractérisent selon lui de telles créations littéraires, d'une part la discontinuité dans la mesure où l'écrivain ne se soucie pas d'une harmonie d'ensemble[1214], d'autre part la présence d'une forte subjectivité dont l'expression s'interrompt brutalement[1215], faisant alterner moments objectifs et inexpressifs et passages d'une grande intensité émotionnelle, presque brute. Edward Saïd rapporte ainsi l'analyse du philosophe sur les dernières compositions du musicien allemand[1216] : « ainsi que l'a écrit Adorno à propos de Beethoven, le style tardif refuse les cadences définitives de la mort, celle-ci n'y apparaissant que par réfraction, sous la forme de l'ironie »[1217]. Ces analyses peuvent être mises en relation avec ce que Michel Orcel raconte des dernières années de la création de Verdi, compositeur cité par Politis dans ses dernières œuvres, notamment dans *Terminus* : « Pourtant elle était là, elle était venue, la vieillesse. Mais d'autant plus insinuante que Verdi ne s'était jamais mieux porté que dans ces longues années qui préludaient à la fin »[1218]. Orcel rapporte l'extrait d'une lettre écrite par Verdi en 1893 :

> Je suis actuellement tout occupé à mettre la dernière main à un opéra en douze actes et un prologue, doté d'une ouverture longue comme les neuf Symphonies de Beethoven mises bout à bout, chaque acte étant pourvu d'un prélude où tous les violoncelles et les contrebasses à l'octave jouent une mélodie, non pas du genre de La Traviata, de Rigoletto, etc., etc., mais une mélodie moderne, une de ces mélodies si belles qui n'ont ni commencement ni fin et restent suspendues dans l'air comme la tombe de Mahomet…[1219]

---

[1212] Pour un historique des études dédiées aux œuvres ultimes des artistes, voir (ZERARI-PENIN 2014).

[1213] « Ce à quoi je souhaite m'attacher ici, c'est cette expérience du style tardif qui implique une tension dénuée de toute harmonie, de toute sérénité, et qui constitue, par dessus-tout, une sorte de productivité délibérément improductive, une forme de contre… » (SAÏD 2012, 39).

[1214] Saïd écrit à propos des analyses d'Adorno : « L'aspect qui a de toute évidence fasciné le philosophe, dans l'œuvre tardive de Beethoven, c'est son caractère épisodique, son apparent mépris de sa propre continuité. Il suffit de comparer la *Symphonie héroïque* avec la sonate opus 110, par exemple, pour être frappé par l'implacable logique, incontestable et à visée intégrative, de la première de ces deux œuvres, contrastant avec le caractère quelque peu affolé, souvent extrêmement irréfléchi et répétitif de la seconde », *ibid.*, p.43.

[1215] Saïd cite ici les *Essays on Music* d'Adorno : « Objectif, tel est le paysage fracturé de failles ; subjective la lumière dans laquelle – et dans celle-là seulement – ce paysage s'illumine et prend vie. Il [Beethoven] n'opère pas leur harmonieuse synthèse. En tant qu'investi d'un pouvoir de dissociation, il les sépare brutalement dans le temps, dans le but peut-être d'assurer leur préservation pour l'éternité », *ibid.*, p.46.

[1216] Cet ensemble comprend les cinq dernières sonates pour piano, la *Neuvième symphonie*, la *Missa Solemnis*, les six derniers quatuors à cordes et les dix-sept Bagatelles pour piano.

[1217] (SAÏD 2012, 68).

[1218] (ORCEL 2001, 351). Notons que Nora Anagnostaki a eu devant *Terminus* le même sentiment d'une « œuvre qui rayonne de jeunesse » (Anagnostaki, Nora, article "Κοσμάς Πολίτης", dans "Η μεσοπολεμική πεζογραφία· από τον πρώτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)", τ. Ζ΄, p.252-309, Athènes : Sokolis, 1993.

[1219] *Ibid.*, p.352.

La musique rêvée par Verdi dans ces dernières années tient à distance la fatalité, fait dévier le cours du temps en supprimant premières et dernières mesures.

Certes, la notion d'œuvre ultime est parfois devenue un mythe chez certains critiques et à notre époque et il est évident qu'un auteur ne perçoit pas toujours consciemment l'imminence de sa fin[1220]. De fait, le roman *Yiri* a été écrit en 1944, soit trente ans avant la disparition de Politis. Il ne peut donc pas être considéré comme portant trace d'un « style tardif » de l'auteur. Pourtant, le romancier grec, ébranlé par la mort de sa fille, laisse une place à la mort dans son roman, discrètement, mais d'une manière différente de celle dont il l'a évoquée dans ses premiers romans. Le changement de références dans ce roman de la fin de la guerre est patent. Kyrillos déplore le lyrisme emphatique des œuvres musicales et admet que « la neuvième » qu'ils viennent d'entendre lors d'un concert est différente même si « la joie qui [y] éclate cache un profond désespoir » (Y 58). Ainsi, les personnages n'évoluent plus au rythme de la symphonie « héroïque », la symphonie n°3 de Beethoven, épopée célébrant Bonaparte. Ils se réfèrent à la dernière, œuvre magistrale qui « multipli[e] les surprises et le mélange des genres »[1221]. Dans *Terminus*, madame Eleni, pour décrire ce qu'elle ressent à sa fille, emploie l'expression « chant du cygne » (T 54). Cette allusion à la particularité de l'œuvre ultime peut se comprendre comme la conscience de Politis de la réaliser en écrivant son roman. Dans ce texte inachevé, l'ironie tient à distance « les cadences définitives de la mort »[1222] jusque dans la description des pierres tombales :

> Certains grands commerçants parvenaient – qui sait comment et pourquoi – à se faire nommer consuls honoraires de quelque petit état incroyable, et dressaient un drapeau étranger sur le balcon de leur maison, les dimanches et jours fériés. Cependant, sur leur faire-part de décès – maudite soit cette heure – entrait sous leur nom le titre suprême : COMMERÇANT[1223].

Comme dans l'analyse que fait Edward Saïd de certains textes relevant du style tardif, les œuvres de la seconde partie de la production du romancier sont marquées par une grande discontinuité de tonalités et de rythmes et par la présence d'éléments disparates comme nous avons pu le constater. Ainsi, il semble que cette musique emplie de dissonances et de tensions

[1220] Maria Zerari-Penin affirme très justement : « Que la dernière œuvre et ses prolongements soient devenus à la fois l'objet et l'outil d'une problématique, le support et l'axe d'une lecture possible du parcours esthétique d'un artiste ou d'un écrivain, la chose semble, de fait, entendue, grâce aux études et aux expositions qui se sont succédées et complétées les années durant. Néanmoins, il n'est pas injustifié de se demander si, à l'instar de l'idée, romanesque à souhait, de chef d'œuvre inconnu, l'idée d'œuvre ultime ne renfermerait pas quelque chose comme le mauvais attrait, le vernis brillant et trompeur, d'une sorte de "mythologie" contemporaine, pour emprunter à Roland Barthes » (ZERARI-PENIN 2014).
[1221] Voir sur le site de la Philharmonie de Paris, dans la section « Eduthèque », les pages consacrées à l'analyse détaillée de la symphonie n°9 de Beethoven, disponibles à l'adresse suivante : https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0732560-symphonie-9-de-beethoven.aspx [page consultée le 1 mai 2020].
[1222] (SAÏD 2012, 68).
[1223] (T 21).

à laquelle Politis aspire après la Seconde guerre mondiale soit une manière de lutter contre l'irréversibilité de la mort, une mélodie nocturne qui refuse la soumission à une fatalité.

En premier lieu, le romancier grec travaille avec le silence et, en quelque sorte, le met en mouvement par ses mots, bousculant ainsi le néant dans lequel il pourrait faire sombrer. Cette conjuration de la mort par la musique est évoquée par Maria Papoulia dans ses souvenirs à propos des dernières années de Politis. En effet, elle rapporte dans une note biographique à propos de *Terminus* que l'auteur, en maison de repos après une hospitalisation, se « mit à chanter un air d'opéra, [qu'elle avait] entendu dans de grands moments d'accablement, par exemple lorsque sa femme, morte, se trouvait à la maison le 21 avril 1967 [...] »[1224]. La musique lutte contre un état définif. C'est le même constat que fait Georges Didi-Huberman, dans son article de la revue *Po&sie* consacré entre autres au *cante jondo*, lorsqu'il se rend à l'hôpital au chevet de sa mère morte :

> Je marchais, entièrement concentré sur la marche elle-même : chaque pas laissant derrière lui toute la vie d'avant, chaque pas martelant le silence sonore de ce couloir blanc (ou gris, ou verdâtre, je ne sais plus, je me souviens juste de l'angoissante lumière, déjà une lumière de morgue). Combien de temps dura cette marche, je ne peux pas le dire. Mais, dans le rythme de mon pas, une mélodie s'est alors élevée. Souverainement, presque tout de suite. Chose folle, moralement folle : je chantais intérieurement. Ou, plutôt, « cela » chantait en moi. Comment nommer cette expérience ? N'était-ce pas déjà, littéralement, un muet chant profond ? Or, ce chant n'était autre que la réminiscence très précise, terriblement vivante, d'une longue improvisation de John Coltrane que j'écoutais dans ma propre chambre, à répétition, depuis des mois, toutes portes fermées. Elle s'intitule *Olé*. Telle fut donc la situation, dans ce long couloir d'hôpital : je chantais intérieurement un *Olé* en marchant vers ma mère morte. Voilà sans doute pourquoi j'entends toujours dans ce petit mot d'apparence si légère, olé, quelque chose de bien plus sombre qu'une simple marque d'acquiescement musical. Acquiescement, sans doute ; mais un acquiescement à la plus grande douleur, donc une plainte en même temps. Dire *olé*, ce serait, en réalité, dire *oui* deux fois : oui, la douleur est là, ne disparaîtra pas, ne te laissera aucun répit, sculptera ton destin ; oui, tu continueras malgré tout, tu devras marcher et même, si possible, danser avec cela[1225].

Le philosophe, au-delà de son expérience personnelle, explique ensuite le rôle de la musique lors des cérémonies de deuil : « cette musique est seulement pour nous, […] elle est la *danse des survivants*, […] elle préserve en nous la capacité esthétique fondamentale de *jouer*, c'est-à-dire de faire survivre le désir au deuil et le mouvement à l'enkystement »[1226]. Les personnages de Politis sont eux aussi attentifs à une mélodie intérieure qui remettrait du « jeu »

[1224] (PAPOULIA 1975, 182). Le 21 avril 1967 eut lieu en Grèce un coup d'Etat militaire qui renversa le gouvernement de Kanellopoulos. Cette date correspond au début de la dictature des colonels qui dura jusqu'en 1974.
[1225] (DIDI-HUBERMAN 2007, 207-8).
[1226] *Ibid*., p.210.

dans leur désolation intérieure. Filippos est à la recherche de l'absolu, mais, dans le silence du matin, il fait le constat suivant :

> Silence, le rythme de l'infini, une calme plongée dans l'acoustique muette d'où débutent les accords, l'attente de quelque chose d'insaisissable, un vain piège pour ce qui approche de manière si hésitante et disparaît brutalement comme trop timide pour qu'on en prenne conscience. Comme dans la monotonie ou dans une rêverie, ou encore dans l'éternité qui, peut-être bien, est synonyme d'inexistence, le temps ne trouve aucun fait où s'accrocher pour être compté arbitrairement, pour se multiplier en se fragmentant. Il passe, incroyablement rapide. Et, soudain, le mur se fléchit sous une lueur : l'aube.[1227]

Le temps dans le silence s'écoule plus vite car il ne peut pas être mesuré. Or la musique est précisément une succession de mesures, un rythme donné à la vie. C'est dans un moment de silence absolu que Filippos pense à la disparition du monde (Y 191). A la fin du roman, il se sépare d'avec Katia et entend alors « la voix mélancolique du train dans le soir » (Y 209). Il n'éprouve alors pas de désespoir « comme s'il acceptait la nuit qui l'entourait et l'automne avec son cortège jauni et humide » (Y 209). L'expression employée par Politis, « το φθινόπωρο με την κιτρινισμένη και υγρή του συνοδεία », peut renvoyer tant à une suite, ce que laissent supposer les adjectifs, qu'à un accompagnement musical. Ainsi, c'est une nouvelle musique qui envahit Gortyne générant une acceptation joyeuse. Le silence dans le récit *À Hatzifrango* est également effrayant. Alors que dans la première partie du roman, avant le chapitre « Parodos », les chapitres s'achèvent sur des chansons, l'absence de sons remplace le fond musical à la fin du chapitre 8. L'insistance sur « le silence de la nuit », mentionné trois fois[1228], met en relief par le contraste avec les parties précédentes la menace de mort qui plane sur le quartier grec. C'est le même constat d'un silence destructeur que fait le narrateur, un vieux médecin, dans le dernier chapitre du récit. La phrase nominale, « un silence de cyprès et de lézard »[1229], supprimant les verbes d'actions, suggère l'irréversibilité de la fin de Smyrne. Pourtant, des chansons retentissent à la fin du chapitre 12, introduisant du mouvement à la fin de la narration du vieil homme.

De fait, la musique donne la possibilité d'un recommencement dans les derniers romans de Politis. La composition dont rêve Filippos lors de sa révélation nocturne sur mer est « un dernier morceau, un final ironique comme un *requiem* sans tambours ni trombones du Jugement dernier, une douce berceuse… » (Y 196). Chant de deuil, mais aussi chant

[1227] (Y 40).
[1228] Voir (AH 173) et deux autres mentions du « murmure du silence » (AH 174).
[1229] « Μια σιωπή κυπαρισσιού και σαύρας » (AH 239).

d'attachement entre la mère et l'enfant, le morceau de Filippos signifie le congé apaisé[1230]. Or, la définition de la composition idéale de Gortyne correspond à la manière dont Gabriel Fauré décrivait son requiem[1231] : « une berceuse de la mort », reprenant une qualification qui lui avait été donnée par un contemporain[1232]. De même, Filippos s'imagine vivre le jugement dernier « avec un désespoir paisible »[1233]. La référence à Verlaine à la fin du roman (Y 218) semble corroborer cette allusion implicite à Fauré et à son univers puisque le compositeur a mis en musique des textes du poète et notamment le recueil *La Bonne chanson*. Verlaine, tout comme Fauré, introduit une « distanciation » dans l'expression des sentiments[1234]. Par ailleurs, nous pouvons mesurer toute l'originalité de la messe pour le repos des morts imaginée par Gortyne si nous mettons en relation cette forme musicale avec les allusions au requiem qui structurent *Eroica*. N.I. Kanguelaris, étudiant la présence de phrases latines dans l'œuvre de 1938, remarque que les sept citations sont tirées du texte du *Requiem*, dont quatre proviennent du texte liturgique du *Dies Irae*, annonçant le jugement des morts[1235]. Or, Filippos pense à un morceau religieux qui, justement, ne ferait pas allusion à cette dernière pesée des âmes. Cette particularité du requiem constitue un autre point commun avec la *Messe des Morts* de Fauré qui, comme le précise Jean-Michel Nectoux, est marquée par « l'omission inédite du Dies Irae »[1236]. Il explique cette absence par le « peu de goût [du compositeur] pour les grandes gestes musicales »[1237]. Le *Dies Irae* est en quelque sorte remplacé par le morceau *Libera me*, « prière pour l'absoute », « une musique hors du temps, comme en état d'apesanteur »[1238]. Cette musique atténuée dans *Yiri* correspond pourtant à une résignation face à l'inéluctable. Filippos en l'entendant sait « qu'il n'y aura plus d'espoir, aucun retour » (Y 196). Cependant, les formes musicales des compositions romanesques de Politis suggèrent la possibilité d'un recommencement. Ainsi, le père Nikolas dans le récit *À Hatzifrango*, amateur indéfectible de la musique de son ami monsieur Zacharias, est néanmoins dérangé par le fait que sa musique

---

[1230] Notons au passage que le morceau de Coltrane, « mélodie-fantôme » de Didi-Huberman, possède les mêmes caractéristiques : « Olé, la longue composition-improvisation de John Coltrane, possède les trois caractéristiques de l'"expérience musicale intérieure" dont je viens de parler. Elle est intruse et imprévisible comme un cri ; elle est lancinante et angoissante comme une marche funèbre ; elle est infinie et sensuelle comme une berceuse ou un chant d'amour » (DIDI-HUBERMAN 2007, 210).

[1231] Je remercie vivement le professeur Etienne Naveau de l'INALCO de m'avoir suggéré cette référence lors du comité de suivi de mon travail doctoral.

[1232] Fauré a commencé la composition de son requiem en 1888. La première version est une version « de chambre », « allégée ». Alors que Camille Benoît, un critique de son époque, juge son œuvre « trop païenne », Fauré répond : « c'est ainsi que je sens la mort, comme une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur au-delà, plutôt que comme un passage douloureux ». Par ailleurs, il explique qu'il a « cherché à sortir du convenu » : « J'ai voulu faire autre chose » (NECTOUX 1972, 74-75).

[1233] « Με μιαν ατάραχη απελπισιά » (Y 196).

[1234] L'un des titres de poèmes des *Fêtes galantes* est « En sourdine ». Quant à Fauré, Brigitte François-Sappey définit ainsi sa musique : « Sûr de l'exemplaire élégance et de la plasticité de sa veine mélodique, Fauré pratique l'art de la distanciation. Son inspiration élégiaque et nocturne – plus solaire dans *La Bonne Chanson* – fait merveille pour traduire Verlaine. Cycles symbolistes et dépouillés, *La Chanson d'Ève* et *Le Jardin clos* appartiennent à sa période attique, puis, dégagée de toute afféterie, l'inspiration s'épanouit de nouveau dans *L'Horizon chimérique*. » (FRANÇOIS-SAPPEY 2012, 119).

[1235] (KANGUELARIS, 2017, 196-197).

[1236] (NECTOUX, 2008, 188).

[1237] *Ibid*., p.189.

[1238] Ibid., p.190.

exprime une trop grande faiblesse de l'homme et une soumission excessive au destin[1239]. Début et fin s'entremêlent dans les intrigues comme dans les mélodies intérieures des personnages. Dans le roman *Yiri*, dès le début du livre et l'apparition de Savvas, Gortyne songe à la fin de l'histoire de l'enfant : « Cet enfant, c'est Savvas – s'il est besoin de quelque chose de plus que la fin de sa propre histoire. Qui sait ce qu'il serait capable de faire : la guerre, la révolution, une dictature… » (Y 9). La fin du roman également n'en est pas réellement une : elle s'arrête sur une dissension sans accord conclusif qui résoudrait l'intrigue[1240]. Dans le récit *Terminus*, alors que madame Eleni s'apprête à vivre son premier amour, sa fille, elle, connaîtra sa première et dernière histoire amoureuse. Les musiques auxquelles sont associées les deux femmes du roman ajoutent de la confusion sur leur âge. Sophie apprend à accompagner des *amanedes* auprès d'Aryris, airs qui expriment une certaine vision désabusée de la vie. Madame Eleni, elle, est associée aux berceuses (T 59). Quant à Stephanos, dont la jeunesse est assombrie par la tuberculose, il fait le constat que « le jour décline » (T 62). Pourtant, il ressent à l'idée de voir madame Eleni « une peur de débutant » (T 62). Les dernières œuvres de Politis semblent donc marquées par la coexistence de la conscience d'une irréversibilité de la vie atténuée par une acceptation joyeuse de cette fatalité, faisant entendre des notes nouvelles. *Terminus* est peut-être le roman qui témoigne le plus de ce double mouvement. L'oncle Kostis, au début du roman, rapproche la fugue de Bach de l'*amané* :

> Il regardait maintenant ses doigts aller et venir sur le clavier et son esprit, tandis qu'il l'écoutait, timidement errait en un prolongement. Oui, c'est bien ce que lui rappelait la monotonie exagérée du morceau, mais peut-être en plus austère – en plus fier ? – en plus puissant – tiens, en plus plaisant, oui, c'était ça, en plus plaisant : la monotonie de l'amanès, quelque chose comme un destin, un précepte et une explication à la fois : voilà ce qui va arriver, voilà ce qui arrivera – mais quoi ? où allons-nous ? aman ! – tandis que le joueur frappe le sandouri et la cornemuse qui s'élève avec le violon, et la balaise, la chanteuse d'amanedes du café-aman, avec sa voix grave, pas d'acmé, pas de cris déchirants – *on le mène avec entrain, l'amané*[1241] – et le chagrin t'étouffe, parce que le monde part, le monde est fini... [1242]

Le contraste entre l'ardeur avec laquelle est jouée la chanson et ce qu'elle fait naître comme sentiments est révélateur d'un mélange des tons que l'on trouve dans la narration de Politis.

