

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

---

20  
18

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO IO - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

### Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

## ENJEUX DE LA COMPOSITION VOCALE ET MUSICALE DU DERNIER ROMAN DE KOSMAS POLITIS : ÉTUDE DU MANUSCRIT DE *TERMINUS* (*Τέρμα*, 1975)

CLAIRE MARCHÉ – *Institut national des langues et civilisations orientales (Paris)*

Dans *Terminus*, la dernière œuvre, inachevée, de Kosmas Politis, écrivain grec connu à partir des années 1930 pour ses textes modernistes, les références à la musique abondent. Mais l'étude du manuscrit, que nous avons pu consulter au Collège d'Athènes, à Psychiko, révèle un travail sur les voix plus spécifique qui confère au récit le caractère d'un drame lyrique. En effet, les modifications témoignent du soin apporté par l'auteur à construire un narrateur proche du chœur des tragédies antiques. Parallèlement à ses interventions parlées ou semi-chantées, les voix des personnages s'élèvent à la manière d'arias ou dans des dialogues apparentés à des duos d'opéra, en un jeu d'intertextualité avec *La Traviata* de Verdi. Quels sont les enjeux et la nature de cette musicalisation ? Si la provocation de Politis, qui souligne la beauté tragique de l'adultère en pleine période de moralisation de la vie publique imposée par la junte militaire, est manifeste, une autre hypothèse se dessine : la musicalisation des voix, tout comme d'autres techniques musicales employées dans le roman, suspend le déroulé chronologique du récit. Nous nous demanderons pour finir si ce n'est pas justement la recherche d'une telle composition musicale qui a guidé Kosmas Politis dans la construction de ses trois derniers romans écrits après la Seconde Guerre mondiale.

Musical references abound in *Terma*, the last unfinished novel written by Kosmas Politis who was a Greek writer famous for his modernist works during the 1930s. However, a study of the manuscript, which was consulted during a visit to Athens College, Psychiko reveals that it is reflective of a more specific work on voices which transforms the narrative into a lyrical drama. The modifications reflect the writer's attention in creating a narrator close to the chorus of ancient tragedies. In addition to the narrator's comments, some of which appear to be spoken whilst others are half-sung, the characters' voices resemble aria. The dialogues are also introduced in the manner of opera duets in an intertextual play with *La Traviata's* Verdi. What are the issues and the nature of such a composition? On one hand, Politis's motivation in emphasising the tragic beauty of adultery amidst the strict moral climate imposed by the military junta is obvious. On the other, another hypothesis emerges: the musicalisation of voices, as with other musical techniques used in the novel, suspends the chronological timeline of the story. Finally, we will question if Politis was researching such a musical composition in the three novels he wrote after the Second World War.

Irrévocable. Ainsi sonne le titre du dernier roman, inachevé, de Kosmas Politis, prosateur grec qui se fit connaître dans les années 1930 en Grèce par le récit *Λεμονοδάσος* (1930) ou encore par *Eroica* (1937). Le romancier, au terme de sa vie, décrit la fin d'un monde. Pourtant, cet ultime texte, rédigé entre 1972 et 1974 et publié à titre posthume par les soins de Maria Papoulia<sup>1</sup>, est salué par les différents critiques pour son renouvellement et sa clarté.<sup>2</sup> C'est l'un des nombreux paradoxes caractérisant le récit écrit, sous la dictature des colonels, par un homme qui, au moment où il le rédige, se trouve dans une grande solitude, après la perte de sa fille et celle, plus récente, de sa femme. Autre fait surprenant : Maria Papoulia rapporte dans une note biographique à propos de *Ter-*

<sup>1</sup> KOSMAS POLITIS, *Τέρμα*, Athènes, Hermès, 1975.

<sup>2</sup> Peter Mackridge exprime ainsi son jugement : « Comme nous nous y attendions, *Terminus* est un ouvrage exceptionnel de maturité ; mais ce qui nous surprend davantage, c'est l'impression de jeunesse qui en rayonne » (PETER MACKRIDGE, *Η κοινωνική συνείδηση στο Τέρμα του Κοσμά Πολίτη*, in «Diavazō», CXVI (1985), pp. 32-34, p. 32). Nora Anagnostaki, elle, dans l'article de l'encyclopédie de la prose de l'entre-deux guerres consacré à Kosmas Politis, emploie deux fois le terme « λάμψη », l'éclat, pour caractériser l'effet que produit le roman (NORA ANAGNOSTAKI, « Κοσμάς Πολίτης », in *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρῶτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*, Athènes, Sokolis, 1993, t. VI, pp. 252-309).

*minus* 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 [...] ».<sup>3</sup>

De fait, la musique imprègne les œuvres de Kosmas Politis : le titre *Eroica* suffirait pour en attester.<sup>4</sup> Dans le récit rédigé presque dix ans avant *Terminus, A Hatzifrango*,<sup>5</sup> la présence de musiques populaires prend de multiples formes : chansons, *amanédès*,<sup>6</sup> mais aussi danses comme le *karsilamas*.<sup>7</sup> La « sensibilité musicale »<sup>8</sup> de l'écrivain est également manifeste dans *Terminus*. Trois personnages sur les quatre principaux sont des musiciens. En effet, au centre du roman de Politis, il y a deux femmes à deux moments clefs de leur vie : madame Eleni, une quarantaine d'années, et sa fille, Sophie, qui vient de terminer le lycée. Elles vivent dans une grande ville, qui emprunte ses caractéristiques autant à Patras qu'à Smyrne, en compagnie de celui qui est le plus souvent appelé « le père de Sophie » dans le récit, c'est-à-dire monsieur Nikitas, le mari d'Eleni, et du dernier enfant de la famille, Pelops, deux ans. Un concert est organisé par un cercle de bienfaisance qui invite Sophie, pianiste, à jouer, accompagnée de Stephanos au violon. Cet élément déclencheur a deux conséquences. Lors des répétitions, madame Eleni et Stephanos s'éprennent l'un de l'autre ; Sophie, quant à elle, préfère s'échapper de ces milieux très fermés et suit son oncle Kostis, un contrebandier, dans le village où il mène ses affaires. Là, elle découvre Aryiris et son accordéon. L'initiation pour Sophie sera tant amoureuse que musicale. Outre l'appartenance des protagonistes à l'univers musical, il est fait mention de nombreux opéras italiens joués et représentés dans la ville<sup>9</sup> et des airs chantés, savants ou populaires, émaillent la narration.<sup>10</sup> Mais le récit, au-delà de raconter une intrigue reposant sur des événements musicaux, a été considéré en lui-même comme une forme musicale. C'est ainsi qu'un critique a pu dire de *Terminus* :

