

Esquisse d'une théorie de la prose grecque d'après-guerre

Alexis Ziras

Number 27, March–April 1987

La Grèce : l'écriture est politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20707ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ziras, A. (1987). Esquisse d'une théorie de la prose grecque d'après-guerre. *Nuit blanche*, (27), 46–51.

ESQUISSE D'UNE THÉORIE DE LA PROSE GRECQUE D'APRÈS-GUERRE

Xylographie d'Anastassios Tassos — L'artiste est né à Leukodiora (Messénie), en 1914, dans une famille qui s'est illustrée de longue date dans la lutte pour la libération nationale. Membre fondateur du groupe Stathnis, il exposera hors de la Grèce pendant la dictature avant de revenir à la Pinacothèque d'Athènes en 1975. On lui doit la conceptualisation de tous les timbres grecs entre 1960 et 1967.



Parmi les lecteurs avertis et exigeants, personne en Grèce ne serait étonné de s'entendre dire — une fois de plus — la phrase-cliché qui tend à devenir un lieu commun dans le grand public habitué des librairies, à savoir: que ce n'est pas le roman, mais bien la poésie qui exprime de manière esthétique et surtout intuitive la relation qu'entretient le Grec avec l'univers. Ça n'est pas si faux dans un pays où toute forme de vie ou d'action, depuis la politique jusqu'à l'activité quotidienne la plus insignifiante, se trouve complètement voilée par un tissu de mythes. Dans ce contexte, comment le roman néo-hellénique a-t-il émergé? Alexis Ziras propose une esquisse de théorie de la prose grecque d'après-guerre en guise de réponse.

«Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage ... qui lui donnent des significations concrètes, précises, s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque.»

Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman

Il est impossible, une fois adulte dans ce pays, dans ce lieu de rencontre non pas tant de deux mondes, mais plutôt de deux conceptions différentes de la signification du monde, de ne pas percevoir, multipliée à tous les niveaux, l'origine de l'ascendance mythique de tout phénomène poétique, c'est-à-dire la monophonie, le rapport de toute acception du *poiein* avec l'indivisible unité de l'Un. Je suppose que, s'il nous était donné de choisir a posteriori notre tradition, il ne serait pas tellement arbitraire de nous tourner vers Parménide et Héraclite, plutôt que vers Platon et Aristote.

C'est devant ce dilemme — qui ne concerne pas seulement l'expression artistique, mais l'attitude devant la vie — que se trouve la littérature néo-hellénique: l'œuvre d'art est-elle un médium de participation ou un lieu de rencontre de types humains différents? Liées à la récupération mythifiante des événements historiques qui ont de plus en plus balaféré le visage de la Grèce moderne ces 200 dernières années, la poésie et la prose se sont formées surtout à partir de l'émotion causée par ces événements. Ainsi, considérés en tant que réservoirs d'expériences vécues, exprimés de manière dramatique, les récits sont-ils de ce point de vue captivants. Pourtant, cet attachement à l'événement concret, cette hantise des auteurs de fonder leur écriture sur de constantes relations avec un absolu unique (c'est-à-dire leur propre vie), rend leurs textes fragmentaires, en fait un assemblage de descriptions réalistes et de lambeaux de souvenirs qui veulent à tout prix se substituer à l'œuvre d'imagination.

L'héritage ingrat des conceptions folkloristes

Toute la tradition néo-hellénique de l'étude de mœurs, depuis 1880 jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, suit ce schéma. Non seulement parce que l'on croit qu'ont encore cours les discours en faveur d'une redéfinition de la continuité ethnique — rejeton d'un nationalisme du XIX^e siècle doué d'une anormale longévité — mais aussi parce que la conception folkloriste de la littérature n'est pas contrebalancée par une structure narrative plus composée. Le caractère petit-bourgeois de la société néo-hellénique, une délimitation imprécise de la culture des couches urbaines et de celle des couches agro-urbaines, l'acceptation de l'empirique et du vécu concurremment avec l'analytique et le cultivé, incitent à préférer plutôt la poésie et la prose de courte étendue au roman — qui d'ailleurs, considéré d'un point de vue génétique, ne peut pas exister et se développer sans une attitude critique de l'auteur vis-à-vis de son univers. C'est pourquoi la production romanesque des deux premières décennies du XX^e siècle, avec comme exemples caractéristiques l'œuvre de K. Theotokis et les romans tardifs de N. Kazantzakis, ne constitue pas une tentative autonome de représenter un univers littérairement construit et esthétiquement justifié, mais une tentative de proposer certaines idées ou certaines conceptions du monde au moyen du discours narratif, qui sert simplement de prétexte.