---

[1239] « – C'est une composition personnelle, lui expliqua signor Zacharias. Je la chante ici à la maison, parce qu'elle n'est pas conforme à la tradition, tu comprends.
[…] Quant à la composition musicale, oui, elle exprimait un sentiment de nostalgie, mais aussi quelque chose de soumis à la fatalité qui gênait le père Nikolas. » (AH 74).
[1240] En effet, monsieur Phédon demande vivement à Kalantzopoulos de ne pas s'essuyer le visage : « Non ! cria monsieur Phédon. Tes mains sont pleines de chaux et tu te feras mal. Non, je te dis ! » (Y 232)
[1241] « τον σέρνει μερακλίδικα τον αμανέ » [nous soulignons].
[1242] (T 26).

Ainsi, l'amour malheureux de madame Eleni devient un amour comblé à la fin du roman tandis que la légèreté des flirts de Sophie laisse place au tragique de son histoire avec Argyris. Un autre exemple de cette coexistence du désespoir en prise avec la joie est fourni par le personnage de Sophie. Lorsque sa mère l'interroge sur les raisons de son « entrain » (T 38) après la première répétition avec Stephanos, la jeune fille répond : « Par déception, maman, par déception... » (T38). Les airs mélancoliques d'Aryris suscitent la tristesse du capitaine, mais la complicité joyeuse des deux jeunes gens :

> Sophie regardait distraitement par la fenêtre le brouillard de l'immensité, et le capitaine, après son troisième verre, philosopha sur la vie et dit que l'homme était ainsi et que la vie était vanité, comme le lit le pope à l'église – et Argyris regarda Sophie, mais Sophie, qui avait bu son petit verre elle aussi, fit entendre un petit rire étouffé, et le cabaretier soupira : – Ah, la vie ![1243]

La partition de chaque personnage confère à l'extrait une tonalité hétérogène, oscillant entre la sentimentalité en mineur et les railleries de la jeune fille. Argyris, « l'air lugubre », fait entendre « un air joyeux comme une marche » (T 124). Dans le dernier roman de Politis, le mélange des tons, récurrent et atténuant les plaintes ou assombrissant les passages trop joyeux, apporte des notes nouvelles dans les formes répétitives que sont les fugues et les *amanedes*.

La musique nocturne qui se fait entendre dans les derniers romans de l'auteur suggère à la fois que l'existence humaine est soumise à un écoulement du temps irréversible, mais que, dans cette répétition, dans cette mélodie qui s'enfuit, des notes nouvelles comme des promesses d'autres musiques potentielles, peuvent se faire entendre. Ainsi, Politis, faisant appel à des formes musicales dans ses dernières œuvres, semble à la recherche d'un rapport au temps spécifiquement musical, tel qu'il est défini par exemple par Vladimir Jankélévitch dans *La Musique et l'ineffable* :

> La deuxième fois, la phrase musicale informe devient organique, la deuxième fois l'arbitraire et l'insolite revêtent un sens plus profond. […] C'est qu'entre la première fois et la deuxième un intervalle de temps s'est écoulé qui rend l'itération novatrice, qui fait de l'insistance une incantation, de la monotonie une magie, de la répétition stationnaire un progrès. Bergson n'a-t-il pas montré comment chaque coup de la cloche, succédant aux précédents dans la durée, modifie qualitativement le passé de celui qui écoute ?[1244]

[1243] (T 125).
[1244] (JANKÉLÉVITCH 2015, 32).

Les formes de la fugue et de celle de l'*amané* comportent des motifs répétitifs, sources de création et de magie à la seconde écoute. La musique rend l'auditeur sensible à l'irréversible et à la fatalité selon Jankélévitch : « L'événement fugitif et irréversible, la qualité évanouissante, l'absence, l'occurrence surannée et qui plus jamais ne sera, – tels sont les objets privilégiés de la douce mélancolie musicale »[1245]. Mais, en même temps, la deuxième écoute d'une mélodie modifie la première et en révèle la perpétuelle métamorphose.

> La musique n'est-elle pas une sorte de temporalité enchantée ? Une nostalgie idéalisée, rassérénée, purgée de toute inquiétude précise ? – Car si elle est toute temporelle, la musique est du même coup une protestation contre l'irréversible et, grâce à la réminiscence, une victoire sur cet irréversible, un moyen de revivre le même dans l'autre. En musique, disions-nous, répétition n'est pas redite ! La réminiscence nous apparaissait antérieurement comme une façon évasive et allusive d'évoquer et, tout en évoquant, de soustraire. Or elle est aussi l'art de retenir : l'art du souvenir ![1246]

Certes, cette conception particulière du temps, écoulement inéluctable qui fait du futur du déjà advenu, est celle du narrateur du *Bois de Citronniers*, jeune homme fatigué :

> Que font ici ces gitanes criardes ? Elles semblent avoir accès à tous nos secrets. Et pas seulement nos secrets. L'avenir est pour elles un livre ouvert. On dirait des oracles de Delphes ambulants. Maintenant que l'humanité n'a plus de recours aux oracles, les rues se sont remplies de Pythies affamées ! Regarde comme elles nous suivent ! L'avenir est à nos trousses, au lieu de courir devant nous.[1247]

Dans ce passage, la temporalité est inversée comme dans la forme de la fugue qui se développe par la répétition d'un motif passé, d'un thème initial. Mais dans le récit *Terminus*, le recours à la forme musicale révèle que c'est dans la transformation rapide de cet avenir labile en passé que la création peut naître, faisant ainsi échapper à la destruction irréversible.

Dans les trois œuvres, les formes musicales des narrations font entendre au lecteur un chant de la nuit, lucide sur la fugacité du temps et la précarité de l'existence humaine, mais, malgré tout, consolateur.

---

[1245] *Ibid*., p.122.
[1246] *Ibid*., p.122-123.
[1247] (POLITIS 1995, 88-89).

### *Conclusion de la troisième partie*

Dans les trois derniers romans de Politis, la mémoire est envahissante, tyrannique et capricieuse. Le passé ne cesse de se rejouer dans l'esprit des personnages, dévorant leur avenir. Quant aux narrateurs, précieux passeurs de moments révolus, ils sont en proie à la mélancolie et se heurtent à la difficulté de ressusciter les souvenirs, introduisant ainsi de la contingence dans le récit de faits tragiques. L'épaisseur du temps et son imprévisibilité donnent aux personnages l'espoir d'accéder à une nouvelle existence. Les personnages de Politis sont en effet témoins de la vie des morts et aspirent à une résurrection, voire à leur rédemption.

Pourtant, seule la nature possède le pouvoir d'un renouvellement, physique toutefois et non spirituel. Le regard des narrateurs est à la fois distant et compatissant sur les Hommes qui errent entre l'ombre et la lumière. Ils ne peuvent trouver de réponses dans la religion et sont condamnés à répéter leurs actes. De même, les destructions et les disparitions forment un cercle funeste dont les trois récits gardent trace. Néanmoins, les références aux chansons, aux refrains, aux ritournelles permettent une forme de communication directe avec le lecteur et une abolition du temps. La dimension méloforme des récits transforme également la temporalité narrative en temporalité musicale. La musique qui résonne dans les trois romans étudiés, mélodie nocturne faisant entendre les souffrances et les impuissances humaines, refuse cependant l'emphase. Marquée par la discontinuité, l'irrésolu et le dissonant, l'écriture « tardive » de Politis déplore les deuils tout en se gardant de tout lyrisme qui ne serait qu'acceptation de l'irréversible.

# CONCLUSION GÉNÉRALE

Le quartier de Psychiko, dans lequel Kosmas Politis a résidé la plus grande partie de sa vie, est à l'image de l'écrivain et de ses œuvres : il est à l'écart de l'agitation du centre d'Athènes, construit sur des rues circulaires qui s'emboîtent parfois en labyrinthe et polyglotte puisqu'il abrite de nombreuses ambassades ainsi que l'*Hellenic American Educational Foundation*. Le retrait de Politis de la vie littéraire et sa modestie distanciée ont sûrement nui à la notoriété de ses dernières œuvres.

Pourtant, les romans *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus* sont sous-tendus par des réflexions majeures sur l'art de raconter, de regarder et d'écouter. En premier niveau de lecture, nous pouvons les percevoir comme des narrations des temps passés, qui gardent en mémoire les traces des spectacles et des chansons de la première moitié du XXe siècle à Smyrne et à Patras. Mais, plus subtilement, les raconteurs d'histoires que sont les narrateurs déjouent les attentes des lecteurs, laissent en suspens des éléments de résolution, introduisent de la discontinuité dans leur narration. Ils ouvrent ainsi leurs récits aux lecteurs par l'incomplétude des intrigues narrées. Déconstruisant de ce fait la figure de l'auteur, ils font entendre aussi la voix d'autres écrivains qui les ont influencés. Ainsi, la dimension dialogique des derniers textes de Politis place le lecteur au cœur de la construction du sens. C'est pourquoi la logique narrative des récits cède la place à une construction dramatique et visuelle, proche de celle du théâtre. Le lecteur devient spectateur d'une action commentée par un narrateur-coryphée. Mais l'acte de regarder est décrit comme un acte paralysant, parfois dangereux. Regarder la jeune fille morte a tué Aristos, assister au spectacle de Karaghiozis a fait perdre l'esprit à la vieille femme, déjà égarée, de *Yiri*. Politis met en garde ceux qui suivent ses récits : il ne faut pas prendre au sérieux les artistes. La même tentative de libérer les lecteurs de l'emprise des créateurs est perceptible dans l'unique œuvre théâtrale achevée de l'auteur. Dans la pièce *Constantin le Grand*, c'est en effet une forme d'épicisation de l'intrigue qui émancipe le spectateur[1248]. La contamination générique à l'œuvre dans les derniers romans de Politis donne en effet de la présence aux événements sans les imposer.

Mais les espaces de représentation dans les trois œuvres étudiées sont souvent vides ou ne constituent pas le lieu d'un spectacle : celui-ci se trouve davantage dans le public. Le peu

[1248] Pour une étude de la notion d'« épicisation », voir (PETITJEAN 2010).

qui se donne à voir sur les scènes de *Yiri*, *À Hatzifrango* ou encore *Terminus* est précaire, éphémère, voué à la disparition comme si l'auteur soulignait l'absence sous-jacente derrière toute présence. Dès lors, ce qui guide les compositions formelles de ces œuvres est moins une logique visuelle que des principes musicaux. Envahies de chansons, les narrations constituent des moments de partage avec le lecteur en faisant appel à sa mémoire tant intime que collective. Elles rendent ainsi sensible la possibilité de faire revenir des instants passés, modifiés cependant par le présent de l'écoute et de la lecture. De fait, introduisant dans ses récits l'art musical intrinsèquement lié à l'écoulement du temps, Politis suggère une possible rédemption de l'homme, à même de changer lors de la re-présentation des actions. C'est par l'incomplétude de ses récits que Politis invite ses lecteurs à avoir un rôle à part entière dans la construction du sens, tout comme dans la musique car cet art échappe à tout sémantisme et une mélodie ne prend son sens que dans l'esprit de l'auditeur. Comme l'explique Vladimir Jankélévitch dans *La Musique et l'ineffable* :

> […] le charme est le pouvoir spécifique de la musique. Si la Beauté consiste dans la plénitude intemporelle, dans l'accomplissement et l'arrondissement de la forme, dans la perfection statique et l'excellence morphologique, le charme, lui, a quelque chose de nostalgique et de précaire, je ne sais quoi d'insuffisant et d'inachevé qui s'exalte par l'effet du temps[1249].

Le caractère émouvant de la musique naît de la fuite et de la renaissance perpétuelle de la grâce comme une chance offerte à l'Homme de s'amender. Certes, dans les romans écrits par Politis dans les années 1930, les références à l'art musical étaient déjà nombreuses. Mais les personnages, tant Filippos dans le récit *Yiri* que Stephanos, le violoniste de l'ultime roman, sont à la recherche d'une mélodie propre, débarrassée des cadres plus traditionnels de composition. La « grande composition » qui hante Filippos tient à la fois du requiem et de la berceuse. Les narrateurs deviennent eux-mêmes compositeurs par leur manière de relater les événements. Rares sont les intrigues qui s'y dénouent nettement. Une nouvelle musique, fondée sur l'hétérogène, le dissonant et l'irrésolu, se fait donc entendre dans les derniers textes de Politis, accompagnant et donnant à éprouver l'inéluctabilité de la disparition tout en ménageant l'espoir d'une modification permanente de l'être.

Paradoxalement, alors que le lieu occupe une place importante dans les deux récits *Yiri* et *À Hatzifrango*, Politis ne fait pas appel à un art de la figuration. Par l'élaboration

[1249] (JANKÉLÉVITCH 2015, 121-22).

d'une musique, il déplace davantage les événements relatés. Vladimir Jankélévitch écrit de la musique qu'elle « rend fondante et fuyante toute localisation »[1250]. Ainsi, alors que le roman *À Hatzifrango* par exemple pourrait être lu comme la tentative de reconstituer Smyrne disparue, la forme musicale de la narration souligne essentiellement le passage du temps sur la ville. Evocation des déplacés contraints de quitter l'Asie mineure, la narration met en évidence les traces de ce qui a disparu dans la cité. C'est moins à une restitution tangible de ce qu'a été la grande ville cosmopolite que se livre Politis qu'à la suggestion de son écho sans cesse évanescent. Les romans de la seconde partie de son œuvre diffèrent donc bien du roman-cathédrale de Proust[1251]. Ils font œuvre de mémoire de lieux et de temps passés et s'éloignent cependant du paradigme architectural sur lequel s'appuient généralement les grands romans du souvenir. Guillaume Perrier note par exemple, dans son article consacré à l'*ars memoriae* dans la composition romanesque de Proust, que, après l'écrivain de *La Recherche*, d'autres auteurs se serviront des *loci* pour donner une forme à la mémoire comme Perec dans *La Vie, mode d'emploi*, décrivant les appartements d'un immeuble haussmannien[1252]. En cela, les écrivains reprennent la tradition des rhéteurs qui associaient un argument à un lieu pour mieux mémoriser l'ordre de leurs discours[1253]. Le modèle musical qui préside à la structure des récits de Politis permet d'articuler la présence d'un lieu à son absence. Le temps, en effet, c'est-à-dire la succession et le retour des motifs permettant les variations, efface l'image univoque du quartier de Patras ou de la ville de Smyrne. Les narrations de Politis oscillent ainsi entre affirmation optimiste d'une présence et constat désespéré d'une disparition. Le temps ne peut pas être retenu ou figé : il s'agit donc d'accompagner son cours par le chant des narrations.

Ainsi, Politis est non seulement un auteur des années 1930, figure d'un modernisme européen, mais aussi un romancier majeur qui exprime dans la seconde moitié du XXe siècle les bouleversements issus de la Première Guerre mondiale. Quelles pistes pourraient être envisagées pour donner de la visibilité à son œuvre à la fois en Grèce et en France ?

---

[1250] *Ibid*., p.121.

[1251] Dans une lettre de 1919 adressée à Jean de Gaigneron, Proust explique qu'il a composé son ensemble romanesque comme une cathédrale : « […] [j'avais] voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche I, Vitraux de l'abside, etc. pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties. J'ai renoncé tout de suite à ces titres d'architecture parce que je les trouvais trop prétentieux. » (Marcel PROUST, « Lettre à Jean de Gaigneron », *Lettres*, éd. Françoise Leriche, Paris, Plon, 2004, p. 913-915.)

[1252] (PERRIER 2011).

[1253] Roland Barthes, dans son aide-mémoire consacré à l'ancienne rhétorique, explique cette association : « D'abord, pourquoi lieu ? Parce que, dit Aristote, pour se souvenir des choses, il faut reconnaître le lieu où elles se trouvent (le lieu est donc l'élément d'un association d'idées, d'un conditionnement, d'un dressage, d'une mnémonique) ; les lieux ne sont donc pas les arguments eux-mêmes mais les compartiments dans lesquels on les range. De là toute image conjoignant l'idée d'un espace et celle d'une réserve, d'une localisation et d'une extraction […]. » (BARTHES 1970, 206).

La maison de Politis à Psychiko, située au 13 rue Stratigou Kollari, a été transformée en bibliothèque municipale, sauvant l'endroit de l'oubli et faisant ainsi dialoguer le romancier avec des livres de toute provenance[1254]. De fait, il conviendrait peut-être de mettre en évidence les nombreuses facettes de l'œuvre de l'auteur pour la faire sortir du cadre national grec. Les études consacrées aux textes d'après-guerre du romancier s'intéressent essentiellement au récit de la destruction de Smyrne et mettent en relation le roman *À Hatzifrango* avec d'autres textes relatant l'événement tragique[1255]. Les articles ou livres récents qui explorent les traductions de Politis permettront sûrement de rapprocher l'œuvre du romancier grec d'autres textes renommés de la littérature mondiale[1256]. En effet, nous avons vu que certaines traductions de Politis « hantaient » ses propres productions, entretenant un lien étrangement familier avec l'univers de l'auteur. Ainsi, il nous paraîtrait pertinent de comparer le livre de 1962 avec la traduction du *Pont sur la Drina* de Ivo Andrić, écrit en 1945. Politis a traduit ce texte entre 1961 et 1962[1257]. La description du monde multiculturel de l'Empire ottoman à travers l'évocation du pont de Višegrad rejoint l'évocation d'une Smyrne sur le point de disparaître par le prisme du quartier grec. Dans les deux œuvres, les turcismes font résonner la voix du dominateur ottoman et il pourrait être intéressant d'analyser les choix de traduction de l'auteur. Une autre piste à explorer serait de comparer plus généralement les deux œuvres dans la description d'un territoire multiethnique et dans le rapport des différentes communautés aux Turcs. Politis partage également des points communs avec l'auteur espagnol García Lorca. Si nous n'avons étudié dans notre travail que le motif de la jeune noyée présent dans l'œuvre du poète andalou, il pourrait être fructueux de comparer la place de l'art populaire chez Lorca et chez Politis, la présence du *cante jondo* chez Lorca et celle des chansons et *amanedes* chez Politis[1258]. La défense par le poète d'une tradition ancestrale et orientale n'est pas sans rappeler l'éloge de l'*amanès* par les narrateurs du romancier grec, surtout en des périodes où tout ce qui vient de l'Orient est déprécié, voire interdit en Grèce. Lorca déplore également :

---

[1254] Lorsque je suis allée visiter la maison de Politis le 27 avril 2017, la bibliothécaire m'a montré un livre regroupant des extraits du roman *À Hatzifrango* illustré en 2009 par des élèves du Collège d'Athènes et par des artistes également, preuve d'une transmission qui continue à se faire dans les écoles, au moins à Psychiko.

[1255] Citons ainsi (ARZOGLOU 2009), même si Politis n'est que seulement mentionné dans cet article, (DOULIS 1977), (MACKRIDGE 1992) et (MACKRIDGE 2003).