- 3 Voir MARIA PAPOULIA, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, in KOSMAS POLITIS, *Τέγμα*, Hermès, 1975, p. 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.
- 4 Voir les pages consacrées par Peter Mackridge à la structure musicale du roman dans PETER MACKRIDGE, *Συμβολικές και ιερατικές δομές στην Eroica*, in KOSMAS POLITIS, *Eroica*, Athènes, Estia, 1982, κς'-πς'.
- 5 KOSMAS POLITIS, *Στου Χατζηφράγκου : τα σαβαντάχιστα μιας χαμένης πολιτείας*, sous la dir. de PETER A. MACKRIDGE, Athènes, Hestia, 1993. Il faut noter que la récente traduction française de Michel Volkovitch, sous le titre *Avant que la ville brûle* (KOSMAS POLITIS, *Avant que la ville brûle*, éd. par MICHEL VOLKOVITCH, trad. par MICHEL VOLKOVITCH, Toulouse, public.net, 2016), vient combler une lacune ancienne. Nous utilisons néanmoins notre traduction pour les extraits de *A Hatzifrango* (titre traduit littéralement du grec).
- 6 Les *amanédès* sont des « chant[s] plaintif[s] » smyrniotes dans lesquels le mot « *aman* », interjection de désolation, est récurrent (d'après la définition donnée par Michel Volkovitch dans *ibidem*).
- 7 Le *karsilamas* est une « danse populaire turque » (définition de Michel Volkovitch dans *Politis 2016*).
- 8 « Η μουσική ευαισθησία », expression utilisée par Tatiana Gritsi-Milliex dans un article consacré à l'auteur, paru pour la première fois le 16 décembre 1969 dans le journal « Ta Nea » et repris dans TATIANA GRITSI-MILLIEX, *Σε αναζήτηση του χαμένου καινού*, in « Periplous », XLVIII (1999), pp. 125-127.
- 9 Références au *Barbier de Séville* de Rossini (POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 37), à *Lucie de Lammermoor* de Donizetti et au *Trouvère* de Verdi (*ibidem*, p. 83), enfin à *La Bohème* de Puccini (*ibidem*, p. 106).
- 10 Deux chansons retranscrites au chapitre 2, deux également au chapitre 3, une au chapitre 7, une au chapitre 9, l'air « Buonasera » de l'acte II du *Barbier de Séville* chanté par Sophie au chapitre 2 (*ibidem*, p. 37) ainsi qu'un extrait de la valse de Musette dans *La Bohème* (*ibidem*, p. 106).

« Quelle amertume que tu laisses comme œuvre posthume une sonate inachevée, parce que c'est à cela que s'apparente ce texte en prose ». <sup>11</sup> Le romancier grec a déjà exploré dans *A Hatzifrangos* les relations entre texte et musique. En effet, le narrateur, à l'instar d'un chanteur d'*amanédès*, ponctuait son récit de références aux moments de la journée. <sup>12</sup> Il convient alors de s'interroger sur la musicalisation à l'œuvre dans l'ultime texte de Politis, *Terminus*. Nous entendrons par « musicalisation » la manière dont la musique « s'introduit » <sup>13</sup> dans un texte littéraire. Nous emprunterons pour cela à Frédéric Sounac sa distinction éclairante entre trois formes de musicalisation : la « logogène » qui consiste à insérer une réflexion et des considérations théoriques sur cet art 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 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 ». <sup>14</sup> L'analyse des manuscrits de Politis révèle cependant que la recherche de musicalité, <sup>15</sup> tant dans la composition que dans les mots employés, s'accompagne d'un travail sur les voix du narrateur et les voix des personnages, <sup>16</sup> du moins dans la première partie du roman. D'ailleurs, pour les personnages féminins, l'enjeu est également 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

- <sup>11</sup> « Πολύ πικρό ν'αφήσεις για μεταθανάτιο έργο σου μιάν ημιτελή σονάτα, γιατί κάτι τέτοιο είναι αυτό το πεζογράφημα ». Voir l'article anonyme publié dans « Nea Domi », 1976.
- <sup>12</sup> Nous renverrons aux analyses de Basma Zerouali, citant DURING (BASMA ZEROUALI, *Le creuset des arts et des plaisirs*, in *Smyrne, la ville oubliée ?*, sous la dir. de M.C. SMYRNÉLIS, Paris, Autrement, 2006, pp. 138-156, pp. 152-153) : les *amanédès*, chansons emblématiques du « métissage musical » de Smyrne, s'inspirent de moments de la journée « propices à la pratique de la musique », reprenant ainsi l'attention particulière que portent les soufis à certains instants du jour, comme l'explique DURING (voir *ibidem*, p. 153). Il existe entre autres un « *amanès tis kalynihtias/tis avyis* (de la bonne nuit/de l'aube) » (*ibidem*). Or, les chapitres 1, 7 et 12 du roman de Politis (POLITIS, *Στου Χατζηφραγκού : τα σαραντάχαρα μιας χαμένης πολιτείας*, cit.) s'achèvent sur les adresses du narrateur à un auditoire à propos des étoiles dans le ciel.
- <sup>13</sup> FRÉDÉRIC SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 18. Il est à noter que, selon Frédéric Sounac, cette aspiration à la musique de la part des romanciers traduit leur admiration envers un art leur semblant supérieur, mais elle est vécue également comme « une idéalité qui engendre alternativement l'enthousiasme et la frustration » (*ibidem*) dans la mesure où les deux arts ne sont aucunement équivalents. Sounac reprend ici les constats de Françoise Escal : « 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 » (FRANÇOISE ESCAL, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 104).
- <sup>14</sup> SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque*, cit., p. 41.
- <sup>15</sup> Nous entendons par musicalité le résultat du processus de musicalisation décrit par Frédéric Sounac.
- <sup>16</sup> C'est d'ailleurs ce que constate Maria Papoulia : « Il avait écrit 90 pages telles que nous les avons dans leur forme actuelle, à l'exception peut-être de quelques corrections, pas tant dans la construction que dans l'expression, notamment, des dialogues ». (ΠΑΠΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 181). Voir aussi pour l'importance qu'accordait Kosmas Politis aux voix, sonores et narratives, la fin de l'hommage que lui a rendu l'écrivain Menis Koumandareas (MENIS KOUMANDAREAS, *Ο Παρασκευάς που έγραψε Κοσμάς*, in « Diavazō », CXVI (1985), pp. 13-22, p. 22).