Essentiellement la période de maturité de la prose néo-hellénique commence au début des années 30, avec la génération qui cherche obstinément, du moins à ses débuts, à élargir le champ de la thématique littéraire, en laissant de côté l'étude de mœurs limitée aux faubourgs et aux paysages bucoliques, qui s'inspirait ou du réalisme du récit russe (Tchekhov, Gorki), ou de son incarnation française, Maupassant. Conséquemment à l'élargissement du spectre des intérêts dans la prose d'après-guerre, on voit changer, partiellement en tout cas, l'optique de l'écrivain, dorénavant non seulement reliée à la recherche d'une structure narrative plus composée, mais aussi à sa propre position face aux phénomènes qui pénètrent les horizons limités de la réalité hellénique et incitent les artistes à s'engager au service de l'un ou de l'autre idéal. C'est la première tentative, indécise, de formation de consciences littéraires qui espèrent faire des écrivains grecs des citoyens du monde, moyennant une attitude éthique qui exigeait de l'intellectuel qu'il soit à l'avant-garde et non à la remorque du monde. Quel genre d'avant-garde représentait la génération des années 30, ou du moins sa partie constituée par les poètes et les prosateurs de la bourgeoisie libérale? La guerre imminente, avec ses effets secondaires, allait répondre à cette question.

Le regard de l'Histoire

La Guerre et, dans le cas de la Grèce, son prolongement jusqu'au début des années 50, constituent sûrement une limite, mais aussi une coupure. Les représentants les plus consciencieux de la génération des années 30 perçoivent que la fin de la Guerre ne signifie pas la reprise d'une continuité, mais une rupture qui bouleverse des goûts esthétiques, des réalités sociales et linguistiques. ♦

Elle est cette optique radicalement différenciée qui se moque des illusions humanistes et des mythes chauvins d'un monde qui essentiellement s'est arrêté à l'échec de l'expédition d'Asie Mineure de 1922. Cette période-charnière a été, paradoxalement, saisie et exprimée par deux écrivains, qui — chacun pour des raisons différentes — passèrent une grande partie de leur vie à l'extérieur de la Grèce: Stratis Tsirkas (1911-1980), l'auteur de *Cités à la dérive*, et Dimitris Chatzis (1913-1981). La rencontre de deux civilisations conduit à une crise des consciences chez le premier. La naissance d'un nouveau monde, incarné dans la vision sociale du second, ressort nécessairement à travers le changement radical des valeurs, des habitudes et de la transformation de toute l'échelle de la production sociale. Les jeunes écrivains sentent se poser sur eux le lourd regard de l'Histoire; dans leurs bagages ils n'ont d'ailleurs pas grand-chose à déclarer: formés en partie pendant les années d'avant-guerre, leur jeunesse brisée par la Guerre, ils sont issus d'un monde aux conditions de vie plus stables et aux lectures que la modernité européenne avait depuis longtemps jugées inopérantes.

Et pourtant, les prosateurs de la première génération d'après-guerre choisissent dès le départ comme précurseurs ceux qui, comme eux, étaient allés puiser sujets, problématiques et matière linguistique dans la vie contemporaine — à proprement parler à même la vie que l'auteur a sous les yeux tous les jours. Ce n'est pas seulement le fait de R. Apostolidis (né en 1924), qui le premier décide de faire une déposition liminaire concernant les événements de la guerre civile, ce sont les jeunes écrivains en bloc qui décident, sans qu'il n'y ait eu entre eux quelque entente préalable, qu'ils se trouvent en rupture définitive avec la tradition littéraire d'avant-guerre, ou, du moins, avec une certaine tradition voulant que l'auteur de romans ou de récits n'assume pas la responsabilité de ce qui arrive autour de lui.