[1256] Après Kallinis commentant le début de sa traduction de *Cannery Row* de Steinbeck (KALLINIS 1998) ou Stephanos Bekattoros s'intéressant aux « traductions historiques » des récits fantastiques de Poe (POE 2006), Stavroula Tsouprou a consacré un article à la traduction par le romancier grec d'un extrait de *Moby Dick* et un article à sa version grecque de *Servitude et grandeur des Français*, roman écrit en 1945 par Louis Aragon. Les deux études sont réunies dans (TSOUPROU 2016).

[1257] (KALLINIS 2008, 71).

[1258] (GARCÍA LORCA 2020).

> Vous avez tous entendu parler du *cante jondo*, et vous avez sûrement une idée plus ou moins exacte de ce dont il s'agit... ; mais, presque à coup sûr, il évoque aux personnes non initiées à son importance historique et artistique des choses immorales, une taverne, des gens qui font la noce, une estrade dans un cabaret, des lamentations ridicules ; le cliché de l'Espagne en somme ! Et pour l'Andalousie, pour notre esprit millénaire et pour notre cœur si singulier, il faut éviter qu'il en soit ainsi. Il est inadmissible que les chansons les plus émouvantes et profondes de notre âme mystérieuse soient accusées d'être grossières et sales; il est inadmissible que ce fil qui nous relie à l'Orient impénétrable puisse être attaché au manche d'une guitare fêtarde ; il est inadmissible, enfin, que la part la plus cristalline de notre chant puisse être salie par le vin épais d'un marlou professionnel[1259].

Enfin, le poème de Lorca, dédié au toréador Ignacio Sánchez Mejías et traduit par Politis en 1964 pour les éditions Karavias, pourrait clore le dernier récit de Politis, tant il fait écho à l'épigraphe de Shakespeare tiré de *Cymbeline*. Voici la fin du poème en version originale ainsi que la traduction de Politis, telle qu'elle apparaît dans les archives de Kosmas Politis[1260] :

> […] No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
> Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
> La madurez insigne de tu conocimiento.
> Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
> La tristeza que tuvo tu valiente alegría.
>
> Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
> un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
> Yo canto su elegancia con palabras que gimen
> y recuerdo una brisa triste por los olivos[1261].
>
> Κανένας πια δε σε γνωρίζει. Όχι, μα εγώ σε τραγουδώ.
> Τραγουδώ γι'αργότερα τη χάρη σου και την κορμοστασία σου.
> Το υπέροχο μέστωμα της γνωριμίας σου.
> Τον πόθο σου για θάνατο. Τη γεύση των χειλιών σου.

---

[1259] « Todos habéis oído hablar del "cante jondo" y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él... ; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda. No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional. » (*ibid.*, p.19-20).

[1260] Nous donnons d'abord la traduction française de Pierre Darmangeat pour faciliter la lecture du texte :

Nul ne te connaît plus. Non. Mais je te chante.
Je chante pour plus tard ta silhouette et ta grâce.
L'insigne maturité de ta connaissance.
Ton appétit de mort et le goût de sa bouche.
La tristesse qu'éprouva ta vaillante allégresse.

De longtemps ne naîtra, si toutefois il naît,
Un Andalou si clair, si riche d'aventures.
Je chante son élégance en des mots qui gémissent,
Et me rappelle une brise triste dans les oliviers.

[1261] Deux dernières strophes de « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías ». Dans l'article de Jacques Issorel consacré à ce texte, on trouve le poème en langue originale ainsi qu'une étude complète des quatre parties qui composent cette déploration (ISSOREL 2012).

Τη θλίψη που γνώρισαν τα παληκαρίσια γλέντια σου.

Καιρό θα κάνει να γεννηθεί, αν γεννηθεί ποτέ,
Ανταλουσιανός τόσο λαγαρός, με τόσο πλούσια ζήση.
Τη λεβεντιά σου τραγουδώ με λόγια που στενάζουνε,
Κι αναθυμάμαι μια πνοή θλιμένη μεσ' το ελιόδεντρο[1262].

Le chant célébrant l'énergie et la force éclatante d'une jeunesse abrégée trop précocement peut être comparé à la narration musicale qui relate la mort prématurée de Sophie. Ainsi, la deuxième partie de l'œuvre de Politis, celle qui a été qualifiée de réaliste, serait finalement à envisager sous l'angle du « transfert culturel », tel qu'il a été défini par Michel Espagne, sans seulement l'assigner à une place dans l'histoire littéraire nationale. En effet, selon lui,

> […] l'histoire littéraire peut être revue du point de vue de continuités alternatives ne tenant pas seulement compte d'éléments nationaux. Stefan George étant profondément inspiré par Mallarmé, qu'il traduit, ou Hölderlin par Rousseau, on ne devrait pas tenter de reconstruire des filiations dans l'histoire du lyrisme en Allemagne qui ne tiendraient pas compte de ces apports extérieurs. Mais André Chénier et Schiller seraient pour les mêmes raisons des moments de la littérature russe, et l'ensemble des histoires littéraires devrait dès lors être réécrit[1263].

Ainsi, Politis, s'appropriant par la traduction le poète espagnol ou le romancier bosniaque, les introduit dans la littérature nationale et en élargit le cadre, tout en s'inscrivant lui-même dans une littérature mondiale. Mettre en évidence la continuité ou les correspondances entre les écritures ou le travail de tous ces artistes permettrait de faire sortir Politis de son isolement dans le simple cadre de la littérature nationale.

Prendre en compte les œuvres mondiales pour juger l'œuvre de l'auteur amène également à se poser la question de sa visibilité à l'étranger, notamment en France, le deuxième pays au monde où l'on traduit le plus de littérature étrangère[1264]. Il serait en outre intéressant d'étudier à travers le cas de Politis la manière dont les auteurs grecs ont été reçus en France à travers leurs traductions, les réseaux et les relais d'écrivains au niveau international qui favorisent leur renommée au XXe siècle. Ainsi, trois romans de Politis ont paru en français[1265]. Le premier à être traduit, par Henri Tonnet, est *Eroica* en 1992 aux éditions du Griot. Cette

[1262] Cette version est consultable aux archives Politis (boîte 2) de l'institut E.A.I.A/M.I.E.T. Elle diffère de celle qui apparaît dans les *Œuvres complètes* de García Lorca, publiées aux éditions Hecati, qui se fonde sur une collaboration entre Rigas Kappatos et Kosmas Politis (GARCÍA LORCA 2011, 113-14). Il est très probable, si l'on considère le léger contresens commis par Pierre Darmangeat sur l'adjectif « claro » auquel García Lorca donne le sens antique d'« illustre » que Politis ait traduit d'après le texte français, ce qui explique le choix de l'adjectif « λαγαρός ». Par ailleurs, la présence inusuelle et systématique des points en fin de vers semble confirmer cette hypothèse.
[1263] (ESPAGNE 2012).
[1264] Voir le chapitre de Gisèle Sapiro consacré aux chiffres du marché de la traduction en Europe dans (SAPIRO 2009).
[1265] Nous nous fondons sur le livret « Grèce sans frontière. Auteurs grecs en langue française », réalisé par la Fondation hellénique pour la culture et le Ministère de la Culture grec, qui recense les ouvrages grecs traduits en français jusqu'en 2017 à partir de la base de données Electre. Les œuvres sont classées en deux catégories : celles qui sont disponibles et celles qui sont en arrêt de commercialisation.

version a été reprise en 2012 par les éditions Ginkgo, spécialisées dans la littérature de voyage, dans la collection « Lettres d'ailleurs ». Sur la quatrième de couverture, le traducteur rapproche le roman du *Grand Meaulnes* tout en indiquant son importance pour la Génération de 1930 en Grèce, jouant à la fois sur la familiarité avec l'univers du lecteur et sur la dimension classique et patrimoniale de l'œuvre. Cependant, les autres récits du romancier ne sont pas publiés chez le même éditeur, ni traduits par la même personne. *Le Bois de citronniers* est édité par une maison suisse, les éditions Melchior à Montreux et traduit par Fabrice Genoud. Il côtoie dans le catalogue de l'éditeur Costas Tachtsis et les *Journaux de bord* de Georges Séféris. Enfin, une traduction du roman *À Hatzifrango*, sous le titre *Avant que la ville brûle*, est disponible aux éditions publie.net, dans une version numérique et papier, dans la collection « Grèce » dirigée et alimentée par le travail de Michel Volkovitch. De fait, pour un éditeur généraliste de littérature étrangère, se pose la question de savoir s'il va suivre un auteur publié, la part qu'il consacre aux œuvres traduites n'étant pas illimitée[1266]. Il n'est donc pas étonnant de constater que les textes de Politis sont répartis entre plusieurs maisons d'édition, par ailleurs peu visibles en librairie, ce qui rend d'autant plus difficile une diffusion de l'œuvre de l'auteur auprès des lecteurs[1267]. Mais pourquoi les romans de cet important romancier n'ont-ils pas été diffusés plus tôt en France ? En prenant l'exemple de l'introduction des textes de Politis en France, il est possible de réfléchir plus largement à la circulation internationale des œuvres : quels en sont les acteurs, les vecteurs ? Par quels réseaux est-elle facilitée ? Et quelle image de la littérature nationale importe-t-elle dans le pays d'accueil ? Si les réponses à ces questions mériteraient une enquête très nourrie en documentations et en données, un premier élément néanmoins peut être mentionné. En France, entre 1948 et 1975, la place accordée à la littérature

[1266] Gisèle Sapiro, analysant les obstacles qui se présentent aux éditeurs de littérature étrangère et prenant le cas de la collection « Du monde entier » chez Gallimard, explique : « Le problème de la place limite la diversification des langues et des auteurs. Concernant les langues, si l'on prend le cas de la collection "Du monde entier", l'anglais représente environ un tiers (la majorité provenant des États-Unis et de l'Angleterre, mais les autres pays anglophones comme l'Inde, l'Australie ou l'Afrique du Sud sont aussi représentés), il reste donc une vingtaine de places disponibles pour les autres langues sur les 35 titres publiés annuellement. Il y a, de ce fait, concurrence entre les langues […]. La volonté de diversification des langues et la concurrence qu'elle engendre entre elles posent en outre problème quant à la politique de suivi des auteurs, qui demeure prédominante au pôle de production restreinte. Cette politique se heurte à un autre obstacle : celui de l'équilibre à trouver avec l'objectif de découverte de nouveaux auteurs. Dans la collection "Du monde entier", les noms confirmés représentent un tiers du programme, les deux autres tiers étant réservés à des auteurs dont c'est la première ou seconde traduction en français. Ainsi, lorsqu'un éditeur décide de faire entrer dans son catalogue un auteur prolifique qui a déjà publié plusieurs titres non traduits en français, il tend généralement à suivre sa production actuelle sans nécessairement intégrer tous les ouvrages précédents. » (SAPIRO 2012).

[1267] Une recherche effectuée à partir de l'Index translationum montre que Kosmas Politis est pourtant le mieux loti des prosateurs de la Génération des années 1930. La dernière mise à jour pour les titres traduits en français date de 2010 (site de l'Index translationum, consulté le 20 juin 2020 à l'adresse suivante : http://www.unesco.org/xtrans/bscontrib.aspx?lg=0).

Ainsi, de Theotokas, figure majeure de la Génération des années 1930, trois titres ont été traduits en français. Le premier, *Le Démon* [*Το Δαιμόνιο*], a été publié en 1946 aux éditions Stock, mais n'est plus réédité. Un même avenir est réservé au second : *Léonis, enfant grec de Constantinople* [*Λεωνής*], paru en 1985 aux éditions Les Belles Lettres, est désormais indiqué comme épuisé sur le site Electre. Notons cependant qu'un autre ouvrage, *Malades et voyageurs* [*Ασθενείς και Οδοιπόροι*], est disponible aux éditions L'Harmattan depuis 2019. Toutefois, sa fresque *Argo*, représentative des nouvelles tendances du roman grec dans les années 1930, évoquant le destin d'une famille de juristes, les Notaras, n'a jamais eu de version française. Les livres de Terzakis ont connu le même sort. La seule traduction française indiquée, celle du roman *La Princesse Isabeau* par René Bouchet, a été publiée par la maison grecque Kauffmann en 2000. Tous les livres de Pandelis Prevelakis, parus entre 1960 et 1987, sont indiqués comme épuisés sur le site Electre. D'Ilias Venezis l'on peut uniquement trouver en français la traduction de *Mer Egée* publiée chez L'Harmattan en 2010. Les auteurs qui ont redonné souffle au récit dans les années 1930 en Grèce sont ainsi indisponibles pour le lectorat francophone.

traduite est de plus en plus importante. Elle est favorisée par la création de collections spécialisées au sein des grandes maisons d'édition. Dans les années 1950 à 1970, les textes grecs représentent 2,4 % de l'ensemble des œuvres traduites dans la collection « Du monde entier » chez Gallimard[1268]. Cela n'est pas négligeable car si l'on excepte l'anglais, langue dominante avec 45,3 %, l'allemand et l'espagnol, respectivement à 14,8 et 12,1 %, l'italien avec 9,5%, le grec se situe presque à égalité, juste après, avec le russe qui constitue 2,6% des textes traduits. Cependant, dans les décennies 1980-2010, les titres grecs ne représentent plus que 1,9 % du catalogue de littérature traduite de Gallimard, passant après le tchèque, le japonais, l'hébreu… Ainsi, la littérature grecque se fait une place dans le monde éditorial français, dans une grande maison d'édition, dans la période d'après-guerre. Pourquoi ? Gisèle Sapiro présente ainsi l'émergence des lettres grecques :

> Parmi les nouvelles venues, la littérature grecque moderne entre au catalogue de la collection « Du monde entier » dans les années 1960, alors que le coup d'État qui a suivi la libéralisation de 1963 et la dictature des colonels conduisent nombre d'intellectuels tels que Vassilis Vassilikos à s'exiler en France : outre ce dernier, on peut citer, parmi les auteurs ayant plus d'un titre traduit dans la collection, Pandelis Prevelakis et Yannis Ritsos. Le Seuil publie également des traductions de cette langue, notamment des œuvres d'Aris Fakinos, outre celle de Stratis Tsirkas, déjà cité[1269].

Les auteurs grecs, en exil politique, nouent des contacts avec les écrivains français[1270]. Ces derniers les aident à se faire connaître, comme Aragon publiant l'article « Pour saluer Ritsos » en 1957 dans les *Lettres Françaises*, et à être édités. Mais Politis n'est pas en France et ne bénéficie pas des contacts directs qui permettent à ses compatriotes d'être publiés. Notons cependant que sa nouvelle « Ένα διπλό », diffusée dans la revue *Poreia* en 1945, sera retenue dans la revue *Les Temps modernes* présentant ce qu'est « Aujourd'hui la Grèce », le 1er juillet 1969[1271]. Le numéro spécial est préfacé par Jean-Paul Sartre et comprend des articles consacrés à la junte, ainsi que des textes plus fictionnels, mais aux titres combatifs comme « La littérature bâillonnée » de Dimitris Raftopoulos, « Itinéraire – ciel amer » de Titos Patrikios ou encore « Affiche touristique » et « J'ai honte » de Antonis Doriadis. La nouvelle de Politis prend pour titre « Un ouzo, pour mon capitaine ! ». Malheureusement, la plupart des archives de Politis ayant disparu, il est impossible de savoir qui a proposé son texte au comité de rédaction. Dans les années 1950 à 1970 naît donc en France, par la force des choses, l'image d'une littérature grecque engagée, dessinant un horizon d'attente dont la publication de certains textes a pu pâtir,

[1268] Données issues du tableau donné par Gisèle Sapiro dans l'*Histoire de la traduction au XXe siècle* (SAPIRO 2019, 128).
[1269] *Ibid*., p.92.
[1270] Pour une étude des rapports entre Aragon et les intellectuels grecs après la Seconde Guerre mondiale, voir (CAULET et al. 2018).
[1271] *Les Temps modernes*, n°276 bis, « Aujourd'hui la Grèce… », 1er juillet 1969, Paris : Gallimard, 1969.

d'autant plus que les textes grecs publiés, après la génération de ces auteurs résistants, ne présentaient pas la même homogénéité. Ainsi, les romans d'avant-guerre et d'après-guerre de Politis n'ont pas trouvé un espace de publication dans la France des années 1950 à 1970.

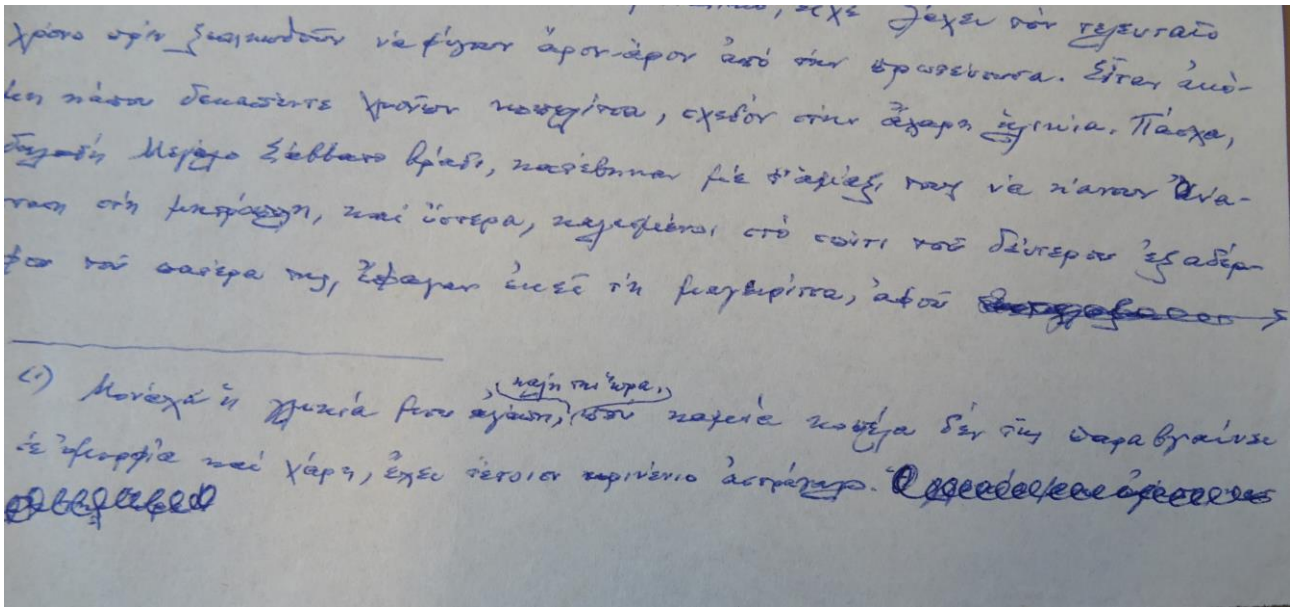
À travers l'exemple des œuvres du romancier grec, nous constatons donc qu'accueillir un auteur dans une langue suppose bien plus que le traduire. Mais comment construire les conditions d'une véritable réception par le lectorat français ? La réponse est bien évidemment multifactorielle. Du côté du monde éditorial, elle commence peut-être par une réflexion sur la nécessité de regrouper quelques œuvres majeures de l'auteur dans une même maison d'édition, ou au plus deux, et de les mettre en parallèle avec d'autres auteurs importants de la même époque. Les romans de Politis font partie d'une littérature grecque vivante, organique, et non constituée d'éléments disparates. Ce travail a été amorcé pour le hongrois avec les éditions Viviane Hamy ou encore les éditions Cambourakis. Des signes encourageants sont aussi perceptibles pour la littérature grecque[1272], les titres acquis par les éditeurs français passant de trois pour la période 1997-2000 à quatorze pour la période 2001-2005[1273]. À cette donnée quantitative, sur laquelle nous disposons encore de peu de recul, s'ajoute la création de collections dédiées à la littérature grecque, comme chez publie.net, mais aussi aux éditions Cambourakis qui donnent à lire plusieurs titres d'un même auteur classique, comme c'est le cas pour Kazantzakis, et parfois dans de nouvelles traductions. La voix de Politis mérite de se faire entendre en français dans toutes ses inflexions de même que les modes majeurs et mineurs de sa musique.