d'un autre canari, un briscard comme on dit, afin d'apprendre à chanter »<sup>17</sup> car « chez les oiseaux, du moins chez les canaris, les femelles ne sont pas du tout bavardes ». <sup>18</sup> 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 ». <sup>19</sup> Une nuit, en 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. <sup>20</sup>

Elle parviendra à affirmer ses choix lorsqu'elle partira rejoindre Stephanos à Davos. Quant à Sophie, elle délaisse le piano pour apprendre l'accordéon, « l'un des instruments les plus expressifs » <sup>21</sup> comme le dit l'oncle Kostis. <sup>22</sup> Ainsi, les paroles des personnages sont souvent modulées, de même que les instruments parlent. <sup>23</sup>

Nous tenterons donc, en partie à la lumière des variations apportées par Politis à son manuscrit, de déterminer la nature et l'enjeu de son travail sur les voix. Précisons que nous avons pu, en avril 2017, consulter ce manuscrit décrit par Maria Papoulia, mais encore inexploité. <sup>24</sup> Nous verrons que les inflexions de la voix narrative, son rapport aux personnages ou à un auditoire fictif, les marques d'oralité fréquentes dans ses commentaires font de ce narrateur un personnage à part entière dont l'identité cependant nous est inconnue. Intradiégétique, il commente et se lamente, annonçant des tragédies à venir. En ce sens, il s'apparente au chœur des tragédies antiques. Les voix des personnages, elles, se font entendre par des monologues intérieurs, proches d'arias, ou des duos à l'intensité croissante. Quels sont alors les enjeux de cette dramatisation lyrique du récit ?

## I UN NARRATEUR CHEF DE CHOEUR

Nous constatons que les quelques modifications apportées par Politis à son texte <sup>25</sup> consistent essentiellement en des ajouts de mots ou d'expressions à la narration, plus ra-

<sup>17</sup> POLITIS, *Tέγνα*, cit., p. 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>22</sup> La jeune femme accompagnera même sa mère au piano dans un duo inouï (*ibidem*, p. 33).

<sup>23</sup> Nous noterons également que le verbe « chanter » est récurrent dans le roman. Une étude de ses occurrences pourrait être fructueuse.

<sup>24</sup> Nous remercions ici vivement madame Papazoglou et monsieur Bletas, bibliothécaires au Collège d'Athènes, qui nous ont permis de consulter les différents dossiers et nous ont apporté une aide précieuse. Notons qu'outre le manuscrit de *Terminus*, les archives contiennent de nombreuses coupures de journaux, des notices nécrologiques, mais aussi des articles sur la réception de ses différents textes. On trouve aussi des tableaux et un bloc préparatoire à la rédaction de la pièce *Constantin le Grand*.

<sup>25</sup> Nous savons par Maria Papoulia comment travaillait le prosateur : « Il écrivait chaque page en la reprenant depuis le début jusqu'à parvenir à sa forme définitive. Il gardait dans ses notes des phrases seulement, sans

rement de phrases complètes.<sup>26</sup> 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 ». <sup>27</sup> 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. Le narrateur peut également faire mention de sa perception des comportements des héros. Il s'interroge parfois sur les actes qu'il rapporte en se demandant si la « tendresse » avec laquelle Kostis prononce le nom de Sophie lors du baptême n'est pas mêlée de « < remords [μέ τύψεις] > ». <sup>28</sup> Cette précision, rayée une première fois, a été maintenue par l'auteur, suivie d'un point d'interrogation (voir image 8, p. 244). Elle complexifie la voix d'un narrateur qui exprime ici les limites de sa connaissance. 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 », <sup>29</sup> de « coryphée » <sup>30</sup> 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, *pípiza*, *santouri* et violon ». <sup>31</sup> « Avant que commence le désespoir – ça veut bien dire désespoir, c'était pas la foire », <sup>32</sup> 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...* ». <sup>33</sup> C'est donc lui qui initie la musique en véritable chef de chœur. D'ailleurs, lorsque le narra-

lien, et à partir de là, puisant dedans ensuite, il complétait ses parties. Et lorsqu'il terminait un chapitre ou une partie, de nouveau il le révisait et il modifiait et il concluait. Il n'y a pas par conséquent de changements qu'il aurait aimé faire dans tout ce qu'il a écrit, parce que tout ce qui est écrit il le considérait prêt pour l'impression » (ΠΑΡΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 181). Ces remarques expliquent l'état presque achevé du travail de Politis malgré l'absence des derniers chapitres.

26 Nous indiquerons entre soufflets les ajouts, traduits, suivis entre crochets de la version originale en grec.

27 KOSMAS POLITIS, « Terminus », Collège d'Athènes, p. 3.

28 *Ibidem*, p. 15.

29 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 13.

30 *Ibidem*, p. 14.

31 La *pípiza* est une sorte de hautbois, le *santouri* est un instrument de musique à cordes frappées, proche de la cithare, d'origine orientale.