J'estime que ce jugement et cette critique constituent une condition préalable indispensable pour quiconque veut saisir le fossé qui se creuse entre ces deux générations consécutives. C'est, au sens propre, une différence entre deux univers, deux mentalités. Là, dans la prose de la génération des années 30, nous avons des romans comme ceux de A. Terzakis (1907-1979), de G. Theotokas (1905-1966) ou de T. Athanasiadis (1913), qui dialoguent avec l'Histoire, la dramatisent et la recomposent; on dirait cependant que tout ce processus s'effectue d'une manière médiatisée: ils n'ont pas vécu les événements dont ils traitent et ils ne se sentent par conséquent aucunement responsables, ni eux-mêmes, ni leurs personnages narratifs, de leur univers. Ainsi la scission politique qui marque les événements de la Guerre civile ne peut pas ne pas dominer tous les débuts des prosateurs de la première génération d'après-guerre, depuis le *Ciel enfumé* de K. Kotzias (né en 1921) et *Les dents de la meule* de N. Kasdaglis (1928), jusqu'à *La tempête et le fanal* de S. Plaskovitis (1917), *Hommes et maisons* de A. Frangias (1923) et *Les bêtes fauves de la forêt voisine* de T. Alaveras (1926).

Le roman en quête de pluralité

Si l'on songe que les jeunes écrivains furent presque entièrement coupés, pendant les années de leur formation, des événements qui marquaient les littératures européennes, il est étonnant de constater, dès même

leurs premiers livres, après la Guerre, une identité de points de vue et, surtout, d'attitude devant la vie, avec ceux de romanciers des pays qui ont eu eux aussi à montrer ce double aspect de l'univers d'après-guerre: la destruction et la reconnaissance d'une responsabilité face à la destruction. Voilà pourquoi la tradition profondément enracinée de l'étude de mœurs ne trouve pas de continuité dans la prose grecque d'après-guerre. La différenciation des consciences, qui se réalise aux jours de la Guerre — mondiale ou civile — et qui s'accroît de plus en plus jusqu'à prendre finalement sa couleur politique pendant les années 50, ne peut plus se limiter aux schèmes transcendants d'une hellénicité pure que tentent de ramener dans la problématique de la littérature A. Angeloglou (1915) et A. Kovatzis (1915). À mesure que cette génération progresse esthétiquement, elle s'éloigne des pièges de l'anecdotique et des dangers d'un style dramatique trop accentué.

Ainsi, par suite du rassérénement de la corrélation émotive avec les événements, grâce à l'éloignement dans le temps, la guerre, la lutte civile tendent à se délester de leurs charges idéologiques, et à se laisser examiner désormais comme des signes à aspects multiples.

De même que le roman grec d'après-guerre veut conquérir cette multiplicité d'aspects de ses signes et la réaliser stylistiquement, sa multiplicité de langages en fait le lieu commun où se rencontrent de plus en plus de groupes sociaux, de couches sociales, de professions, de mentalités et de conceptions de la vie. L'Histoire contemporaine continue d'avoir son rôle déterminant, fondamental, dans *La caisse* de A. Alexandrou (1922-1978), dans *La machination* de A. Nicolaidis (1922), dans *La Nuit de décembre* de P. Kalitsos, ou tout à fait tardivement dans *Les limites* de G. Sarantis (1920). Tantôt en rappelant les aspects absurdes de l'activité guerrière, tantôt en torpillant le mythe du héros véritable, tantôt en ridiculisant les idées officielles et conventionnelles concernant le sens et la logique de l'évolution historique, la prose de la première génération d'après-guerre vient redéfinir les limites de la ville (comme institution politique et lieu physique) et du citoyen (en tant que citoyen associé à l'exercice de la politique par la Cité). C'est le cas, par exemple, de *L'autre Alexandre* de M. Lymberaki (né en 1919), de *Signal d'alarme* de A. Samarakis (1919) et en particulier d'*Usurpation de pouvoir* de A. Kotzias (1926) — le charmant foisonnement du *Troisième anneau* de K. Tachtsis (né en 1927) ou encore la sainteté du corps torturé par les passions dans *Un point d'honneur* de G. Ioannou (1927-1985) ne constituent-ils pas des tentatives de diversion de la part de la mémoire et de l'imagination humaines devant ce visage, couvert de cicatrices récentes, de l'Histoire contemporaine?