[1272] Signalons tout de même que dans les années 1990-2000, un travail de collaboration entre la Grèce et des éditeurs français a permis de faire passer en France des œuvres majeures de la littérature néo-hellénique. Ainsi, dans la collection « Confluences », fruit d'une coédition des éditions Hatier avec la librairie Kaufmann, on trouve des titres classiques comme ceux de Papadiamantis, mais aussi des ouvrages plus contemporains comme ceux de Michel Faïs. Une recherche sur le logiciel Electre semble indiquer un arrêt de publication en 1997. La collection « Lettres grecques » des éditions Actes sud est toujours vivante. Elle est née d'une entente entre la maison d'édition arlésienne et l'Institut français d'Athènes. Très féconde dans les années 1990 avec notamment l'édition d'ouvrages d'Emmanuel Roïdis, de Maria Iordanidou ou encore de Thanassis Valtinos, sa production est désormais plus intermittente.
[1273] (SAPIRO 2019, 109).

# ANNEXES

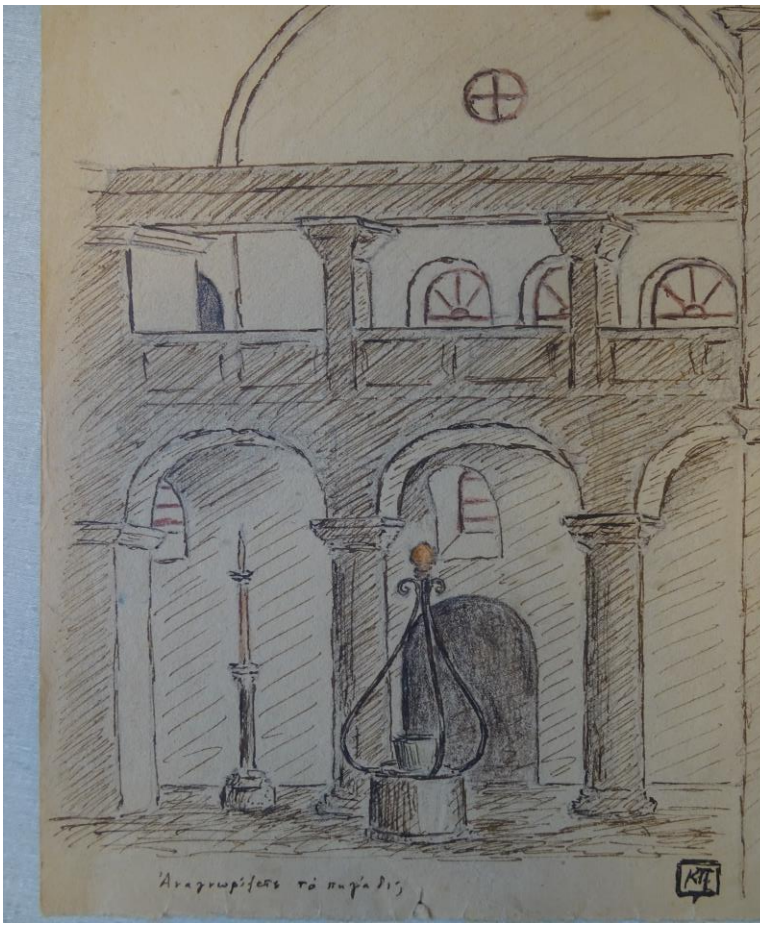
ANNEXE 1

Manuscrit de *Terminus* (page 9a) consultable aux archives du Collège d'Athènes de Psychiko.



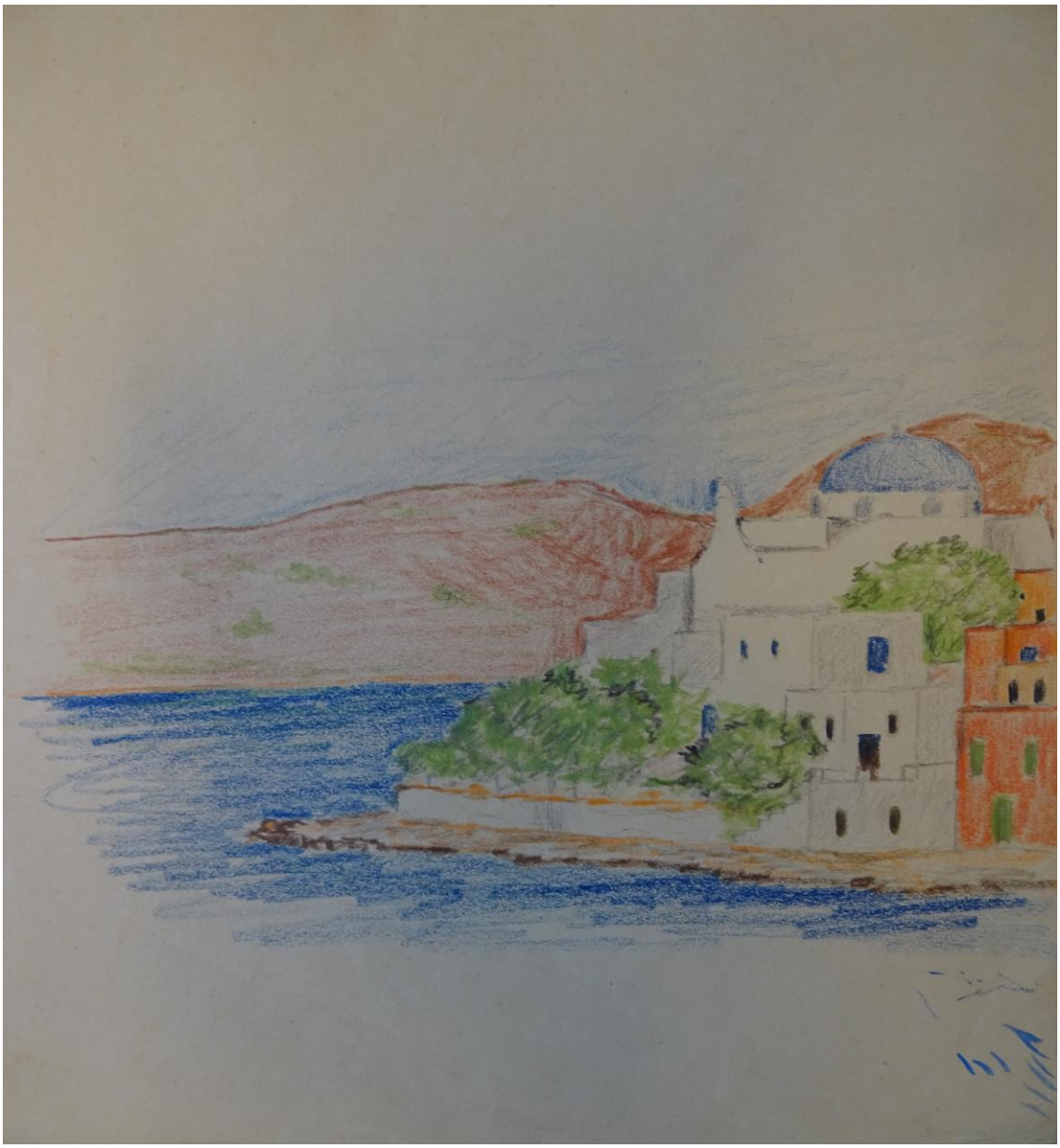
ANNEXE 2

Dessins de Kosmas Politis



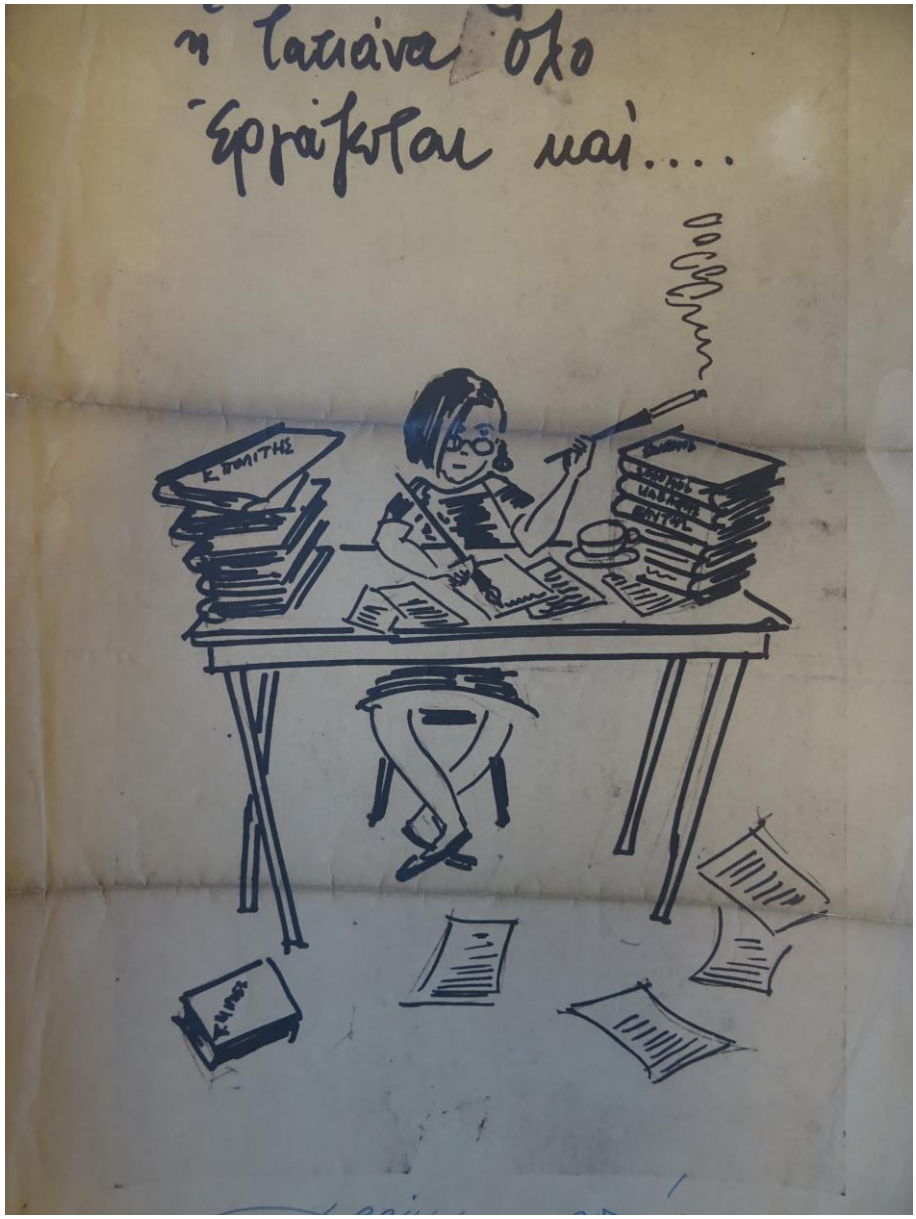

Dessin signé Kosmas Politis et légendé : « Αναγνωρίζεις το πηγάδι; »
[Reconnais-tu le puits ?]

Archives Kosmas Politis, Bibliothèque du Collège d'Athènes à Psychiko.



Dessin non signé

Archives Kosmas Politis, Bibliothèque du Collège d'Athènes à Psychiko.




Dessin présent dans les archives de Kosmas Politis à Psychiko.

Cette esquisse est reproduite dans le numéro spécial de la revue *Periplous* consacré à l'auteur. Elle est légendée ainsi : « Esquisse de Kosmas Politis pour Tatiana Milliex. Archives Tatiana Gritsi-Milliex »[1274].

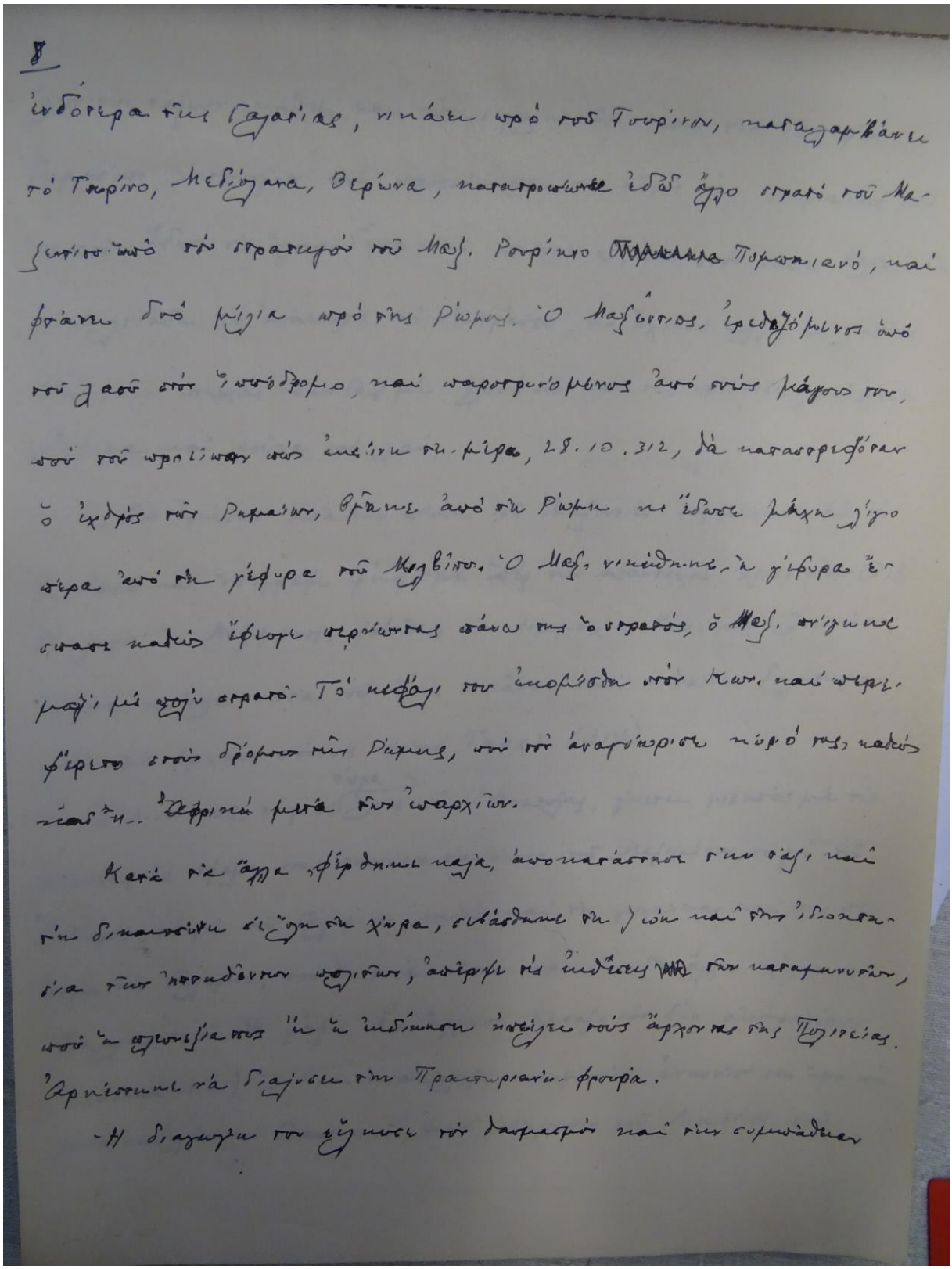
[1274] *Periplous*, p.126, tome 48, 1999.

ANNEXE 3

Arnold Böcklin, *Der Einsiedler* [1884], 90 X 69 cm, huile sur toile, Alte Nationalgalerie, Berlin.

# ANNEXE 4

Notes préparatoires de Kosmas Politis à la rédaction de la pièce *Constantin* : le récit de la bataille du pont de Milvius. Bloc manuscript consultable aux archives du Collèges d'Athènes de Psychiko.



8

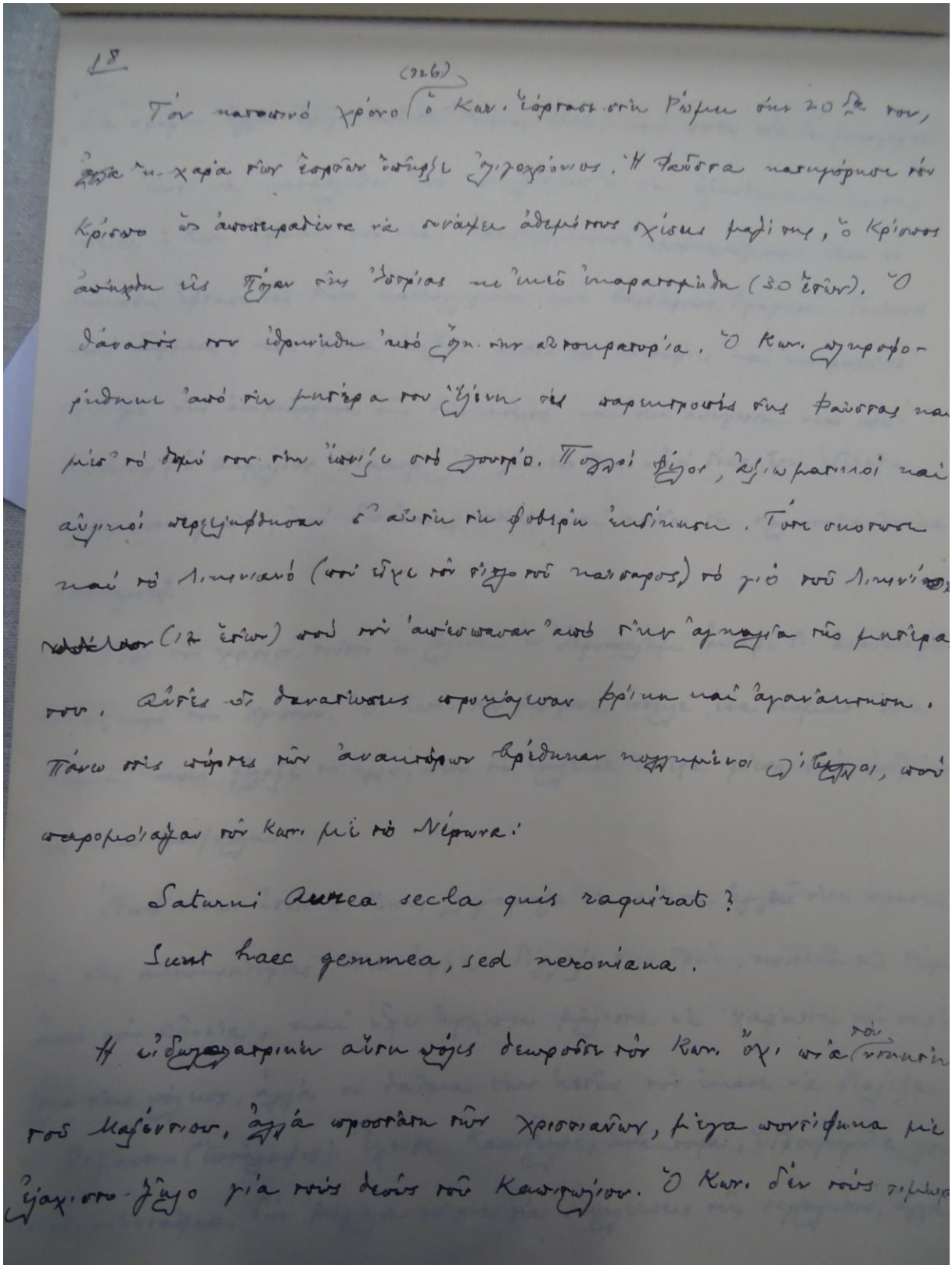
ἀνδρεία τῆς Γαλλίας, κινάει κατά τοῦ Τουρίνου, καταλαμβάνει τό Τουρίνο, Μεδιόλανα, Βερόνα, καταστρώνοντε ἐδῶ ἄλλο στρατό τοῦ Μαξεντίου ἀπό τόν στρατηγό τοῦ Μαξ. Ρουρίκιο Πομπωνιανό, καί φτάνει δυό μίλια κατά τῆς Ρώμης. Ὁ Μαξέντιος, ἐμπιστεύμενος ἀπό τοῦ λαοῦ στόν ἰππόδρομο, καί παρατρυπώμενος ἀπό τούς μάγους του, αὐτοί τοῦ κρατήσαν κάτω ἀπό ἀπείλη τῆς μίρας, 28.10.312, δέ καταστρεφόταν ὁ ἐχθρός τῶν Ρωμαίων, βγῆκε ἀπό τῆν Ρώμη κι ἔδωσε μάχη ἔξω ἀπό τῆν γέφυρα τοῦ Μολβίου. Ὁ Μαξ. νικήθηκε, ἡ γέφυρα ἔσπασε κατά ἔφυγε κυρίως ὁ στρατός, ὁ Μαξ. σκότωκε μαζί μέ ἕνα στρατό. Τό κεφάλι του ἀποκόπτεται στόν Κων. καί κρεμάστηκε στούς δρόμους τῆς Ρώμης, ἀπό τό ἀναγνώρισε κόμπό της, κατά κάποιο... Ἀφρικά μετά τῶν ἀναρχίων.