32 Toutes les citations de la phrase se trouvent dans POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 13. La proposition en grec, « πρίν αρχίσει το ντέρτι – ντέρτι θα το πεις, δεν ήταν γλέντι », met en résonance les mots « ντέρτι » et « γλέντι ». Tous deux, relevant du registre familier, appartiennent au vocabulaire des *rebêtes*, les marginaux « des bas-fonds, du "milieu" ou simplement du sous-prolétariat des villes » (JACQUES LACARRIÈRE, *L'été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Presses Pocket, 2001, p. 370) de Turquie et de Grèce de la fin du XIXe siècle. Comme l'écrit Jacques Lacarrière, les mots employés dans les chansons des *rebêtes* « se dérobo[ent] » à tout équivalent, tels ceux de « pallikare, de lévendia, de philotimo, de kaïmos, de méraki et tant d'autres » (*ibidem*, p. 371).

33 POLITIS, *Τέγμα*, cit., pp. 13-14. Ces vers proviennent d'une chanson traditionnelle intitulée « Χορέψετε χορέψετε » (« Dansez dansez »).

teur relate ensuite une expédition de l'oncle Kostis et de sa bande à Petronisi, il souligne 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 Aryiris, 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 ».<sup>34</sup> L'ajout du démonstratif, « εκείνο το », par Politis (voir image 9, p. 245) 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 en exergue le lien qui unit narrateur et lecteur, leur culture musicale partagée. Tel un coryphée,<sup>35</sup> 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 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...<sup>36</sup>

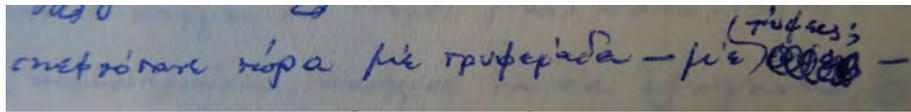


Immagine 8 : Manuscrit de *Terminus*, p. 15 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

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.<sup>37</sup> Un tel décalage temporel évoque l'écart entre le chœur

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>35</sup> Nous renvoyons pour cela aux analyses de Suzanne Saïd et de Monique Trédé-Boulmer : « 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)» (MONIQUE TRÉDÉ-BOULMER et SUZANNE SAÏD, *La littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 60).

<sup>36</sup> POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 41.

<sup>37</sup> Dans un autre extrait, il se moque des dames du club qui organisent le concert en craignant les succès populaires des chansons. Il regarde la situation politique de l'époque depuis le contexte de la Junte : « Ce succès, cependant eut de sérieuses conséquences sur le plan politique, plus tard, lorsque le peuple releva la tête, les corporations, aux élections municipales, gagnèrent deux places au conseil municipal. En effet,

d'une tragédie grecque, composé de citoyens athéniens, et les personnages joués par les acteurs.<sup>38</sup> 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 chez le lecteur. 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 [δύο από δαύτους κρεμάσανε στον ώμο το γκραδάκι] > – et ensuite la mer ou la nuit les aval[ent].<sup>39</sup>

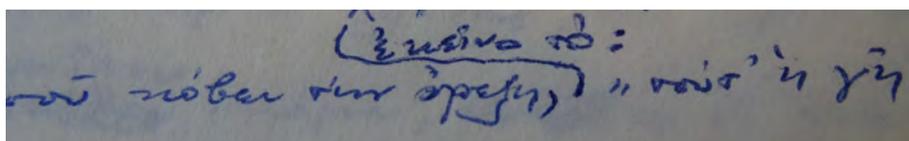


Immagine 9 : Manuscrit de *Terminus*, p.7 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

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

commençait à apparaître une nouvelle séparation entre “droite”, “centre” et “gauche” - qui plus tard eut les développements bien connus » (*ibidem*, p. 83).

<sup>38</sup> 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 » (JEAN-PIERRE VERNANT et PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1986, p. 27).

<sup>39</sup> POLITIS, « *Terminus* », cit., p. 7.

l'imminence d'une fin ou le fait qu'un acte ne se renouvellera pas.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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 ».<sup>42</sup> Dans le manuscrit, l'auteur suspend le cours de la description et introduit une nouvelle modulation par une note (voir images **IO** et **II**, p. 247). Il est difficile de juger si celle-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.) » (voir image **II**, p. 247). 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 enflèrent...oh que je meure, ma douce maman, pardonne-moi où que tu sois...pardonne à ton fils, *aman*...pardonnez-moi compagnons...<sup>43</sup>

La voix narrative devient « mélodique » au sens où, comme le précise Frédéric Sounac, elle emploie des mots « arrach[és] à [leur] fonctionnement ordinaire de signe ».<sup>44</sup> Se produit dans la trame du récit une rupture, une « dénarrativisation » au profit de la mélodie.<sup>45</sup> La voix du narrateur semble donc avoir été travaillée par Politis de manière à

40 « Mais on en parle à tort, puisque cette histoire ne tarda pas à prendre fin » (POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 17), « Le cousin repartit deux jours après pour rejoindre sa brigade et les deux enfants ne se revirent plus [...] » (*ibidem*, p. 20), « Cela, c'était avant que les temps changent » (*ibidem*, p. 22), « Sophie, qui n'était pas encore acclimatée aux odeurs ne retourna pas se baigner pour cette raison » (*ibidem*, p. 23).

41 *Ibidem*, p. 85.

42 *Ibidem*, p. 18.

43 *Ibidem*, p. 75.

44 SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque*, cit., p. 41.

45 On observera que par cet *amanès*, chant de deuil, le narrateur communique 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'a 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* » (JACQUELINE DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 25-26). Nous renvoyons aussi aux travaux de Nicole Loraux (NICOLE LORAUX, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999 par exemple).