Distanciation et intériorisation

Une des caractéristiques les plus fondamentales du roman ou du récit produits durant la décennie 1955-1965: le passage de la fresque polymorphe des aventures de guerre ou d'après-guerre — qui se distinguent par leurs signifiants collectifs — au domaine privé. C'est le mouvement d'une caméra qui à un moment donné délaisse le plan d'ensemble et isole, en gros plan, les traits d'un visage ou, plus profondément encore, les changements d'états d'âme exprimés par le regard.

Lorsqu'on examine la structure romanesque et narrative prédominante des trois dernières décennies



Xylographie d'Anastassios Tassos

nies en Grèce, on est frappé par la manière d'envisager le sens et la sensation du temps, en tant que variable fondamentale à la lecture et à la recomposition de l'univers du livre qui s'effectue à travers la lecture. Ainsi qu'il arrive dans le Nouveau roman français, dont nous avons subi l'influence théorique (visible du moins dans la composition narrative des plus jeunes prosateurs), le temps ne se reconnaît pas par les conditions extérieures inscrites dans la narration mais par la relation intérieure des personnages et du temps subjectivement défini des souvenirs, des associations et des rêves. En conséquence,

l'absolue prédominance de la description objective, telle qu'on l'avait connue dans la prose jusqu'ici, tend à se réduire, et l'on voit apparaître avec de plus en plus de chances de s'imposer une image hypostasiée de l'univers — une image moins des choses, pour rappeler le cas unique et avant-gardiste de N. Kachtitsis (1926-1970), que celle de l'âme. En ce sens, la prose qui apparaît pendant la décennie 1955-1965 n'est pas moins définie par le vécu que celle de la génération précédente. Cependant, cette définition est dès le début contrôlée, indirectement dépendante des apports empiriques initiaux et de l'at-

mosphère générale, consciemment, enfin, distanciée des événements dramatiques eux-mêmes qui préparèrent une nouvelle crise historique en Grèce.

Distancié, bien sûr, ne veut pas dire *indifférent*. Le mot désigne cependant l'attitude consciente d'un nouveau type d'écrivain qui ne se contente plus désormais de faire le plaidoyer de son époque, sans concurremment avoir des exigences à propos de son écriture elle-même. Ainsi, l'engagement éthique de l'homme de lettres ne se limite plus au dilemme déjà dépassé à savoir: de quel groupe social dois-je prendre les intérêts? Non plus à la question: l'art se produit-il en tant que reflet direct de la réalité? Il a maintenant représenté devant lui, par choix, le problème de juger la structure narrative, c'est-à-dire l'éthique de la littérature considérée de l'intérieur, depuis le sédiment de ses langages, ses composantes morphologiques. C'est un choix qui, malgré les cas avant-gardistes de certains auteurs de la génération précédente, comme celui de T.G. Milliex (1920) ou de M. Kranaki (1920?), est totalement redevable de la prose plus récente. Il importe de plus de signaler que les recherches de ce genre ne sont en aucune sorte artificiellement dirigées ou préparées ailleurs et transplantées ici. Même dans les cas les plus patents de continuité renouvelée de la tradition réaliste, comme par exemple dans *Les triporteurs* de M. Koumantareas (né en 1933), *Les bains de mer chauds* de E.Ch. Papadimitrakopoulos, dans les récits *Le fusilier de l'ennemi* de M. Hakkas (1931-1972), nous rencontrons une attitude critique, de contestation, vis-à-vis des limites qu'avait posées la génération des années 30 et qu'hier encore on respectait: nous entendons les limites à l'intérieur desquelles s'effectuait le mouvement de la langue narrative — l'esthétique et en même temps son éthique.