Κατά τά ἄλλα φέρθηκε καλά, ἀνοικτάστηκε τῶν σαβ, καί τῆν δικαιοσύνη σέ ὅλη τῆν χώρα, ἐνδιάφερε τῆν ζωή καί τῆν ἰδιοκτησία τῶν ἀπλῶν πολιτῶν, ἀνέρχε τά ἐπίδικα τῶν καταφυγόντων, ἀπό ἀγωνοθέτες ἤ ἀ ἐπίδικοι ἀκούγε τούς ἄρχοντες τῆς Πολιτείας. Ἀρνήθηκε νά δεχθεῖ τῆν Πραετωριανή φρουρά.

- Ἡ δικαιοσύνη του ἔδωσε τόν δικαιωμό καί τῆν συμπάθεια

# ANNEXE 5

Notes préparatoires de Kosmas Politis à la rédaction de la pièce *Constantin*.
Bloc manuscrit consultable aux archives du Collèges d'Athènes de Psychiko.



18

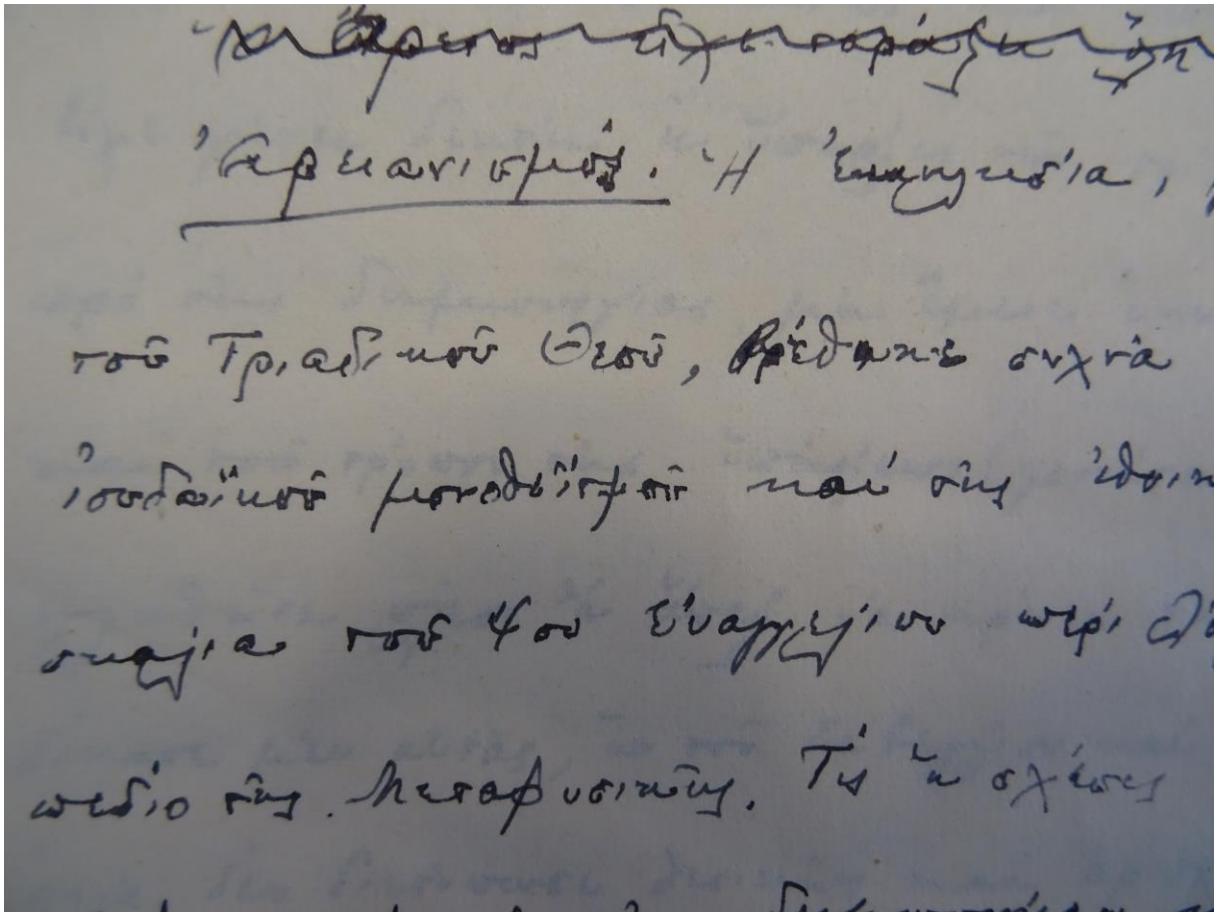
Τόν παρωνυμό χρόνο (326) ὁ Κων. ἑόρταστ. στήν Ρώμη στίς 20 Ἀπρ. του, ἀφοῦ τιμοχαρία τῶν ἑορτῶν ἐπάνω ἐξιμοχρόνιος. Ἡ φαντασία παρωρόμησε τόν Κρόνο ὡς ἀνοσεμαδίνα νά συνάψει ἀδερφότητα σχέσεις μαζί σας, ὁ Κρόνος ἀνάμεσα τίς ἥβες τῶν ἑορτῶν με ἐπιπλέ ἐπαναστάσεις (30 ἐτῶν). Ὁ θάνατός του ἐφαρμόσθη ἀπό ἔλλ. τήν αὐτοκρατορία. Ὁ Κων. ἐξιμοφορ-ρίσθηκε ἀπό τίς μητέρα του ἔξω τίς παρεπτροπές τῆς φαντασίας καί μέσ' τό θερμό του τήν ἑστία στό σπίτι. Πολλοί ἥβες, ἐξιωματικοί καί αὐλικοί περιέμφθηκαν σ' αὐτήν τήν φοβερή ἐπίσκεψη. Τότε σκοτώνει καί τό Λικινιανό (αὐτό εἶχε τόν ἴδιο τόν παππούλη) τό γιό τοῦ Λικινίου, ~~νεότατον~~ (12 ἐτῶν) αὐτό τόν ἀντέστρεψαν ἀπό τήν ἀγωνία τῆς μητέρας του. Αὐτές οἱ δολοφονίες προξένησαν βρίση καί ἀγανάκτηση. Πάνω στίς πόρτες τῶν ἀνακτόρων βρέθηκαν κολλημένοι ἐπιγραφοί, αὐτό παρομοίαζαν τόν Κων. μέ τό Νέρωνα:

Saturni aurea secla quis raptivat?
Sunt haec gemmea, sed neroniana.

Ἡ ἐπιφανειακή αὐτή πόλις θεωροῦσε τόν Κων. ὄχι σάν τόν τύραννο τοῦ Μαξέντιου, ἀλλά σαν τόν ἀρχηγό τῶν χριστιανῶν, μέγα σκοπίμωμα μέ ἐξαιρετικό ζῆλο γιά τούς θεούς τοῦ Καπιτωλίου. Ὁ Κων. δέν τούς τιμωρ

ANNEXE 6

Notes préparatoires de Kosmas Politis à la rédaction de la pièce *Constantin* : notes sur les doctrines religieuses. Bloc manuscrit consultable aux archives du Collège d'Athènes à Psychiko.



# BIBLIOGRAPHIE


AGATHOS, Thanasis, 2014, *Η εποχή του μυθιστορήματος. Αναγνώσεις της πεζογραφίας της γενιάς του'30* [*L'Époque du roman. Lectures de la prose de la génération des années 1930*], Athènes, Govostis.

ALTOUVA, Alexia, mars 2015, « Aikaterini Véroni et Evanghélia Paraskévopoulou : deux " grandes actrices " de la scène grecque du XIXe siècle », *Cahiers balkaniques* [en ligne], nº hors-série.
(URL : https://journals.openedition.org/ceb/5582, consulté le 4 janvier 2019).

AMENGUAL, Barthélémy, 2009, « Propositions pour un portrait du jeune Fellini en néo-réaliste », dans *Federico Fellini*, Jean A. Gili (dir.), Paris, Positif, p.176-177.

AMILITOU, Effie, 2013, « Apocryphes urbains, ou la construction d'un mystérieux genre romanesque en Grèce », *Médias 19* [en ligne].
(URL : http://www.medias19.org/index.php?id=14891., consulté le 16 mars 2016).
———, 2014, *L'Écrivain et le camelot. Littérature médiatique en Grèce, 1880-1945*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée ».
———, 2016 « De la "Littérature du trottoir" à la grande librairie. Versions de sérialité et légitimité dans l'espace médiatique de la Grèce, XXe siècle. », *Belphégor* [en ligne].
(URL : belphegor.revues.org/787#tocto1n2, consulté le 18 mars 2016).

ANAGNOSTAKI, Nora, 1993, « Κοσμάς Πολίτης », 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 Deuxième Guerre mondiale (1914-1939)*], volume 6, Athènes, Sokolis, p.252-309.

ANAGNOSTOU, Panagiota, 2011, « Les représentations de la société grecque dans le rebetiko » [en ligne], thèse de doctorat dirigée par Denis-Constant Martin, Montesquieu-Bordeaux IV. (URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00881019/, consulté le 5 mai 2019).

AND, Metin, 1986, « Aspects et fonctions du théâtre d'ombres turc », dans *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Stathis Damianakos (dir.), Paris, L'Harmattan, p.109-117.

ANDRIKOPOULOS, Yannis, 1991, « Η Πάτρα στη νεοελληνική λογοτεχνία » [« Patras dans la littérature néo-hellénique »], *Nea Estia*, volume 130, nº 1541, p.1244-1253.

ANGELOPOULOS, Anna, 2013, *Contes de la nuit grecque*, Paris, José Corti.

ANGENOT, Marc, 1974, « Qu'est-ce que la paralittérature? », *Études littéraires*, volume 7, nº 1, p.9-22.

ARNOUX-FARNOUX, Lucile, 2007, « Loukis Laras de Dimitrios Vikélas, un roman de formation grec ? », dans *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Philippe Chardin (dir.), Paris, Kimé, p.151-170.

ARROYAS, Frédérique, 2001, *La Lecture musico-littéraire : À l'écoute de* Passacaille *de Robert Pinget et de* Fugue *de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

ARTIAGA, Loïc (dir.), 2008, *Le Roman populaire des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », n° 143.

ARZOGLOU, Anastasia, 2009, « Vivre et raconter. Stratis Doukas, Ilias Vénézis, Dido Sotiriou &Tassos Athanassiadis », dans *Les Mémoires de la violence: littérature, peinture, photographie, cinéma*, Michel Gironde (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos. Retina ».

BACHELARD, Gaston, 2006 [1932], *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock.
———, 2016 [1960], *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF.

BACKÈS, Jean Louis, 1994, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».

BAINES, Anthony, 1967, *Woodwind Instruments and their History* [*Les Instruments à vent et leur histoire*], Londres, Faber & Faber.

BARONI, Raphaël, 2007, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
———, 2011, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], nº 21.
(URL : https://journals.openedition.org/narratologie/6461, consulté le 6 novembre 2017).
———, 2017, *Les Rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine.

BARTHES, Roland, 1970, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, p.172-223, repris dans *L'Aventure sémiologique*, Seuil, coll. « Points », 1985, p.85-165.

BAUDOUIN, Bernard, 2000, *La Religion orthodoxe gardienne de la tradition*, Paris, De Vecchi.

BEATON, Roderick, 1984, « Myth and Texts: Readings in the Modern Greek Novel », *Byzantine and Modern Greek Studies*, n° 9, p.29-53.

BELMONT, Nicole, 2017, *Petit-Poucet rêveur : la poésie des contes merveilleux*, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux ».
———, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « Le langage des contes », 1999.

BENOIT-DUSAUSOY, Annick, et Guy FONTAINE (dir.), 2007, *Lettres européennes : manuel universitaire d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, De Boeck.

BERCEGOL, Fabienne, 2015, « Le roman sentimental. Bilan et perspectives », dans *Métamorphoses du roman sentimental : XIXe-XXIe siècle*, Fabienne Bercegol et Helmut Meter (dir.), Classiques Garnier, p.21-46.

BERMAN, Antoine, 1984, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais ».

———, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

BERNARD, Claudie, 1996, *Le Passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur.

BIASI, Pierre-Marc de, 2005, *La Génétique des textes*, Paris, Armand Colin.

BOURCIER, Paul, 1978, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points musique ».

BOURET, Claude, 1996, *Corot, le génie du trait : estampes et dessins*, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

BRECHT, Bertolt, 1989 [1972], *Écrits sur le théâtre*, tome I., traduit par Jacques Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, et Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche.
———, 1999, *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, préfacé et édité par Jean-Marie Valentin, traduit par Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler et Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche.
———, 2013 [1978], *Petit organon pour le théâtre* : suivi de *Additifs au Petit organon*, traduit par Jean Tailleur, Paris, L'Arche.

BRÈQUE, Jean-Michel, 2014, « Marguerite, Violetta, Esther et les autres... », *Avant-scène opéra*, nº 51, p.74-81.

BRESKY, Dushan, 1969, *L'Art d'Anatole France*, La Hague, De Gruyter, coll. « Studies in French literature ».

BROOKS, Peter, 2010, *L'Imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes ».

BROOKS, Peter, et Myriam FATEN SFAR, 2011, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIXe siècle ».

BRU, Josiane, 1999, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », *Bulletin de l'AFAS* [en ligne], nº14.
(URL : https://journals.openedition.org/afas/319, consulté le 29 juin 2017).

BRUERA, Franca, et Barbara MEAZZI (dir.), 2011, *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et société ».

BRUNEAU, Michel, 2002, « Hellénisme, Hellinismos : nation sans territoire ou idéologie ? », *Géocarrefour*, vol. 77, n°4, « La Grèce aujourd'hui », p. 319-328.
———, 2012, « L'expulsion et la diasporisation des Grecs d'Asie Mineure et de Thrace orientale (1914-1923) », *Anatoli* [en ligne], nº 3, p.57-83.
(URL : https://journals.openedition.org/anatoli/426, consulté le 10 février 2019).
———, 2015, *De l'Asie mineure à la Turquie*, CNRS.

BRUNN, Alain, 2012, *L'Auteur : introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, Flammarion.

BUDOR, Dominique, et Walter GEERTS (dir.), 2004, *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.

CALAME, Claude, 2017, *La Tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Mondes anciens ».

CALVET, Louis-Jean, et Jean-Claude KLEIN, 1987, « 3. Chanson et cinéma », *Vibrations. Musiques, médias, société* [en ligne], n°4, p.98-109.
(URL : https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1987_num_4_1_985, consulté le 7 janvier 2020).

CANDAU, Joël, 1996, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF.

CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT, 2005 [1969], *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins ».

CHIAPPONE, Jean-Luc, 2001, *Le Récit grec des Lettres nouvelles : « Quelque chose de déplacé… »*, Paris, L'Harmattan.
———, 2018, « Référence française et interférences anglaises dans le roman néo-hellénique de l'entre-deux-guerres », dans *Le Double Voyage : Paris-Athènes (1919-1939)*, Lucile Arnoux-Farnoux, Polina Kosmadaki, et Servanne Jollivet (dir.), Athènes, École française d'Athènes, coll. « Mondes méditerranéens et balkaniques », p.311-326.

COHEN, Elèni, et Corinne SYROS, 2008, *Rébètiko : un chant grec*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.

COHN, Dorrit, 2001, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

COMPÈRE, Daniel, 2012, *Les Romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle ».

COUÉGNAS, Daniel, 1992, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

CUTLER, Anthony, et J.-M. SPIESER, 1996, *Byzance médiévale : 700-1204*, Paris, Gallimard, coll. « L'univers des formes ».

DALÈGRE, Joëlle, 2002, *Grecs et Ottomans, 1453-1923 : de la chute de Constantinople à la disparition de l'Empire ottoman*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études grecques ».
———, 2006, *La Grèce depuis 1940*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études grecques ».

DÄLLENBACH, Lucien, 1977, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

DAMBRE, Marc, et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), 2001, *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.

DAMIANAKOS, Stathis, 1986, « Karagöz turc et Karaghiozis grec : lectures comparatives », dans *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Damianakos Stathis (dir.), Paris, L'Harmattan, p.119-157.

———, 2003, *La Grèce dissidente moderne : cultures rebelles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études grecques ».

DANFORTH, Loring M., 1983, « Tradition and change in Greek shadow theater » [« Tradition et changement dans le théâtre d'ombres grec »], *The Journal of American Folklore*, volume 96, nº 381, p.281-309.

DAVID, Martine, 2012, *Le Théâtre*, Paris, Belin, coll. « Belin poche ».

DEBAISIEUX, Renée-Paule, 2009, « La xénitia grecque : une problématique de l'entre-deux », dans *Écritures de l'exil*, Danièle Sabbah (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », p.207-219.

DELEUZE, Gilles, 2016 [1964], *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

DENISI, Sofia, 1996, « Μυθιστόρημα των Αποκρύφων: μια μορφή κοινωνικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα » [« Les Mystères : une forme du roman social au XIXe siècle], *Periplous*, nº 43, p.38-63.

DERMENTZOPOULOS, Christos, 1997, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία* [*Le Roman de brigands en Grèce. Mythes, représentations, idéologie*], Athènes, Plethron, coll. « Laïkos politismos / topikes koinonies ».

———, 2000a, « L'image du bandit dans le roman populaire grec (1900-1930) », *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon* [en ligne], nº 7, p.203-216
( URL : http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/428, consulté le 13 mars 2016).

———, 2000b, « Παραλογοτεχνία και λαϊκό μυθιστόρημα: αμφισημίες και παραδοχές » [« Paralittérature et roman populaire : ambiguïtés et convictions »], *Diavazo*, nº 404, p.100-104.

DESEILLE, Placide, 2005, *Corps-âme-esprit par un orthodoxe*, Grenoble, Mercure dauphinois.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, « Mélodie fantôme », *Po&sie* [en ligne], vol.120, nº 2, p.207-218.
(URL : https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-207.htm, consulté le 5 février 2020).

———, 2014, « Densité dansée (Lettre sur le cinéma de poésie) », *Po&sie* [en ligne], vol.147, n° 1, p.95-119.
(URL : https://www.cairn.info/revue-poesie-2014-1-page-95.htm, consulté le 4 mai 2019).