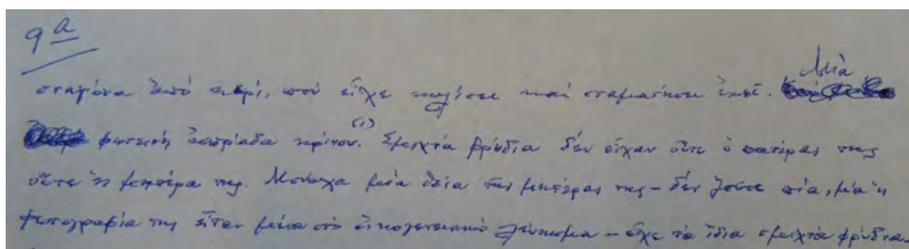


Immagine 10 : Manuscrit de *Terminus*, p. 9a (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

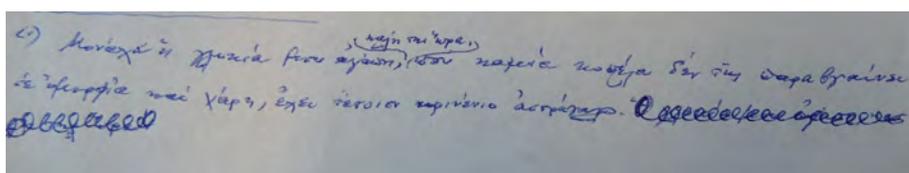


Immagine 11 : Manuscrit de *Terminus*, p. 9a (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

communier dans une atmosphère de deuil avec son lecteur et à le faire s'interroger sur le bienfondé des actes des protagonistes.

## 2 LES VOIX DES PERSONNAGES : DE L'ARIA AU DUO AMOUREUX

Le manuscrit du récit montre également le soin que Politis a apporté à la modulation et à l'entrelacement des voix des personnages, principalement celles d'Eleni et de Stephanos, qui s'apparentent ainsi aux protagonistes d'un drame lyrique. D'ailleurs dans l'esprit des deux personnages flottent des scènes romanesques comme si des livrets, des rôles écrits, sous-tendaient leurs actes. Stephanos, saisi par son amour pour Eleni, tente de « se rappeler des scènes analogues dans les romans ». <sup>46</sup> L'histoire amoureuse entre le jeune homme et la femme mariée semble également avoir été conçue comme une intrigue à part dans le récit. Une modification portant sur la structure du roman indique l'attention portée à la composition. En effet, dans une première version, <sup>47</sup> le chapitre 9 s'ouvrait sur l'autorisation accordée à Sophie par ses parents de se rendre au village avec son oncle Kostis, c'est-à-dire sur la lettre d'Eleni à madame Charikleia, qui s'occuperait de sa fille, et par le désir obsédant d'Eleni de recevoir une lettre de Stephanos. Politis a rayé cette première version et placé ce passage à la fin du chapitre 8 comme pour donner une unité à l'intrigue et faire sortir définitivement le personnage d'Eleni. Nous pouvons en conclure que l'histoire de la mère constitue une pièce incluse dans le roman. Les passages dans lesquels Eleni et Stephanos interviennent comportent des indications relatives au rythme et à l'intensité des paroles. Comment leurs voix se chargent-elles de lyrisme ? Quel type de musicalisation peut-on déceler dans l'écriture de Politis ?

<sup>46</sup> POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 62. Pour madame Eleni voir *ibidem*, p. 97.

<sup>47</sup> Ecrite au dos de la p. 93 du manuscrit.

Les nombreux monologues intérieurs des trois personnages principaux, Stephanos, Eleni et Sophie, nous renseignent moins sur les actions des personnages que sur la tonalité et le tempo propre à chacun. Ainsi, à la fin du concert, Eleni, seule, envahie de mélancolie, reste dans la salle alors que les lustres s'éteignent et que la lumière se fait « couleur miel ».<sup>48</sup> Le public quitte la salle, non sans lui avoir jeté un regard, en se demandant : « Qui est-elle ? ».<sup>49</sup> On remarque ainsi que le personnage, objet de l'attention des autres, placé dans l'obscurité, devient une figure théâtrale.<sup>50</sup> Le monologue s'ouvre par l'évocation, en incise, de l'intensité vocale : « Ses lèvres exécutèrent sans bruit [ἐπαιξαν ἀφωνα] ». 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 βουίζει η <από> σιωπή].<sup>51</sup>

L'expression obsessionnelle de la tristesse génère des répétitions, mais aussi des silences marqués par la ponctuation, selon un processus « mélogène », 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 de l'article défini (« η »). Les airs de Stephanos sont eux plus nuancés. Lorsque l'esprit du violoniste 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 doux [κάτι γλυκερό] >, mettant dans son jeu < comme [και σαν μια] > une note ironique.<sup>52</sup>

Stephanos tempère son ironie romantique<sup>53</sup> par des notes tendres qu'il imagine. Les airs de chacun, sous forme de monologues intérieurs, alternent donc dans le roman, et préparent le dialogue entre la femme mûre et le héros désabusé. Il prend une intensité particulière et est composé comme un duo, selon une tendance que l'on pourrait qualifier

48 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 88.

49 *Ibidem*.

50 Cette mise en valeur de madame Eleni qui paraît entrer en scène contraste paradoxalement avec la description extrêmement brève du concert donné par les deux jeunes gens (voir *ibidem*, p. 87).

51 POLITIS, « Terminus », cit., p. 72.

52 *Ibidem*, p. 22.

53 Pour une description et un historique de la notion, voir PIERRE SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, pp. 26-27, 100-134.

de « méloforme ». Au début de cette scène, Politis procède à une modification dans son texte (voir image 12, p. 249) :

- 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.  
 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.<sup>54</sup>

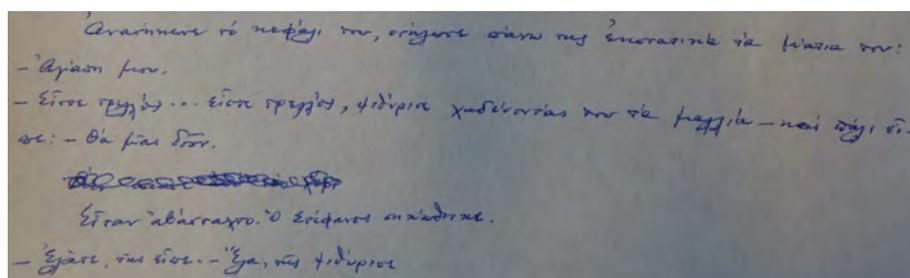


Image 12 : Manuscrit de *Terminus*, p. 72 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

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 »<sup>55</sup> 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 »<sup>56</sup> 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<sup>57</sup> tous les deux. 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 ».<sup>58</sup> Certes, la résis-

54 POLITIS, « *Terminus* », cit., p. 72.

55 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 93.