Cette différenciation fut immédiatement perceptible dans la trilogie *La plante, Le puits, L'ange* de Vassilikos (1933) ou, sur le plan purement de l'idéologie de l'écriture, c'est-à-dire s'il existe ou non des limites conventionnelles concernant l'acte même de l'écriture, dans le cas de G. Cheimonas (1939). La présence de situations nouvelles pendant les années d'après-guerre crée de nouveaux types d'intrigues et, par extension, de problématiques, dont la place, à elle seule, montre l'impuissance de la langue narrative existante et reconnue de concevoir les dialectes en perpétuelle transformation et renouvellement, le sens de l'humour mordant ou la stylisation ironique du discours romanesque: une stylisation romanesque qui n'est pas seulement extravertie, mais aussi introvertie, en d'autres termes, destinée à saper le rôle de l'auteur lui-même, dont l'exemple le plus caractéristique est celui de P. Abatzoglou, dans sa nouvelle «La naissance de Superman».

L'engagement

La génération des prosateurs qui fit son apparition vers 1970 est aussi stigmatisée dès ses débuts. Le dilemme, cette fois-ci encore, ce fut l'histoire qui le posa de manière impérieuse: l'obligation de l'engagement. Le contexte cependant qui complétait l'image de cette époque-là était tout à fait différent de l'autre, 30 ans plus tôt, qui imposa résolument le sens de la fraternité et le rêve des conquêtes collectives. Les mythes s'effondrent de l'intérieur; même ceux de notre sacro-saint caractère communautaire, de notre continuité, étaient

désormais vides de sens. Ce sens de la limite, cette constatation consciente que nous traversons une période de déchéance morale, enfin cette nécessité de cohabitation avec la dégradation, ne font pas qu'imprégner comme matériau thématique toute la création en prose, de 1965 à 1985, mais de plus déstabilisent même les derniers archétypes littéraires traditionnels — symboles des générations passées. Il n'y a aucune tentative de recourir au sens de l'Histoire, car la voie d'où l'on attend sa révélation est déjà parsemée de mines. Même dans des livres où l'Histoire semble tirer les fils de la narration, comme dans *De la bouche de la vieille Remington* de G. Panos (1943), ce qui provoque surtout l'intérêt du lecteur, c'est la relation de l'auteur avec les stratifications très diverses de son œuvre. Je dirais, si je parlais en d'autres termes et en d'autres circonstances, qu'il me semble curieux qu'il y ait même un groupe d'écrivains élevés dans la tourmente politique des années 60 qui puissent maintenant faire volte-face et détourner l'évolution de leur composition narrative vers le marginal, vers la négation du pouvoir politique. Si nous examinons ce symptôme d'un autre point de vue, je pense que cette attitude est, elle aussi, politique, même si on la voit à l'envers, comme une image magique. Cette éthique à la recherche de sa caution historique qui, il y a une génération, régissait les écrivains, cette relation anagogique, cet amortissement du discours du sujet individuel dans celui du sujet collectif — quelque chose qu'on reconnaît facilement dans *La descente des neuf* de Th. Valtinos (né en 1932), ou dans *Parenthèse* de K. Plassara (1939) — se transforment maintenant en éthique qui revendique son empreinte dans l'acte même d'écrire. Déjà dans l'œuvre de G. Yatromanolakis (1940), par exemple dans sa nouvelle «La fiancée», tout comme dans les tournants décisifs pris par d'autres prosateurs dans leur évolution vers la maturité, comme par exemple cela se passe pour le *Sur la route d'Ophrynio* de Philippos Dracodaïdis (né en 1940), dans le *Antique rouille* de M. Douka (1947), ou dans le *Corps étranger* de L. Megalou-Seferiadi (1945), l'écrivain semble posséder la connaissance de l'Histoire. Cependant ce qui recrée la synthèse dans son livre, ce n'est pas le recouvrement de l'Histoire vécue, mais son examen critique.