DIMITROULIA, Titika, 2018, « Le parcours d'Aragon en Grèce et en grec. Une rencontre à venir ? », dans *Le Rayonnement international d'Aragon : un premier état des lieux*, Erwan Caulet, Corinne Grenouillet et Patricia Richard-Principalli (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Les Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet », volume 16, p.121-146.

DOUDELET, Alban, 1996, *Les Orthodoxes grecs*, Turnhout, Brepols.

DOULIS, Thomas J., 1977, *Disaster and Fiction Modern Greek fiction and the Asia Minor disaster of 1922*, Berkeley, University of California Press.

DROUZA, Christina, 12 mai 2015, « Τα έργα του Τζον Στάινμπεκ σε νέα μετάφραση από τις εκδόσεις Παπαδόπουλος » [« Les œuvres de John Steinbeck dans une nouvelle traduction aux éditions Papadopoulos »], *I efimerida* [en ligne].
(URL : https://www.iefimerida.gr/news/206219/ta-erga-toy-tzon-stainmpek-se-nea-metafrasi-apo-tis-ekdoseis-papadopoylos, consulté le 13 avril 2017).

DUFETEL, Nicolas, 2010, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un "renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie" » [en ligne], Colloque, « La modernité française au temps de Berlioz », organisé par Agnès Terrier (Opéra-Comique) et Alexandre Dratwicki (Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française), Opéra-Comique.
(URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01422192, consulté le 16 mai 2020).

DUMAS, Alexandre, 2003 [1848], *La Dame aux camélias : le roman, le drame*. *La Traviata*, Hans-Jörg Neuschäfer et Gilbert Sigaux (éd.), Paris, Garnier-Flammarion.

DUNETON, Claude, et Emmanuelle BIGOT, 1998, *Histoire de la chanson française*, vol. 1, Paris, Seuil.

DUPONT, Florence, 2017, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome », Fabula-LhT, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé ».
(URL : http://www.fabula.org/lht/19/dupont.html, consulté le 11 juillet 2018).

ECO, Umberto, 1993, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset.

EHRHARDT, Damien, 2004, « Transferts culturels entre l'Allemagne et la France dans le domaine de la musique instrumentale au XIXe siècle. », Habilitation à diriger des recherches, Université Marc Bloch (Strasbourg 2).
(URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/tel 01150190/file/Ehrhardt_2004_Note_de_synthese.PDF, consulté le 17 janvier 2020).

ENQUIST, Anna, 2010, *Contrepoint*, Arles, Actes Sud.

ESCAL, Françoise, 1988, « Le thème en musique classique », *Communications*, vol.47 [en ligne], n° 1, p.93-117.
(URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1708, consulté le 24 juin 2019)
———, 1990, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck.

ESPAGNE, Michel, 2012, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], n° 1.

EVDOKIMOV, Paul, 1990, *L'Orthodoxie*, Paris, Desclée de Brouwer.

FELLINI, Federico, 1993, *Propos*, Paris, Buchet-Chastel.

FORTIN, Jutta, 2015, « Entre premier et dernier regard. Camille Laurens et le roman sentimental », dans *Métamorphoses du roman sentimental : XIXe-XXIe siècle*, Fabienne Bercegol et Helmut Meter (dir.), Paris, Classiques Garnier, p.261-273.

FRANCE, Anatole, 1883, *Abeille : conte*, Paris, Charavay frères.
(Ouvrage disponible à l'URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30457664p, consulté le 13 juin 2017)

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, 2012 [1992], *Histoire de la musique en Europe*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » n° 40.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, et Jean-Pierre VERNANT, 1985, « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », dans *Le Masque : du rite au théâtre*, Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », p.19-26.

GARCÍA LORCA, Federico, 1997 [1921-1927], *Poésies II : Chansons, Poème du Cante Jondo, Romancero gitan*, traduit par André Belamich, édité par Jean Cassou, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
———, 2008 [1928], *Romancero gitan*, traduit par Alice Becker-Ho, Paris, Points, coll. « Poésie ».
———, 2011 [1998, 1971 pour les traductions de Politis], *Ποιητικά άπαντα* [*Toute l'Œuvre poétique*], traduit par Kosmas Politis et Rigas Kappatos, Athènes, Εκάτη,.
———, 2020, *Le Cante jondo*, traduit par Line Amselem, Paris, Allia, coll. « Début du vingtième siècle – la révolte des artistes ».

GAULIS, Marie, 2005, « Ombre et lumière : une brève histoire du Karaghiozis. », dans *Le Château des fantômes, théâtre d'ombres grec*, traduit par Marie Gaulis, Genève, Zoé, coll. « Les classiques du monde ».

GEFFROTIN, Thierry, 2011, *Les 100 mots de la musique classique*, Paris, PUF, coll. « Les 100 mots ».

GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
———, 1987, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GENGEMBRE, Gérard, 2006, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ».

GEORGELIN, Hervé, 2002, « La fin de la société ottomane polyethnique dans les récits en grec », *Études Balkaniques. Cahiers Pierre Belon* [en ligne], vol.9, p.207-250.
(URL : http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/336, consulté le 17 août 2018).
———, 2005, *La Fin de Smyrne : du cosmopolitisme aux nationalismes*, Paris, CNRS.

GKIOKA, Aspasia, 2012, « Η διακειμενικότητα στο έργο του Κοσμά Πολίτη. Λόγος, εικόνα, μουσίκη. » [« L'intertextualité dans l'œuvre de Kosmas Politis. Discours, image, musique ».], thèse de doctorat dirigée par Vassiliki Patsiou, Université nationale capodistrienne d'Athènes. (URL : http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/30503#page/1/mode/2up, consulté le 6 avril 2017).

GIANNARI, Niki, et Georges DIDI-HUBERMAN, 2017, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit.

GILI, Jean A., 2009, *Fellini : le magicien du réel*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes ».

GOBRY, Gérard, 2013, « Le Dies irae dans le culte et les arts », dans *La Mort en questions. Approches anthropologiques de la mort et du mourir*, Daniel Faivre (dir.), Toulouse, ERES, coll. « Espace éthique-poche », p.419-463. (URL : https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/la-mort-en-questions--9782749236469-page-419.htm, consulté le 18 décembre 2019).

GOKALP, Altan, 1986, « Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman : les figures "ethniques" sur la scène du Karagöz turc » dans *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Damianakos Stathis (dir.), Paris, L'Harmattan, p.185-196.

GOLDET, Stéphane, 2014, « Guide d'écoute » de *La Traviata*, *Avant-scène opéra*, nº 51, p.8-63.

GRAMMATAS, Thodoros, 1993, « Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο: συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου » [« Théâtre grec d'après-guerre : conditions de réception et mécanismes d'appropriation du modèle étranger »], *Synkrisi*, vol. 5, p.14-32.
———, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα* [*Le Théâtre grec au XXe siècle*], vol.1 et 2, Athènes, Exantas, 2002.

GRAMMENIDIS, Siméon, 2000, *La Deixis dans le passage du grec au français*, Gap, Ophrys, coll. « Linguistique contrastive et traduction ».
———, 2012, « Le transfert des emprunts du français au grec », *Palimpsestes*, nº 25, p.127-154. (URL : http://journals.openedition.org/palimpsestes/1791, consulté le 2 octobre 2018).

GRIMAL, Pierre, 1996 [1951], *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.

GRITSI-MILLIEX, Tatiana, 1999, « Σε αναζήτηση του χαμένου καιρού » [« À la recherche du temps perdu »], *Periplous*, nº 48, p.125-127.

GUIDÉE, Raphaëlle, 2008, « L'éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W. G. Sebald », dans *La Littérature dépliée*, Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.37-47.

HAMON, Philippe, 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université ».

HARMAT, Andrée-Marie, 2002, « L'art de la fugue ou l'architecture musicale de "Madame Zilensky and the King of Finland" de Carson MacCullers », *Anglophonia/Caliban*, n°11, Musique et littératures : Intertextualités, p.277-286.

HATZIPANTAZIS, Thodoros, 2015, « Η "αναμαρμάρωση" της Αντιόπης. Μια συμπλήρωση της αποσπασματικά σωζόμενης τραγωδίας του Ευριπίδη, στο πλαίσιο των νεοελληνικών οραματισμών αναβίωσης της αρχαιότητας το 1896 » [« Le nouveau "marbrage" d'Antiope. La pièce complétant les fragments retrouvés de la tragédie d'Euripide, dans le cadre des spectacles néo-helléniques destinés à faire revivre l'Antiquité en 1896 »], dans *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του* [*Le Théâtre grec antique et sa réception*], Konstantinos Kyriakos (éd.), Université de Patras, Département des Études théâtrales, p.169-180.

HENNIG, Jean Luc, 2001, *Beauté de la poussière*, Paris, Fayard.

HODEIR, André, 2012 [1980], *Les Formes de la musique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 478.

HOLST-WARHAFT, Gail, 2018, « Amanes: The Legacy of the Oriental Mother », dans *Greek Music in America*, Tina Bucuvalas (dir.), Jackson, University Press of Mississipi, coll. « American Made Music Series », p.87-104.

HOMÈRE, 1956, *L'Iliade*, traduit par Mario Meunier, Paris, Albin Michel.

HOSKINS, Janina W., 1984, *Ignacy Jan Paderewski, 1860-1941: A Biographical Sketch and a Selective List of Reading Materials*, Washington, Library of Congress.

IOANNIDIS, Grigoris, 2018, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά της δραματουργίας* [*Écrivains étrangers dans le théâtre grec (1945-1967). Du côté de la dramaturgie*], Athènes, Hérodotos.

ISSOREL, Jacques, 2012, « Le poète et le torero : *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca », dans *Du taureau et de la tauromachie*, Henri Boyer (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p.101-137.

JAMES, Henry, 2009, *Nouvelles : 1896-1910*, traduit par Jean Pavans, Paris, La Différence.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 2011 [1974], *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.
———, 2015 [Armand Colin, 1961], *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

JOUVE, Vincent, 2015, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Lettres ».

JOYCE, James, 1987 [Govostis, 1971], *Δουβλινέζοι*, traduit par Kosmas Politis, Athènes, Zacharopoulos.
———,1992 [Grant Richards Ltd, 1914], *Dubliners*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics Modern Classics ».
———, 1993, *Dublinois*, traduit par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

JUILLIARD, Colette, 2011, « Et la culture dans tout ça ? », *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 104, no. 4, p.105-132.

KALLIGA-YERASIMOU, Paraskevi, 2005, « Η μυθοπλαστική αφήγηση του Κοσμά Πολίτη ως παλίμψηστο: μια αφηγηματολογική προσέγγιση » [« La narration fabulatrice de Kosmas Politis comme palimpseste : une approche narratologique »], [en ligne], thèse de doctorat dirigée par Diamanti Anagnostopoulos, Université d'Égée.
(URL : http://hdl.handle.net/10442/hedi/14131, consulté le 12 novembre 2018).

KALLINIS, Yorgos, 1995, « *Οι Νεκροί* του James Joyce στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Μια πολύπλοκη περίπτωση διακειμενικότητας » [« *Les Morts* de James Joyce dans *Eroica* de Kosmas Politis : un cas complexe d'intertextualité »], *Palimpseston*, vol.14-15, p.231-242.
———, 1997, « Η συνάντηση δύο δρόμων μέσω μιας μετάφρασης. *Ο δρόμος με τις Φάμπρικες* του John Steinbeck και *Το Γυρί* του Κοσμά Πολίτη » [« La rencontre de deux chemins au moyen d'une traduction. *Rue de la Sardine* de John Steinbeck et *Yiri* de Kosmas Politis »], *Μολυβδο-κονδυλο-πελεκητής*, vol. 6, p.129-141.

———, 2001, *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μονδερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη* [*Le Modernisme d'un cosmopolite. Éléments et techniques modernistes dans le roman de l'entre-deux-guerres de Kosmas Politis*], Thessalonique, University Studio Press.

———, 2008, *Σχεδίασμα βιβλιογραφίας Κοσμά Πολίτη: 1930-2006* [*Ébauche de bibliographie de Kosmas Politis*], Thessalonique, University Studio Press.

———, 2018, « Το *Τέρμα* της μοναξιάς: Η σχέση αφηγητή αποδέκτη στη μυθοπλαστική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη » [« *Terminus* de la solitude : le lien narrateur - narrataire dans la production fictionnelle de Kosmas Politis »], dans *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας;* [*Mais que cherchent nos âmes en voyageant ?*], Ellena Koutianou et Elli Filokyprou (dir.), Athènes, Nefeli, coll. « Theoria - Kritiki », p.168-178.

KANGUELARIS N.I., 2018, « Παραθέματα από το Requiem (Introitus – Dies Irae – Agnus Dei) και το Confiteor στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη [« Citations du *Requiem* (*Introitus – Dies Irae – Agnus Dei*) et du *Confiteor* dans *Eroica* de Kosmas Politis »], dans *Νεοελληνική Φιλολογία* [*Philologie néo-hellénique*], Actes du 9ème Congrès des étudiants et doctorants (4-7 octobre 2017), Angelina Theodorakis, Thanassis Galanakis et Panos Yalelis (éd.), Athènes, EKPA, p.193-209.

KARABELAS, Savvas, 2009, « Το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*: 1935-1940, 1944-1945 » [« La revue *Nea Grammata* : 1935-1940, 1944-1945 »], [en ligne], thèse de doctorat dirigée par Georgia Ladoyanni, Université de Ioannina.
(URL : https://doi.org/10.12681/eadd/27021, consulté le 13 mars 2020).

KARAKATSOULI, Anne, mars 2015, « L'élite intellectuelle et ses revues : Rédaction et lectorat de la *Revue des Deux Mondes* et de la *Nea Estia* en Grèce pendant les années trente » [en ligne], *Cahiers balkaniques*, nº Hors-série.
(URL : https://journals.openedition.org/ceb/5423, consulté le 18 mai 2020).

KASINI, Christina, 2015, « Ο ελληνικός Joyce – Η γονιμότητα μιας αμφίδρομης σχέσης » [« Joyce en grec – La fécondité d'une relation réciproque »], [en ligne], dans *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών [*Continuités, discontinuités, conflits dans le monde grec (1204-2014) : économie, société, histoire, littérature*, 5ème Congrès européen des études néo-helléniques], Konstantinos Dimadis (éd.), Athènes, Société européenne des Études néo-helléniques, tome 2, p.373-388.
(URL : http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kasini_christina.pdf, consulté le 17 juin 2017).

KESSLER, Hans, 1996, article « Résurrection », dans *Nouveau dictionnaire de théologie*, Peter Eicher (éd.), traduit par Jacques Hoffman, Paris, Cerf, p.859-869.

KONDYLI, Georgia, 2014, « Le Théâtre musical européen à Smyrne » [en ligne], dans *20th CIÉPO Symposium : New Trends in Ottoman Studies*, Marinos Sariyannis (éd.), Université de Crète, Institute for Mediterranean Studies, p.788-797.
(URL : www.univie.ac.at/ciepo/wordpress/wp-content/uploads/2011/07/downloaded1.pdf, consulté le 26 octobre 2018).

———, 2015a, « Les opéras de Verdi à Smyrne (1880-1900) », dans *Staging Verdi and Wagner* [*Mettre en scène Verdi et Wagner]*, Naomi Matsumoto (dir.), Turnhout, Brepols, coll. « Mise en scène », p.243-245.

———, 2015b, « Η επιρροή της Αθήνας στην καλλιτεχνική ζωή της Σμύρνης (1897-1912) » [« L'influence d'Athènes sur la vie artistique de Smyrne (1897-1912) »], [en ligne], dans *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών [*Continuités, discontinuités, conflits dans le monde grec (1204-2014) : économie, société, histoire, littérature*, 5ème Congrès européen des études néo-helléniques], Konstantinos Dimadis (éd.), Athènes, Société européenne des Études néo-helléniques, tome 4, p.91-104
(URL : https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kondyli_georgia.pdf, consulté le 24 novembre 2018). N.B. : ce document ne comporte pas de numérotation de page.

KOTSAMANI, Maria, « Συνέντευξη-αστραπή με τον Κοσμά Πολίτη » [« Rencontre-éclair avec Kosmas Politis »], *Mesimvrini*, 3 janvier 1964 (document sans indication de page).

KOTZIAS, Alexandros, « Η ύστατη θαυματουργία. Βιβλιοπαρουσίαση για το *Τέρμα* » [« L'ultime miracle. Présentation du livre *Terminus* »], *Kathimerini*, 29 février 1976 (document sans indication de page).

KOUMANDAREAS, Menis, 1985, « Ο Παρασκευάς που έγινε Κοσμάς » [« Paraskevas devint Kosmas »], [en ligne], *Diavazo*, nº 116, p.13-22.
(URL : https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa71_issue_116, consulté le 16 février 2015).

KOYAMA-RICHARD, Brigitte, 2003, *La Magie des estampes japonaises*, Paris, Hermann.

KYRIAZIS, Christos A., 2017, *Ο κοινωνικός και φιλοσοφικός ρόλος του Καραγκιόζη* [*Le Rôle social et philosophique de Karaghiozis*], Athènes, Iolkos.

LACARRIÈRE, Jacques, 2001 [Plon, 1976], *L'Été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Presses Pocket.

LAHIRE, Bernard, 1993, « Lectures populaires : les modes d'appropriation des textes » [en ligne], *Revue française de pédagogie*, vol. 104, nº 1, p. 17-26.
(URL : https://www.jstor.org/stable/41200385, consulté le 20 mai 2016).

LANÇON, Bertrand, 1998, *Constantin (306-337)*, Paris, PUF.

LANG, Bernhard, 1996, « Ange / Démon », dans *Nouveau dictionnaire de théologie*, traduit par François Boespflug, Paris, Cerf, p.21-26.

LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina, 2005, « Sainte Geneviève dans l'art du Moyen Âge au XVIIe siècle » [en ligne], *Revista de humanidades*, nº 11, p.117-134.
(URL : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2049955, consulté le 7 avril 2017).

LARCHET, Jean-Claude, 2001, *La Vie après la mort selon la tradition orthodoxe*, Paris, Cerf.

LARTHOMAS, Pierre Henri, 2012 [Armand Colin, 1972], *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, PUF.

LECLERC, Marie-Dominique, 1992, « Geneviève de Brabant dans l'imagerie populaire » [en ligne], *Romantisme*, nº 78, p.91-101.

(URL : www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6081, consulté le 10 avril 2017).

LEIDUAN, Alessandro, 2012, « La notion de “spectacle” dans le cinéma de Fellini : enjeux esthétiques d’une cinématographie anti-fictionnelle » [en ligne], *Cahiers de narratologie*, nº 22.
(URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6570, consulté le 13 mars 2019).

LÓPEZ RECIO, Virginia, 2006, *Το φεγγάρι Το μαχαίρι Τα νερά: ο Λόρκα στην Ελλάδα* [*La Lune le couteau les eaux : Lorca en Grèce*], Athènes, Ekdoseis ton Filon.

LORAUX, Nicole, 1999, *La Voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais ».