56 *Ibidem*, p. 94.

57 *Ibidem*.

58 STÉPHANE GOLDET, *Guide d'écoute*, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63, p. 18.

tance 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 »,<sup>59</sup> 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 ». <sup>60</sup> Le roman emprunte donc à l'opéra la forme de ses duos.

Si un rapprochement aussi précis avec *La Traviata* peut être opéré, alors que les duos amoureux sont légion dans les œuvres lyriques, c'est également parce qu'il a été préparé dans le roman par différentes références à l'opéra verdien. <sup>61</sup> En effet, comme Violetta, Stephanos, le jeune musicien, est atteint de tuberculose et régulièrement pris de malaise. Par ailleurs, malgré sa jeunesse, il est décrit comme « blasé », <sup>62</sup> vieillit prématurément après des études de violon à la capitale où il a mené une « vie nocturne de mauvais garçon ». <sup>63</sup> En cela, il est associé au thème de la prostitution. Une allusion est faite à sa fréquentation de la maison close de « madame 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] > » (voir image 13, p. 251). 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*. Enfin, les références à 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 » <sup>64</sup> et que le roman en comporte neuf, que parce qu'il clôt une première partie dans laquelle madame Eleni est une figure centrale. Après que Stephanos et Eleni 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

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>60</sup> *ibidem*. La toux de Stephanos et son « sourire oblique » (POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 94) peuvent également faire 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...] » (FRANCESCO MARIA PIAVE, *Livret de La Traviata*, trad. par OLIVIER ROUVIÈRE, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63, p. 59).

<sup>61</sup> Thodoros Grammatas évoque la grande popularité de *La Dame aux Camélias* à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans les grandes villes de l'hellénisme comme Constantinople ou Smyrne (THODOROS GRAMMATAS, *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, 2 t., Athènes, Exantas, 2002, p. 149). Politis en a déjà fait mention dans son roman précédent. Dans *A Hatzifrangos*, en effet, les personnages assistent à l'une des représentations de la pièce de Dumas et entendent l'opéra de Verdi lors des « entractes » (POLITIS, *Στου Χατζηφράγκου : τα σαξαντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, cit., p. 112).

<sup>62</sup> POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 34. C'est le terme français translittéré qui est employé par Politis.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> PΑΡΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 185.

qu'elle pleur[e] à la fin ».<sup>65</sup> 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 ».<sup>66</sup> 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 ».<sup>67</sup> Maria Papouliia affirme que l'auteur voulait « corriger un peu »<sup>68</sup> cette scène avec le musicien ambulancier, ce qui confirme son importance dans le roman. *La Traviata*, broyée, disparaît dans la seconde partie dédiée à l'émancipation de Sophie, qui passe par l'éloignement des références européennes et une nouvelle inspiration donnée par les *amanédès*. La définition du mélodrame romanesque par Peter Brooks pourrait donc être pertinente pour qualifier le dernier roman de Politis :

Bien que les romans ne disposent pas à proprement parler d'accompagnement musical, cette notion contenue dans le terme mélodrame demeure pertinente. Le drame émotionnel doit s'appuyer sur le langage désémantisé de la musique pour évoquer l'ineffable, ses tons et ses registres. Le style, la structuration thématique, les modulations du ton et du rythme, et la voix – modèle musical au sens métaphorique du terme – sont convoqués pour donner à l'intrigue le caractère nécessaire et inexorable qui, dans la littérature pré-moderne, découle du substrat mythologique.<sup>69</sup>

Le travail de Politis sur les voix et la musicalité qui en résulte ont-ils pour effet de souligner le « caractère [...]nécessaire », inéluctable de l'intrigue ?

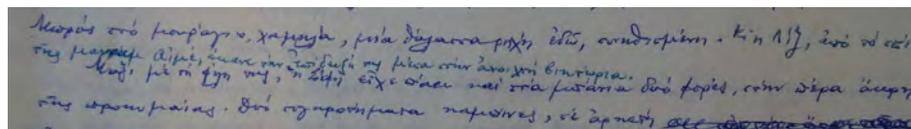


Immagine 13 : Manuscrit de *Terminus*, p. 13 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

### 3 LES ENJEUX DE LA MUSICALISATION

En effet, à quelles conclusions nous invite l'étude de la manière dont Politis a composé et agencé les voix ?

Nous pourrions avancer une première interprétation, fondée sur les relations entre les protagonistes et le narrateur-coryphée. Les interventions de ce dernier, parlées ou presque chantées comme nous l'avons vu plus haut, ont pour effet d'intensifier les émotions ressenties par le lecteur à l'histoire d'amour entre Eleni et Stephanos, mais aussi de

65 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 106.

66 *Ibidem*.

67 *Ibidem*, p. 107.

68 ΠΑΠΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 183.

69 PETER BROOKS, *L'imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010, p. 24.

faire réfléchir à leurs actes, notamment à l'adultère que s'apprête à commettre la femme mal mariée. Or n'oublions pas que le récit *Terminus* a été rédigé durant la junte militaire et que Politis lui-même fut arrêté au début de cette dictature<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> 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 et donne à comprendre leurs sentiments, moyen pour l'auteur d'exprimer sa protestation politique.