Les rêves politiques en ruine

En ce sens nous remarquons un respect conscient, voulu, des distances entre l'écrivain et les événements qui composent l'avant-scène dramatique de notre histoire des dernières années. C'est en vain que le lecteur de la prose nouvelle, c'est-à-dire de celle qui a commencé de s'écrire depuis 1965, recherchera les constantes allusions des romanciers de l'immédiat après-guerre, à savoir qu'il ne faut pas que nous échappes leur intervention, — corps et âme —, dans le douloureux processus d'ouverture du domaine privé vers le domaine public. C'est encore en vain que le même lecteur recherchera le sentiment dégradant, omniprésent, de la déchéance, qui s'avère être le décor permanent de l'éthique et du style chez les prosateurs qui firent leur première apparition vers 1960. Là, la déchéance souligne et commente le vide que créa l'absence de valeurs, dans un univers aux mutations toujours plus rapides. Voilà d'ailleurs pourquoi on campe tellement souvent les écrivains de cette génération en train de rêver à une vie où régnait une unité de sentiment et de pensée, avant que les idéaux d'antan n'aient

sombré dans le vorace quotidien. C'est par ce point frontalier, par exemple, que passent et repassent Ch. Miliotis (1932), avec ses récits ou avec son roman *Quartier ouest*, ou T. Kazantzis (1938) avec ses recours mythifiants à des époques où l'histoire s'inscrit à travers des faits minimes, personnellement vécus et, souvent, strati-fiés par procédé d'enchaînements.

Contrairement, donc, à cette prose qui cherche la plénitude de ses personnages narratifs et les limites de son éthique dans une situation de faits qui a déjà cessé d'exister comme réalité palpable, les auteurs qui se faisaient de plus en plus nombreux autour des années 1970 sont ceux-là même qui entreprenaient au sens propre de composer leur univers narratif avec des matériaux pris à des rêves politiques en ruine, à des paysages d'âme disparus, à des langages qui tendaient à passer à l'oubli et d'autres qui venaient à peine de sortir de l'ombre. Pas de rêveries, pas de retours à un passé trop embelli, surestimé, empêtré dans ses propres données, et dans ses mêmes possibilités limitées. Les relations des jeunes prosateurs sont dès le début définies en ce qui a trait à l'essence thématique, mais aussi aux éléments de forme qu'ont apportés au discours narratif les auteurs des deux premières périodes d'après-guerre.

Malgré le sens idéologiquement défini de la solidarité — humaine, il va sans dire, et non littéraire — qui s'est créé surtout à partir de pratiques communes, sur le plan politique, pendant le septennat 1967-1974, les auteurs de romans et de récits des années 70 tentent sciemment d'effectuer une rupture décisive avec les principaux thèmes, mais aussi avec la forme de la prose qui les a précédés. La rupture, tout d'abord, apparaît comme une critique *sacrilège* de l'éthique littéraire des générations précédentes, comme une attitude de contestation face à une manière générale de vivre qui constituait, par ailleurs, la trame du vécu de toute la production en prose des premières décennies de l'après-guerre. De ce point de vue, en fait, nous avons affaire à une littérature qui cherche à connaître son corps, c'est-à-dire l'écriture qui chaque fois l'exprime et la concrétise. Parallèlement, cependant, nous avons affaire aussi à des hommes de lettres profondément intéressés à se définir à travers leur style. Et cela, non par quelques ambitions littéraires, mais par la seule nécessité d'imprimer leur aventure charnelle au moyen du discours. Et puisque le mot *charnel* ne peut donner qu'une dimension de leurs recherches, je m'empresserai d'ajouter que jamais jusqu'ici les phantasmes, les désirs n'avaient, à ce point, servi de matériaux à la prose, mais sans qu'on en accentue le sens dramatique. L'écrivain se trouve au centre de son écriture, mais d'une manière distanciée, contrôlée, chose que nous reconnaissons immédiatement dans les textes de S. Papadimitriou (1940) ou de A. Deligiorgi (1947). Par surcroît, il n'est pas nécessaire de recourir à des élucubrations de l'imagination. Car l'étrange, il le situe dans le quotidien, dans les situations les plus banales de la réalité qui l'entoure, dans les replis de ses souvenirs qui maintenant arrivent à la lumière, et qui jusqu'à maintenant restaient dans l'ombre en raison de l'éthique différente qu'on imposait à la littérature. C'est justement ce caractère charnel que revendiquent pour leur écriture les M. Papadimitriou (1945), M. Karapanou (1946) et E. Sotiropoulou (1953), — et bien sûr ce n'est pas par hasard que toutes trois sont des femmes. Ainsi, ce sont les limites idéologiques, du roman et du récit, qui se déplacent en projetant des personnages narratifs de plus en plus liés à des particularités locales, des thèmes

de par leur nature même hérétiques ou quant à leur expression blasphématoires pour le goût conventionnel.