MACKRIDGE, Peter, 1982, « Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica* » [« Constructions symboliques et ironiques dans *Eroica* »], dans *Eroica*, par Kosmas Politis, p.26-86, Athènes, Estia.
———, 1985a, « European Influences on the Greek Novel during the 1930s » [en ligne], *Journal of Modern Greek Studies* 3, nº 1, p.1-20.
(URL : https://muse.jhu.edu/article/264105, consulté le 3 février 2015).
———, 1985b, « Η κοινωνική συνείδηση στο *Τέρμα* του Κοσμά Πολίτη » [« La conscience sociale dans *Terminus* de Kosmas Politis »], [en ligne], *Diavazo*, nº 116, p.32-34.
(URL : https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa71_issue_116, consulté le 4 janvier 2015).
———, 1992, « Kosmas Politis and the literature of exile » [en ligne], *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, vol. 9, p.222-239.
(URL : https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltiokms/article/view/2518/2283, consulté le 23 juillet 2017).
———, 1993, « Η ποιητική του χώρου *Στου Χατζηφράγκου* » [« La poétique du lieu dans *À Hatzifrango* »], dans *Στου Χατζηφράγκου*, par Kosmas Politis, Athènes, Estia.
———, 1999, « Παραθέματα, παρωδία, λογοκλοπή και διακειμενικότητα στην *Eroica* του Κ. Πολίτη » [« Citations, parodie, plagiat et intertextualité dans *Eroica* de K. Politis »], *Periplous*, nº 48, p.66-81.
(URL : http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=29088&code=1734&zoom=800, consulté le 13 mars 2015)
———, 2003, « The Myth of Asia minor in Greek Fiction », dans *Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey* [*Traversée de l’Égée : une évaluation de l’échange de populations de 1923 entre la Grèce et la Turquie*], Renée Hirschon (dir.), New York, Berghahn Books, coll. « Studies in forced migrations », p.235-245.

MAKROPOULOU, Marie, 2010, « La version romanesque de *La Dame aux camélias* ou le spectacle d’une conscience », dans *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Maria Litsardaki et Aphrodite Sivetidou (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p.23-39.

MALSON, Lucien, 2001, « Prélude » [en ligne], *L’Homme*, nº 158-159, p. 29-34.
(URL : http://journals.openedition.org/lhomme/136, consulté le 1 mars 2020).

MALSON, Lucien, et Christian BELLEST, 2012 [1987], *Le Jazz*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2392.

MARCHÉ, Claire, « Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de *Terminus* (*Τέρμα*, 1975) », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n°10, novembre 2018, p.239-256.
(URL : http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/281).

MARECHAUX, Pierre, 2009, « Allusions ou illusions d'Espagne : la cartographie imaginaire d'*Iberia* d'Albéniz, une contestation du Paragone traditionnel », dans *Les Arts quand ils se rencontrent*, Jackie Pigeaud (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.245-253.

MARMARINOU, Io, 1989, *Κοσμάς Πολίτης, ένας δανδής του πνεύματος* [*Kosmas Politis, un dandy de l'esprit*], Athènes, Alexandreia.
———, 2016, entretien téléphonique réalisé par Claire Marché.

MASTORAKI, Jenny, 1985, « Ο χειρώναξ μεταφραστής » [« Le traducteur laborieux »], [en ligne], *Diavazo*, nº 116, p.35-38.
(URL : https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa71_issue_116, consulté le 6 mai 2017).

MONDZAIN, Marie-José, 1996, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

MOREAU, Tiphaine, 2012, « Julien et la croix : un anti-Constantin », *Revue des Etudes tardo-antiques*, vol.2, p.219-272.

MORRIS, Roderick Conway, 2018, « Greek Café Music », dans *Greek Music in America*, Tina Bucuvalas (dir.), Jackson, University Press of Mississipi, coll. « American Made Music Series », p.71-86.

MOULLAS, Panayotis, 2007, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα* [*L'Espace de l'éphémère. Éléments pour la paralittérature du XIXe siècle*], Athènes, Sokolis.

NAUGRETTE, Florence, 2002, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Le plaisir partagé ».

NAUROY, Gérard, 2008, « Constantin au pont Milvius ou la naissance d'un mythe », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, nº 21, p.277-313.

NECTOUX, Jean-Michel, 1972, *Fauré*, Paris, Le Seuil, coll. « Harmoniques ».
———, 2008 [Flammarion, 1990], *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Fayard.

ORCEL, Michel, 2001, *Verdi : la vie, le mélodrame*, Paris, Grasset.

OST, Isabelle, 2004, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », dans *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*, Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (dir.), Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, p.29-42.

PANAGOPOULOS, Johannis, 1996, « Orthodoxie (églises et théologie) », dans *Nouveau dictionnaire de théologie*, traduit par Henri Rochais, Paris, Cerf, p.637-644.

PAPAKOSTAS, Nikos, 2015, *Η μουσική σχολή της Σμύρνης και το ρεμπετικό* [*L'École musicale de Smyrne et le rébétiko*], Athènes, Aggelaki.

PAPAROUSSI, Marita, 2002, « Γιατί πεθαίνουν τα παιδιά; Μια διερεύνηση της θεματικής του θανάτου στο έργο του Κοσμά Πολίτη » [« Pourquoi les enfants meurent-ils ? Enquête sur la thématique de la mort dans l'œuvre de Kosmas Politis »], *Diadromes*, nº 7, p.185-213.

PAPOULIA, Maria, 1975, « Βιογραφικό μνημόνιο για το *Τέρμα* του Κοσμά Πολίτη » [« Note biographique au sujet de *Terminus* de Kosmas Politis], dans *Τέρμα* [*Terminus*], par Kosmas Politis, Hermès, p.179-189.

PATRON, Sylvie, 2009, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

PAVIS, Patrice, 2009 [Éditions sociales, 1980], *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PEFANIS, Yorgos P., 2001, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θέατρου* [*Thèmes du théâtre grec de l'après-guerre et contemporain*], Athènes, Kedros, coll. « Diadromes se megali chora ».

PÉJU, Pierre, 1997, *La Petite Fille dans la forêt des contes : pour une poétique du conte, en réponse aux interprétations psychanalytiques et formalistes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Réponses ».

PENNANEN, Risto Pekka, 2004, « The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece », *Ethnomusicolgy*, vol.48, nº 1, p.1-25.
(URL : https://www.jstor.org/stable/30046238?seq=1, consulté le 2 février 2020).

PENTZIKIS, Gabriel Nikos, 1975, « Σημείωμα του φιλολογικού επιμελητή » [« Note de l'assistant éditorial pour la philologie »], dans *Τέρμα* [*Terminus*], par Kosmas Politis, Athènes, Hermès, p.190-197.

PERRIER, Guillaume, 2011, « Architecture médiévale et art de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust » [en ligne], *Études littéraires*, vol.42, nº 1, p. 13-22.
(URL : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2011-v42-n1-etudlitt5005183/1007155ar/, consulté le 23 juin 2020).

PETEK-SALOM, Gayé, 1986, « Karagöz en Turquie aujourd'hui : inventaire et bilan », dans *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Damianakos Stathis (dir.), Paris, L'Harmattan, p.217-227.

PÉTILLON-BOUCHERON, Sabine, 2002, *Les Détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale ».

PETIT, Laurent, 2006, *La Mémoire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 350.

PETITJEAN, André, 2010, « Le processus d'"épicisation" et les procédés de "romanisation" dans les œuvres dramatiques françaises contemporaines », dans *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Maria Litsardaki et Aphrodite Sivetidou (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p.23-39.

PIAVE, Francesco Maria, 2014, « Livret de *La Traviata* », traduit par Olivier Rouvière, *Avant-scène* opéra, nº 51, p.8-63.

PILETTE, Perrine, et Sébastien POLET, 2010, « La mort de l'empereur Julien dans les sources antiques : étude liminaire » [en ligne], *Volumen*, nº 4, p.76-100.
(URL : https://www.academia.edu/12882000/La_mort_de_l_empereur_Julien_dans_les_sources_antiques_%C3%A9tude_liminaire, consulté le 23 septembre 2018).

POE, Edgar Allan, 2006, *Αφηγήματα. Οι ιστορικές μεταφράσεις από τον Κοσμά Πολίτη* [*Contes. Les traductions historiques de Kosmas Politis*], Stephanos Bekatoros (éd.), Athènes, Ellinika grammata.

POLIGNAC, François de, 2010, « Un paysage religieux entre rite et représentation. Éleuthères dans l'Antiope d'Euripide » [en ligne], *Revue de l'histoire des religions*, nº 227, p.481-495.
(URL : http://journals.openedition.org/rhr/7664, consulté le 20 décembre 2018).

POLITIS, Kosmas, 1973, « Lettre de Kosmas Politis adressée à Federico Fellini » [en ligne], reproduite dans la revue *Periplous*, n° 48, 1999, p.79-80.
(URL : http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=29101&code=2134&zoom=800, consulté le 7 novembre 2018).
———, 1975, *Τέρμα*, Athènes, Hermès.
———, 1987 [Ikaros, 1945], *Το Γυρί*, Athènes, Hermès.
———, 1990 [Athinai, 1930], *Το Λεμονοδάσος*, Athènes, Ypsilon / Biblia.
———, 1992, *Eroica*, traduit par Henri Tonnet, Boulogne, Griot.
———, 1993 [Karavia, 1963], *Στου Χατζηφράγκου: τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, Peter Mackridge (éd.), Athènes, Estia, coll. « Nea Elliniki Bibliothiki ».
———, 1995, *Le Bois de citronniers*, traduit par Hervé Genoud, Genève, Melchior.
———, 1999 [Difros, 1957], *Γάϊος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος: έργο σε πέντε πράξεις και επίλογο* [*Gaïus Flavius Valerius Aurelianus Claudius Constantin : pièce en cinq actes et un épilogue*], Yorgos Kallinis (éd.), Athènes, Hermès.
———, 2005a [maison d'édition anonyme, 1943], « Τζούλια » [« Giulia »], dans *Τρεις γυναίκες* [*Trois femmes*], Athènes, Pelecanos, coll. « Neoelliniki Grammateia ».
———, 2005b [maison d'édition anonyme, 1943], *Τρεις γυναίκες*, Athènes, Pelecanos, coll. « Neoelliniki Grammateia ».
———, 2005c [Fexis, 1959], *Κορομηλιά* [*Le Mirabellier*], Athènes, Pelecanos, coll. « Neoelliniki Grammateia ».
———, 2009 [Govostis, 1938], *Eroica*, Peter Mackridge (éd.), Athènes, Estia.
———, 2016, *Avant que la ville brûle*, traduit par Michel Volkovitch, Toulouse, publie.net.
———, sans date, « Bloc préparatoire à la rédaction de la pièce *Constantin* », Collège d'Athènes.
———, sans date, manuscrit de *Terminus*, Collège d'Athènes.

POUILLON, Jean, 1993 [1946], *Temps et roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

PUCHNER, Walter, 1986, « Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience. A Contribution to the Research of Theatre Audience », dans *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Stathis Damianakos (dir.), Paris, L'Harmattan, p.199-216.
———, 2010, « Le tournant vers l'intérieur : la dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985) » [en ligne], *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, nº 48, p.13-20.
(URL : https://id.erudit.org/iderudit/1007836ar, consulté le 15 février 2018).

ROMILLY, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 2014 [1970].

ROSENBERG, Anna, 2014, « The Greek Lorca: Translation, Homage, Image » [en ligne], *Bulletin of Hispanic Studies* 91, nº 1, p.33-51.
(URL : https://www.researchgate.net/publication/270081503_The_Greek_Lorca_Translation_Homage_Image, consulté le 2 mars 2017).

SAÏD, Edward W., 2012, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, traduit par Michelle-Viviane Tran Van Khai, Marie-Catherine Vacher (éd.), Arles, Actes Sud.

SALATKO, Gaspard, 2016, « Faire incarnat. Icônes et contagion du divin dans le christianisme orthodoxe », *Communication et langages*, nº 189, p.125-140.

SAMARTSIDIS, Christophoros « Les Mystères de Constantinople », commenté par Filippos Katsanos, *Médias 19* [en ligne], Grèce, Anthologies, Les Mystères urbains.
(URL : http://www.medias19.org/index.php?id=15587, consulté le 1 octobre 2016).

SAPIRO, Gisèle, 2009, « 8. L'Europe, centre du marché mondial de la traduction », dans *L'Espace intellectuel en Europe : de la formation des états-nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Gisèle Sapiro (éd.), Paris, La Découverte, p.249-297.
———, 2012, « Chapitre V. Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », dans *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles*, Gisèle Sapiro (éd.), Paris, Ministère de la culture et de la communication, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), p.199-247.
———, 2019, « Les grandes tendances du marché de la traduction », dans *Histoire des traductions en langue française au XXe siècle*, Lagrasse, Verdier, p.55-176.

SAVVIDIS, G.P., « Αντί Στεφάνου. Μαρτυρία για τα είκοσι τελευταία χρόνια του Κοσμά Πολίτη » [« En guise de couronne. Témoignage sur les vingt dernières années de Kosmas Politis »], To *Vima*, 2 mars 1974 (document sans indication de page).
——— « Ο άνθρωπος ζει όσο μιλούν γι'αυτόν » [« L'homme vit tant qu'on parle de lui »], *To Vima*, 29 janvier 1989, p.53.

*Le Conseil de la cloche et autres nouvelles grecques*, 2015 [2012], recueil de nouvelles traduit et édité par Stéphane Sawas, Paris, éditions Rue d'Ulm, coll. « Versions françaises ».

SCHAEFFER, Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

SCHOENTJES, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».

SEHOPOULOU, Maria, 2018, « Ο αντίκτυπος της πολιτικής ζωής στο Εθνικό Θέατρο: Η περίπτωση της Δευτέρας Σκηνής του Αιμίλιου Χουρμούζιου » [« Le retentissement de la vie politique sur le Théâtre National : le cas de la Deuxième scène de Emilios Chourmouzios »], dans *Θέατρο και δημοκρατία* [*Théâtre et démocratie*], Alexia Altouva et Kaiti Diamantakou (éd.), tome 2, Athènes, EKPA, p.515-526.

SENDLER, Egon, 1981, *L'Icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée De Brouwer, coll. « Christus ».

SERAÏDARI, Katerina, 2005, *Le Culte des icônes en Grèce*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les anthropologiques ».

SHAKESPEARE, William, 2005, *Cymbeline*, Martin Butler (éd.), Cambridge (Angleterre), Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare ».
———, 2014, *Άμλετ*, Stavroula Tsouprou (éd.), traduit par Kosmas Politis, Athènes, Nefeli.

SOTIRIOU, Dido, 2008 [1962], *Ματωμένα Χώματα* [*Terres de sang*], Athènes, Kedros.

SOUILLER, Didier, Florence FIX, Sylvie HUMBERT-MOUGIN, et Georges ZARAGOZA, 2005, *Études théâtrales*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

SOUNAC, Frédéric, 2014, *Modèle musical et composition romanesque : genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes ».

STAMATOPOULOU-VASILAKOU, Chrysothemis, 2007, « Greek Theater in Southeastern Europe and the Eastern Mediterranean from 1810 to 1961 » [en ligne], *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 25, nº 2, p.267-284.
(URL : https://muse.jhu.edu/article/231254/pdf, consulté le 3 mai 2017).
———, 2008, « The Greek Communities in the Balkans and Asia Minor and Their Theatrical Activity 1800-1922 » [en ligne], *Hellenic Studies/Etudes Helleniques*, vol.16, nº 2.
(URL : https://ejournals.lib.uoc.gr/index.php/hellst/article/view/613/527, consulté le 20 août 2017).
———, 2009, « Σμυρναϊκή δραματουργία: Πρωτότυπες θεατρικές εκδόσεις στη Σμύρνη του 19ου αιώνα » [« Dramaturgie smyrniote : éditions théâtrales originales à Smyrne au XIXe siècle »], [en ligne], *Bulletin of the Centre for Asia Minor Studies*, vol.16, p.211-286.
(URL : https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltiokms/article/view/2397, consulté le 15 juillet 2017).
———, 2010, « La réception du théâtre grec antique dans le bassin oriental de la Méditerranée au cours du XIXe siècle et le début du XXe : Le cas de Smyrne et d'Alexandrie », dans *First International Conference « Theatre and Theatre Studies in the 21st century » (Athens, 28 Sept. – 1 Oct. 2005)* [*Première conférence internationale « Théâtre et études théâtrales au XXIe siècle (Athènes, 28 sept. – 1 Oct.2005)*], Anna Tabaki et Walter Puchner (dir.), Athènes, EKPA, Ergo, p.405-412.

STAVROPOULOU, Eri (éd.), 1998, « Κοσμάς Πολίτης-Αντώνης Δεκαβάλλες: Αλληλογραφία 1963-1970 » [« Kosmas Politis - Antonis Dekavalles : correspondance 1963-1970 »], *Themata Logotechnias*, nº 10, p.44-65.

STEHMAN, Jacques, 1964, *Histoire de la musique européenne des origines à nos jours*, Verviers, Gérard and C°, coll. « Marabout Université ».

STEINBECK, John, 1974, *Rue de la Sardine*, traduit par Magdeleine Paz, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
———, 1989 [Oi filoi tou vivliou, 1946], *Ο Δρόμος με τις φαμπρίκες*, traduit par Kosmas Politis, Athènes, Zacharopoulos, coll. « Klassiki Logotechnia ».
———, 2005 [Viking Press, 1945], *Cannery Row*, Harlow, Longman, coll. « New Longman Literature ».

SULEIMAN, Susan Rubin, 1983, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écritures ».

THÉRENTY, Marie-Ève, 2013, « Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle » [en ligne], *Romantisme*, n° 160, p.53-64.
(URL : https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-2-page-53.htm, consulté le 5 juin 2016).

THOMASSEAU, Jean-Marie, 1984, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°2151.

THRAKIOTIS, Kostas, « Πορτραίτα συγγραφέων μεταπολεμικής γενέας: Κοσμάς Πολίτης » [« Portraits des écrivains de l'entre-deux-guerres : Kosmas Politis »], *Neoellinika grammata*, 28 mai 1938, p.12.

TONNET, Henri, 1996, *Histoire du roman grec : des origines à 1960*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études grecques ».

TORNABENE, Francesco, 1990, *Federico Fellini. Le réaliste du fantastique*, Berlin, Taschen.

TRÉDÉ-BOULMER, Monique, et Suzanne SAÏD, 2001, *La Littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, PUF.

TSALACHOURIS, Filippos, 1992, « Ακούγοντας τη γενιά του '30 » [« En écoutant la Génération des années 1930 »], [en ligne], *Diavazo*, nº 279, p.60-64.
(URL : https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa243_issue_279, consulté le 3 avril 2020).

TSIKNAKIS, Kostas. G., 2013, « Το περιοδικό του Πειραία "Πορεία" (1945-1946) και μια συνεργασία του Νίκου Γ. Σβορώνου » [« La revue du Pirée "Poreia" (1945-1946) et une collaboration de Nikos G. Svoronos »], *Ta Istorika*, vol.3, nº 58, p.184-193.

TSOUPROU, Stavroula, 2007, *Οι « παιδιάστικες » ιστορίες του Κοσμά Πολίτη. Νεράιδες, φρέσκα κουκιά και ακούσιοι φόνοι* [*Les Histoires "d'enfants" de Kosmas Politis. Fées, fèves fraîches et meurtres involontaires*], Athènes, Grigoris.
(URL suivante : http://www.chronosmag.eu/index.php/s-sp.html, consulté le 16 mars 2017).
———, 2016, *Μεταφραστές και διακείμενα* [*Traducteurs et intertextes*], Athènes, Melani.
———, « Ενα ανέκδοτο θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη » [« Une œuvre théâtrale non publiée de Kosmas Politis »], [en ligne], *Χρόνος*, nº 10 (février 2014).

TUBEUF, André, 2014, « L'introuvable voix de Violetta », *Avant-scène opéra*, nº 51, p.92-95.

TZIOVAS, Dimitris (éd.), 1997, *Greek modernism and beyond: essays in honor of Peter Bien*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield, coll. « Greek Studies ».
———, 2003, *The Other Self Selfhood and Society in Modern Greek Fiction*, Boulder, New York, Lexington Books, coll. « Greek Studies Interdisciplinary Approaches ».
———, 2020 [2011], *Ο Μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα, και πολιτισμική ιδεολογία* [*Le Mythe de la génération des années 1930. Modernité, grécité et idéologie culturelle*], Athènes, Polis.

UBERSFELD, Anne, 1976, « Les bons et le méchant », Anne Ubersfeld et André Billaz (éd.), *Revue des Sciences Humaines*, tome XLI, nº 162.