Mais le travail de musicalisation produit également un autre effet. Les parentés qu'entretient le texte avec l'opéra et avec les parties lyriques de la tragédie permettent simultanément d'accentuer le climat tragique du récit tout en suspendant le déroulement chronologique de la narration. En effet, la voix tragique du narrateur et les dialogues mélodramatiques tissent une œuvre de deuil et de douleur. La modification apportée par l'auteur à l'épigraphie du roman renforce cette impression. Politis avait dans un premier temps emprunté à Antoniou les vers d'un de ses haïkus : « 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 ». <sup>72</sup> Le narrateur-coryphée, avouant sa faiblesse liée à l'âge, conte deux passions, l'amour d'Eleni, qui pense vivre son « chant du cygne », <sup>73</sup> et de Stephanos condamné par la maladie, et celui de Sophie et d'Aryiris pour lequel Politis avait également imaginé une fin tragique. <sup>74</sup> Pourtant, en même temps, le type « mélogène » de musicalisation pour la voix du narrateur et « méloforme » pour les grands airs des personnages dérange l'ordre chronologique du récit, son écoulement inéluctable. Sounac explique qu'« [...]une aspiration au *mélogène* tend à la désintégration de la narrativité, et "tire" ainsi le roman vers le champ d'exploration plus propice qu'est dans ce cas la poésie ». <sup>75</sup> Plus généralement selon lui, le recours à la musique en littérature met en lumière un « paradoxe » : « l'art non-représentatif qu'est la musique [est] pourtant le seul à conserver au temps son épaisseur, et à reproduire, sans les figer, la concomitance des perceptions ». <sup>76</sup> Un enchaînement chronologique et causal propre au narratif est donc brisé par le chant et le temps reste un instant en suspens. Sous-traire la jeunesse, la beauté et l'amour à la destruction totale du temps, notamment par la musique, c'est peut-être l'intention qui a présidé à l'écriture du dernier roman de Politis. En effet, le premier chapitre est placé sous le patronage de Bach. Sophie exécute une fugue du compositeur allemand et son oncle rapproche immédiatement cette musique de l'*amanès* :

70 Voir JOËLLE DALÈGRE, *La Grèce depuis 1940*, Paris, Harmattan, 2006, p. 94.

71 Voir *ibidem*, pp. 155-156.

72 ΠΑΡΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 180.

73 « το κύκνειο άσμα », POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 54.

74 Voir ΠΑΡΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 188.

75 SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque*, cit., p. 44.

76 *Ibidem*, p. 40.

La monotonie du morceau qui se traîne en longueur lui rappelait, mais peut-être en plus austère – en plus fier ? – en plus maîtrisé – tiens, en plus collectif, oui, c'est bien le mot : plus collectif – la monotonie de l'amanès, quelque chose comme un destin, comme un commandement et une explication en même temps : cela doit être, cela sera [...] <sup>77</sup>

L'oncle décrit le morceau comme l'expression de la fatalité. Il considère même les compositions de Bach comme des « amanédès européens ». <sup>78</sup> Cependant, la fugue est autant liée au futur qu'au passé puisque dans un tel morceau le sujet passe dans différentes voix et tonalités – il devient alors la réponse – et est donc répété. <sup>79</sup> C'est ce thème initial du passé qui fournit la trame de l'avenir. <sup>80</sup> Le premier chapitre du roman, sans adopter la composition rigoureuse de la fugue, est écrit dans un style fugué. <sup>81</sup> Les premières « mesures » exposent le sujet, <sup>82</sup> 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. <sup>83</sup> Ce thème est ensuite associé au personnage d'Eleni, en une réponse : elle oppose le conformisme de son mari au mépris des conventions sociales de Kostis et elle songe aux chansons qu'un jeune homme lui chantait lorsqu'elle était jeune, dans sa province, avant que la naissance de Sophie ne l'établisse dans sa vie conjugale. <sup>84</sup> 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, son goût pour les femmes, son amour des *amanédès* qu'il partage avec sa bande, mais aussi le souvenir d'une nuit où l'accordéon n'a pas chanté. Il annonce la mort à venir de jeunes gens. <sup>85</sup> Si le sujet n'est pas strictement repris à l'identique, la répétition thématique liée 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

77 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 26.

78 *Ibidem*, p. 107.

79 Thierry Geffrotin définit ainsi la fugue : « La fugue se prête en effet particulièrement à l'enseignement de la composition. On y entend dialoguer plusieurs voix (de deux pour les plus simples à six pour l'exceptionnelle fugue de l'*Offrande musicale* de Bach). Chaque voix est appelée à chanter un thème (également appelé sujet) qui a été entendu seul une première fois. Répéter le thème n'est pas difficile en soi, ce qui l'est beaucoup plus c'est ce que disent les autres voix, la manière dont s'organise le contrepoint. Chaque voix tient un discours et si le thème est primordial, les réponses donnent tout son sens à la composition » (THIERRY GEFFROTIN, *Les 100 mots de la musique classique*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, pp. 68-69).

80 Selon Françoise Escal, « "que tout sorte de l'unique" fut longtemps l'obsession des compositeurs » (ESCAL, *Contrepoints*, cit., p. 33).

81 Voir sur ce point les analyses de Françoise Escal à propos des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide (*ibidem*, p. 174).

82 On ne peut cependant pas établir de concordances strictes entre un thème musical et un thème littéraire. Comme le précise Françoise Escal, « quoi qu'il en soit, 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. 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 » (*ibidem*, p. 17).

83 POLITIS, *Τέγμα*, cit., pp. 9-10.

84 *Ibidem*, pp. 10-12.

85 *Ibidem*, pp. 12-16.

rapidement comme dans un *stretto*, conclusion d'une fugue.<sup>86</sup> Le nom de Bach est alors répété cinq fois en fin de chapitre,<sup>87</sup> signature à la fois du morceau joué par Sophie, mais aussi du chapitre entier. Ainsi, la fugue initiale, transformant le futur en passé, infléchit le cours naturel du temps.