Il vaut la peine, par exemple, de considérer le déplacement de la conscience individuelle depuis l'assurance de *nous* vers la douloureuse connaissance de son indépendance, comme elle nous est présentée dans les *Jours tranquilles* de N. Efthymiadi (1946), ou cette connaissance impassible de la vanité et des désillusions, connaissance qui par elle-même est tragique et qui ne s'exprime jamais en de hauts accents dramatiques, ainsi que nous la trouvons dans les récits *Anna, en voici un autre* de M. Mitsora. De plus, puisque nous avons déjà parlé de la nouvelle optique selon laquelle le prosateur cherche sa matière, il ne faut pas que nous échappe l'usage subversif de l'ironie, tel qu'il se trouve stylisé dans les langages idiomatiques de l'émigrant par A. Sourounis (1943), de l'exilé politique, en particulier dans *Polyxeni* de D. Nollas (1941), et, enfin, dans le langage des jeunes contemporains, de A. Panselinos (1943), A. Damianidi (1953) et G. Patsonis (1950).

La passion historiée

On dirait que, avec cette aventure de la prose de l'après-guerre, avec ce passage du *je* au *nous* et vice versa, nous est donnée la courbe de la formation de consciences d'écrivains. Nul besoin d'ailleurs de faire remarquer combien claire est la fonction de ce facteur dans l'œuvre de la prose moderne. Ni, en outre, qu'il soit particulièrement nécessaire d'insister sur les raisons pour lesquelles le roman et le récit grecs contemporains ont été aussi intimement liés au caractère anecdotique et, en fin de compte, ethnographique de toute la production culturelle. Toute tentative de recreation imaginaire de l'univers, toute tentative de coexistence de l'univers romanesque et de l'univers avec lequel l'écrivain vient en conflit pour composer sa propre destinée, doit passer l'épreuve des différents mythes raciaux et communautaires, en d'autres termes, doit subir le contrôle du destin qui semble diriger ce pays comme corps géographié et passion historiée. ■

Traduit du grec par Jacques Bouchard

Comparée aux autres littératures européennes, la littérature grecque a été peu traduite en français. On peut cependant croire à un nouvel intérêt des éditeurs français en ce sens du fait que des écrivains d'origine grecque écrivent en français: Vassilis Alexakis (*Contrôle d'identité*, Seuil, 1985) dont nous publierons une entrevue dans notre prochaine livraison, Clément Lépidis (*L'or du Guadalquivir*, Seuil, 1983), André Kedros (*Le rendez-vous du lac Majeur*, Laffont, 1981), Dimitri Analis (*La maison de l'errance*, Plasma, 1980) parmi les auteurs des romans les plus récents.

Les auteurs les plus traduits se retrouvent chez Gallimard (Costas Taktis, *Le troisième anneau*, Folio n° 1267; Pendelis Prevelakis, *Le soleil de la mort*, 1966; Vassilis Vassilikos, Z, Folio n° 111; *La belle du Bosphore*, 1977; *Les photographes*, Folio n° 1668; Andreas Frangias, *La grille*, 1971) et au Seuil (Stratis Tsirkas, *L'homme du Nil*, Points n° R-104; *Printemps perdu*, 1982; Aris Fakinos, *L'aïeul*, 1985; Philippos Dracodaidis, *Sur la route d'Ophrynio*, 1986). S'ajoutent bien sûr les multiples titres de Nikos Kazantzaki disponibles en poche chez Presses Pocket (*La dernière tentation* au n° 2056 et *Lettres au Greco* au n° 2141, entre autres), *La désensorceleuse* d'Alexandre Papadiamantis (Arcane 17, 1983) et nos choix de lecture à la fin de ce dossier.