———, 1993, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup ».
———, 1996, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup ».
———, 2015, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».

VAES, Guy, 1994, *La Flèche de Zénon : essai sur le temps romanesque*, Bruxelles, Labor.

VAN, Gilles de, 1992, *Verdi, un théâtre en musique*, Paris, Fayard.
———, 2014, « La Traviata ou la fin de l'idylle », *Avant-scène opéra*, n° 51, p.84-90.

VAN STEEN, Gonda, 2002, « Rolling out the Red Carpet: Power "Play" in Modern Greek Versions of the Myth of Orestes from the 1960s and 1970s (I) » [« Dérouler le tapis rouge : "jeu" de puissance dans les versions néo-helléniques du mythe d'Oreste depuis les années 1960 et 1970 (I) »], *International Journal of the Classical Tradition* 9, n° 1, p.51-95.

VERNANT, Jean-Pierre, 1998, *La Mort dans les yeux : figures de l'autre en Grèce ancienne ; Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel ».

VERNANT, Jean-Pierre, et Pierre VIDAL-NAQUET, 1986, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui / histoire classique ».

VIDAL, Edgard, 2014, « Les quitanderas : du plagiat à la transposition créative. Analyse de la trajectoire d'un objet culturel », *Nuevo mundo mundos nuevos*, Colloques.
(URL : http://journals.openedition.org/nuevomundo/66233, consulté le 28 janvier 2020).

VITTI, Mario, 1989, *Histoire de la littérature grecque moderne*, traduit par Renée-Paule Debaisieux, Paris, Hatier, coll. « Confluences ».
———, 1995, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή* [*La Génération des années 1930. Idéologie et forme*], Athènes, Hermès.

VOLTA, Ornella, 2009, « Sur *Roma* de Federico Fellini », dans *Federico Fellini*, Jean A. Gili (dir). Paris, Positif.

VUILLAUME, Marcel, 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, coll. « Propositions ».

WAEBER, Jacqueline, 2013, « Le mélodrame au-delà de l'opéra : Sur le *Pygmalion* de Rousseau ». *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 12, p. 23.
(URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-23.htm, consulté le 14 février 2018).

WEINRICH, Harald, 2012, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, traduit par Michèle Lacoste, Limoges, Lambert-Lucas.

WEISGERBER, Jean, (éd.), 2000, *Les Avant-gardes et la tour de Babel : interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes ».

XANTHAKOU, Margarita, (éd.), 2007, *On raconte en Laconie: contes populaires grecs du Magne*, Arles, Actes sud, coll. « Babel » n°819.

YERASIMOS, Stéphane, 1992, « A propos des réformes urbaines des Tanzimat », dans *Villes ottomanes à la fin de l'Empire*, Paul Dumont, François Georgeon, et Robert Ilbert (dir.), Paris, L'Harmattan, p.17-31.

ZERARI-PENIN, Maria, 2014, « Fleurs de cimetière. Réflexions sur l'œuvre ultime, le "style de vieillesse" et le "style tardif" » [en ligne], *e-Spania*, revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, nº 18.
(URL : http://journals.openedition.org/e-spania/23492, consulté le 13 mai 2020).

ZEROUALI, Basma, 2005, « L'amané ou la complainte du réfugié », dans *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal,...*, Michel Demeuldre (dir.), Paris, L'Harmattan, p.171-178.
———, 2006a, « Le creuset des arts et des plaisirs », dans *Smyrne, la ville oubliée ?*, M.C. Smyrnélis (dir.), Paris, Autrement, p.138-156.
———, 2006b, « L'Orient cosmopolite dans les chansons des Grecs de Smyrne (1830-1922) », thèse de doctorat en Études du Moyen Orient et de la Méditerranée dirigée par Henri Tonnet, Paris, INALCO.

Ο Παρατηρητής (anonyme), « Ένα ιδεολογικό φιλολογικό πατάρι » [« Une soupente littéraire et idéologique »], *I Avyi*, rubrique « Λόγοι και αντίλογοι » [« Des pour et des contre »], 16 janvier 1977, p.10.

« Οι Ιδιώτες », *Τα Νέα*, 2 mars 1974, rubrique « Το 7ήμερο του Ποπολάρου » (sans nom d'auteur, sans indication de page).

# INDEX DES PRINCIPAUX ÉCRIVAINS ET COMPOSITEURS CITÉS


## A

Alain-Fournier, 15, 137, 493
Albéniz (Isaac), 445, 446, 447, 519
Andrić (Ivo), 144, 490
Aragon (Louis), 144, 490, 494, 511
Axioti (Melpo), 10, 292, 296

## B

Bach (Jean-Sébastien), 438, 460, 464, 465, 468, 475, 476, 482
Beethoven (Ludwig von), 22, 334, 447, 449, 451, 477, 478
Böcklin (Arnold), 252, 429, 502
Brecht (Bertolt), 301, 302, 315, 316, 317, 319, 320, 323, 327, 328

## D

Dumas (Alexandre), 73, 158, 177, 184, 188, 193, 194, 195, 512, 519

## F

Fauré (Gabriel), 451, 469, 470, 481, 520
Fellini (Federico), 281, 293, 294, 295, 296, 328, 507, 514, 518, 521, 524, 526
France (Anatole), 100, 101, 103, 104, 105, 107, 124, 157, 179, 417, 467, 470, 509, 513

## G

García Lorca (Federico), 150, 151, 154, 156, 169, 280, 316, 447, 453, 490, 492, 515, 518, 522
Gide (André), 15, 157, 460
Gritsi-Milliex (Tatiana), 14, 432, 501

## H

Henry Longfellow (Henry), 380
Homère, 53, 54, 515

## J

James (Henry), 9, 10, 144, 157, 169, 369, 395, 509
Joyce (James), 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 370, 515, 516

## K

Kazantzakis (Nikos), 150, 289, 495
Koumandareas (Menis), 140, 157, 363, 433

## L

Longfellow (Henry), 166, 167, 380

## M

Mozart (Wolfgang Amadeus), 460, 461

## P

Papadopoulos-Tymphristos (Dimitrios), 39
Poe (Edgar Allan), 13, 144, 490
Proust (Marcel), 341, 351, 352, 368, 385, 386, 489, 511, 520

## R

Rimbaud (Arthur), 51
Rousseau (Jean-Jacques), 165, 189, 249, 250, 251, 252, 492, 526

## S

Sarantaris (Yorgos), 23
Séféris (Georges), 15, 157, 222, 223, 493
Shakespeare (William), 12, 80, 141, 145, 156, 167, 218, 281, 287, 288, 295, 311, 382, 491, 523
Skaribas (Yannis), 10
Sotiriou (Dido), 12, 64, 65, 508
Steinbeck (John), 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 169, 447, 490, 512, 516, 524
Stephens (James), 164, 165, 423
Sue (Eugène), 32, 33, 34, 38, 39

## T

Terzakis (Angelos), 14, 284, 493
Theotokas (Yorgos), 14, 15, 65, 136, 284, 493

## V

Verdi (Giuseppe), 178, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 451, 463, 477, 478, 512, 514, 517, 520, 521, 525
Verlaine (Paul), 229, 371, 481
Vernardakis (Dimitris), 185, 209, 210, 211, 296, 309, 315

## W

Woolf (Virginia), 137, 145, 157, 369, 370, 378

# Table des matières

**INTRODUCTION.....9**
*L'écrivain insaisissable .....9*
*Une réception de l'œuvre très contrastée en Grèce selon les époques.....10*
*Pourquoi une telle différence d'accueil entre les romans de l'auteur ?.....13*
*Une écriture du déplacement.....16*
*Une interrogation sur le spectaculaire : raconter ou montrer ?.....16*
*La musique comme remède possible à la destruction du temps. .....17*

**LES AIRS DE FAMILLE : DES RECITS PORTEURS D'UNE MEMOIRE ROMANESQUE .....19**
1. UNE NOUVELLE ESTHETIQUE DE POLITIS : ECHO ET ECOT DE POLITIS AUX ROMANS POPULAIRES .....19
*1.1. Un « tournant esthétique » après la Seconde Guerre mondiale ?.....20*
*1.2. Des romans miroirs d'une société qui se rêve : un air de « mystères » pour un nouveau roman social.....28*
Mise en scène d'une société qui se regarde : entre frissons et fascination .....29
*Yiri* et *À Hatzifrango* : parents des romans sociaux du XIXe siècle ?.....31
*Yiri* et *À Hatzifrango* : variations sur le roman social.....43
*1.3. Une Histoire meurtrière déconstruite.....57*
*À Hatzifrango* ou l'étrange chronique.....58
*Yiri* : une période historique sans dates.....65
*Terminus* : une décontextualisation complète.....68

2. DES ROMANS INITIATIQUES : DES PERSONNAGES FACE AUX INTERDITS ET AUX TRANSGRESSIONS.....71
*2.1. Des éducations sentimentales : les trames de romans sentimentaux.....71*
Le roman sentimental et le roman athénien en Grèce.....72
Des éducations à l'amour.....74
De la passion lue à la passion regardée : une initiation du lecteur .....79
*2.2. Des romans d'apprentissage : la mise à l'épreuve d'une fidélité à soi-même. .....84*
Pandelis : l'apprentissage d'une conscience nationale ?.....85
Le père Nikolas : la remise en cause du sentiment de communauté.....88
Au rebours d'une formation sociale, l'héroïsation des figures marginales. .....92
*2.3. Le miroir des contes dans la narration.....96*
Différents contes en présence : tradition écrite ou tradition orale ? .....98
Des contes devenant réalité.....106
Les figures des conteurs : éloge de la transmission orale. .....116

3. DES ROMANS DECENTRES : L'AILLEURS ET L'ETRANGER COMME POINTS DE FUITE .....121
*3.1. Déambuler, arpenter, fuir.....122*
Lignes et cartes : saisir la terre.....122
Des lieux inconsistants et instables.....128
*Yiri* et *À Hatzifrango* : les romans des déplacés .....132
*3.2. Des romans polyglottes.....136*
Le français et l'anglais dans les premiers romans de Politis .....136

L'étrangeté de la langue grecque dans *À Hatzifrango* : une langue recevant l'altérité. .....137
*Yiri* et *Terminus* : des récits mettant en évidence l'évolution de la langue grecque et son intrinsèque altérité. .....140
*3.3 Influence des traductions dans les récits d'après-guerre : dialogues intertextuels 143*
Les métamorphoses d'Ophélie sous la plume de Politis : de Steinbeck à la noyée de Mersinli. .....144
La fin d'une fête : la voix des « Morts » de Joyce dans *À Hatzifrango*. .....156
L'insertion des traductions dans les récits d'après-guerre .....164

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE .....170

**UNE DRAMATISATION DES RECITS ET UNE REFLEXION SUR LES SPECTACLES ET LE SPECTACULAIRE : UN LECTEUR-SPECTATEUR.....173**
1. SMYRNE : UNE VILLE DE THEATRE EVOQUEE DANS DES RECITS AUX FORMES DRAMATIQUES. .....173
*1.1. Des récits hommages à l'effervescence de la vie théâtrale à Smyrne .....174*
Une ville de théâtre .....174
L'appropriation et la réception des spectacles mises en scène dans *Terminus* et *À Hatzifrango*. .....177
Smyrne dans *À Hatzifrango* et *Terminus* : une ville théâtralisée aux multiples personnages. .....184
*1.2.* Terminus *: quand la tragédie se substitue au mélodrame… .....188*
Un roman mélodramatique pour rendre hommage à Smyrne. .....188
Réécriture de *La Dame aux camélias* et de *La Traviata*. .....193
La tragédie de Sophie .....201
*1.3.* À Hatzifrango *: la tragédie déconstruite ou le procès des « Antiquolâtres ». .....207*
La parodie de l'Antiquomanie .....207
La construction tragique .....211
La forme tragique et le monument. .....219

2. QUE REGARDER ? L'INCONSISTANCE DES SPECTACLES ET UN LECTEUR DEPOSITAIRE D'IMAGES MORCELEES. .....222
*2.1. L'absence des corps sur des scènes vouées à la disparition. .....223*
*Yiri* et le théâtre d'ombres .....224
Des scènes vides .....231
Des scènes friables : la métaphore de la poussière dans *Yiri* et *À Hatzifrango* .....235
*2.2. Regards et visions des personnages : dangers et fascination des images .....241*
Représentations et reflets de soi : les photographies et les miroirs au cœur des actions .....241
Images et tableaux dans les trois romans : apprendre à regarder. .....245
Icônes et iconostase : iconodoules et iconoclastes. .....254
*2.3. Le lecteur comme légataire de sens : le lecteur-spectateur comme seul auteur ....259*
Le lecteur comme spectateur : les fictions marginales comme theatron… .....260
L'incomplétude des récits .....269
Des leitmotive à assembler .....274

3. *CONSTANTIN LE GRAND* : RACONTER OU MONTRER ? .....281
*3.1 Une pièce iconoclaste .....283*

Une pièce singulière parmi la production théâtrale grecque des années 1950 .....283
En quête d'un metteur en scène ? .....288
Dé(cons)truire une image éblouissante.....296
*3.2 Une pièce anti-dramatique ?* .....*300*
A l'origine, un soubassement narratif.....302
Une pièce qui dépasse « l'ici et le maintenant » : une temporalité romanesque. .....306
L'importance du hors-scène.....311
*3.3 L'implication du spectateur*.....*315*
La distanciation à l'œuvre : éveiller le spectateur .....315
Le spectateur face au déjà-connu : susciter l'étonnement du spectateur. .....320
Des scènes intimistes dans une fresque historique : contempler sa propre vie.....325

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE .....331

**QUAND LE TEMPS DES NARRATIONS S'EXPRIME SUR UN MODE MUSICAL : UNE REFLEXION SUR LA POSSIBILITE DES RESURRECTIONS. .....333**
1. DESORDRE DES CHRONOLOGIES NARRATIVES ET ORDRE SUBJECTIF DE LA MEMOIRE ..334
*1.1. Le temps bouleversé des personnages* .....*335*
Un présent oisif et passif pour les personnages principaux .....335
Se souvenir : le passe-temps involontaire des personnages.....340
L'obscurité des rêves : chaos dans la chaîne du temps. .....345
*1.2. Des narrateurs voués à disparaître : les derniers témoins d'époques révolues.*.....*351*
Des narrateurs déroulant le fil de leur mémoire.....351
Des témoins fragiles, derniers liens avec des époques révolues.....359
Les paysages de la mémoire : des lieux étranges à parcourir ou à ressusciter ?.....363
*1. 3. Le temps de la mémoire : le mémorable et le remémoré.* .....*368*
*Yiri* : la « chanson grise » de la mémoire « où l'Indécis au précis se joint ».....371
*À Hatzifrango* : contre une linéarité meurtrière, le cycle de la mémoire.....377
*Terminus* : le tempo d'une mémoire apaisée .....380

2. DESIRS DE RESURRECTION .....387
*2.1 Mort des vivants et vie des morts.* .....*389*
Mises en scène de la mort : contempler sa finitude .....389
Survivance des morts : fantômes, revenants et présences spectrales.....392
La représentation d'un Homme partagé entre corps et esprit .....396
*2.2 L'accès à la vie éternelle en question*.....*400*
Les réponses religieuses à la place de l'Homme sur terre .....401
Pâques au centre des romans : une fête de la résurrection ? .....406
Une nature miraculeuse.....412
*2.3 Une humanité en quête de rédemption*.....*417*
Le rôle ambigu des intercesseurs .....418
Représentation des tourments terrestres.....419
L'insuffisant exercice de la liberté.....424

3. DES RECITS MUSICAUX : LA GENESE D'UNE MUSIQUE DE NUIT .....431
*3.1 La fonction des chansons dans les trois romans*.....*433*
De la mémoire individuelle à la communion collective. .....434
L'auctorialité mise en question.....438
Les motifs musicaux associés aux personnages dans *Yiri* et *Terminus* .....442

*3.2 La recherche d'une composition musicale* ..... *447*
*Yiri* : la subversion des formes classiques ..... 449
*À Hatzifrango* : faire retentir un amané ..... 451
*Terminus* : les grandes fugues ..... 458
*3.3 La chanson de la nuit* ..... *466*
Un lyrisme tenu à distance ..... 466
Les dissonances ..... 471
Une musique nocturne ..... 476

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE ..... 486

**CONCLUSION GÉNÉRALE ..... 487**

**ANNEXES ..... 497**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 507**

**INDEX DES PRINCIPAUX ÉCRIVAINS ET COMPOSITEURS CITÉS ..... 529**

**TABLE DES MATIERES ..... 531**

Claire MARCHÉ

# Mémoire des arts et art de la mémoire dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis

Résumé

L'enjeu de cette thèse est d'analyser comment l'acte de se remémorer se trouve au cœur des œuvres d'après-guerre de Kosmas Politis (1888-1974), tout comme il sous-tendait la narration d'*Eroica*, son roman le plus célèbre datant de 1938. En effet, nous étudions la manière dont Politis convoque dans *Yiri*, *À Hatzifrango* et *Terminus* les trames de sous-genres romanesques populaires tels le roman social ou encore le roman sentimental, suscitant chez le lecteur une impression de familiarité renforcée par l'influence dans ces récits des romans lus et souvent traduits par Politis. Les narrations, par des citations ou des allusions intertextuelles à des pièces de théâtre ou à des opéras, références inscrites dans la mémoire du lecteur, deviennent également dramatiques. Le lecteur, prenant le rôle de spectateur, est contraint de constater la précarité de l'existence, du temps et du territoire. Les sociétés disparues du début du XXe siècle ou de l'immédiat avant-guerre sont enfin décrites par des narrateurs-témoins qui se heurtent à la fragilité de leurs souvenirs. Pourtant, l'art musical auquel ils ont recours permet leur perpétuation. Portant ainsi la trace des arts romanesques et dramatiques des époques révolues, les récits d'après-guerre de Politis sont composés selon une mélodie nouvelle qui lui est propre : cette petite musique s'éloigne de la tonalité majeure d'*Eroica*. Laissant entendre les influences orientales de l'*amanès* mêlées à des compositions européennes, elle devient moins homogène et plus dissonante. Plus que les arts visuels, c'est donc l'art musical qui est au centre des narrations car il permet de dire la fugacité du temps sans exclure sa possible résurrection.

**Mots-clefs :** Littérature néo-hellénique (XXe siècle) / Kosmas Politis / Théâtre néo-hellénique (XXe siècle) / Musique et littérature / Temps romanesque / Mémoire / Traduction

Résumé en anglais

We intend to analyze how the act of remembering is a central element in the post-war works of Kosmas Politis (1888-1974), as well as it already underlied *Eroica*'s narration, his most famous novel published in 1938. We thus study the way that Politis introduces in *Yiri*, *In Hatzifrango* and *Terminus* the plots of popular novels such as the social novel or the sentimental novel. These can arouse an impression of familiarity in the reader reinforced by the influence of readings or translations of Politis himself. Moreover, the narrations through intertextual quotes or allusions to theatrical plays and operas, already known to the reader, also become dramatic. The reader, having a spectator's role, is forced to contemplate the precariousness of existence, time and territory. The societies which have disappeared are at last described by narrator-witnesses who face the fragility of their memories. However, the musical art they use allows these pictures of the past to survive. Therefore, bearing the trace of novels and plays of bygone eras, the post-war stories of Politis are composed according to a new melody. The author's own music moves away from the major key of *Eroica,* adopting oriental influences from amanes and mixing with other European musical forms, to become less homogeneous and more dissonant. More than the visual arts, it is musical art that shapes Politis' postwar novels as it expresses the fleetingness of time without excluding its possible resurrection.

**Keywords** : Neo-hellenic literature (20th century) / Kosmas Politis / Neo-hellenic theater (20th century) / Music and literature / Narrative time / Memory / Translation