#### 4 CONCLUSION

Nous espérons avoir montré dans cette étude le soin que Politis a apporté à la construction des voix dans son récit et à leur entrelacement en une composition musicale qui mêle opéra, commentaires lyriques tragiques, formes classiques européennes et traditions populaires smyrniotes. En magnifiant les amours adultères, la musicalité du texte accroît la subversion de l'intrigue sous un régime qui cherche à encadrer la vie privée par des préceptes moraux rigides. Elle inscrit également la narration dans une temporalité particulière en neutralisant parfois le cours du temps et en le renversant. En effet, dans le récit, le futur laisse entendre le passé.<sup>88</sup> Cette involution du temps est, par exemple, sensible au chapitre 1. Pelops, le jeune frère de Sophie, est encore nourrisson : « 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[...] ».<sup>89</sup> La prolepse crée une mise en perspective temporelle saisissante : le futur de l'enfant n'est évoqué que chargé de souvenirs et aimanté vers le passé.

Le récit *Terminus* fait donc entendre à la fois l'air d'une résurrection et d'une fin, tenant à distance la mort et l'irréversible. Il réalise peut-être la composition idéale recherchée par Politis dans ses trois derniers romans écrits après la Seconde Guerre mondiale et après la mort de sa fille. Ainsi, Philippos, le personnage principal de *Yiri*, paru en 1944, rêve d'« un dernier morceau, un final ironique comme un *requiem* sans tambours ni trombones du Jugement dernier, une douce berceuse... ».<sup>90</sup> Que la destruction et la possibilité d'un recommencement coexistent, c'est aussi ce que suggère la construction de *A Hatzi-frango* écrit en 1963. Au centre de ce roman, le chapitre « Parodos » relate, à quarante années de distance, la Catastrophe de 1922 et le grand incendie d'un des quartiers grecs de Smyrne. Yacoumis, devenu chef de chœur, décrit par des images hallucinées le spectacle d'une ville qui semble s'élever dans les airs. Le thème de la résurrection parcourt le roman à travers différents leitmotiv.<sup>91</sup> Smyrne vit et meurt dans le récit. Mais peut-elle renaître par l'art du roman et surtout par une nouvelle forme de musicalité qui se ferait entendre dans la deuxième partie de la production littéraire de Politis ?

86 « 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) » (ANDRÉ HODEIR, *Les formes de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 50).

87 POLITIS, *Tégμα*, cit., p. 26.

88 Nous remarquerons que madame Eleni connaît son premier véritable amour avec Stephanos alors qu'il s'agit probablement du dernier pour le jeune homme, comme pour la Violetta de Verdi. De même, Sophie et Aryiris vivent à la fois leur première et dernière histoire érotique.

89 POLITIS, *Tégμα*, cit., p. 17.

90 KOSMAS POLITIS, *To Tugí*, Athènes, Hermès, 1987, p. 196.

91 Ainsi, au premier chapitre, Pandelis est cru mort, mais est bien vivant. Par ailleurs, la fête de Pâques est mentionnée dans la plupart des chapitres et célébrée dans le chapitre final qui se clôt par l'élévation dans le ciel des cerfs-volants le jour du Carême.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANAGNOSTAKI, NORA, « Κοσμάς Πολίτης », in *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*, Athènes, Sokolis, 1993, t. VI, pp. 252-309. (Citato a p. 239.)
- BROOKS, PETER, *L' imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010. (Citato a p. 251.)
- DALÈGRE, JOËLLE, *La Grèce depuis 1940*, Paris, Harmattan, 2006. (Citato a p. 252.)
- ESCAL, FRANÇOISE, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990. (Citato alle pp. 241, 253.)
- GEFFROTIN, THIERRY, *Les 100 mots de la musique classique*, Paris, Presses universitaires de France, 2011. (Citato a p. 253.)
- GOLDET, STÉPHANE, *Guide d'écoute*, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63. (Citato alle pp. 249, 250.)
- GRAMMATAS, THODOROS, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*, 2 t., Athènes, Exantas, 2002. (Citato a p. 250.)
- GRITSI-MILLIEX, TATIANA, *Σε αναζήτηση του χαμένου καιρού*, in « Periplous », XLVIII (1999), pp. 125-127. (Citato a p. 240.)
- HODEIR, ANDRÉ, *Les formes de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012. (Citato a p. 254.)
- KOUMANDAREAS, MENIS, *Ο Παρασκευάς που έγνε Κοσμάς*, in « Diavazō », CXVI (1985), pp. 13-22. (Citato a p. 241.)
- LACARRIÈRE, JACQUES, *L'été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Presses Pocket, 2001. (Citato a p. 243.)
- LORAUX, NICOLE, *La voix endeillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999. (Citato a p. 246.)
- MACKRIDGE, PETER, *Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην Ερωϊκά*, in KOSMAS POLITIS, *Ερωϊκά*, Athènes, Estia, 1982, κς' - πς'. (Citato a p. 240.)
- *Η κοπωνική συνείδηση στο Τέρμα του Κοσμά Πολίτη*, in « Diavazō », CXVI (1985), pp. 32-34. (Citato a p. 239.)
- PAPOULIA, MARIA, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέρμα του Κοσμά Πολίτη*, in KOSMAS POLITIS, *Τέρμα*, Hermès, 1975. (Citato alle pp. 240, 241, 243, 250-252.)
- PIAVE, FRANCESCO MARIA, *Livret de La Traviata*, trad. par OLIVIER ROUVIÈRE, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63. (Citato a p. 250.)
- POLITIS, KOSMAS, « Terminus », Collège d'Athènes. (Citato alle pp. 243, 245, 248, 249.)
- *Τέρμα*, Athènes, Hermès, 1975. (Citato alle pp. 239, 240, 242-254.)
- *Το Γυγί*, Athènes, Hermès, 1987. (Citato a p. 254.)
- *Στον Χατζηφράγκου : τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, sous la dir. de PETER A. MACKRIDGE, Athènes, Hestia, 1993. (Citato alle pp. 240, 241, 250.)
- *Avant que la ville brûle*, réd. par MICHEL VOLKOVITCH, trad. par MICHEL VOLKOVITCH, Toulouse, publie.net, 2016. (Citato a p. 240.)
- ROMILLY, JACQUELINE DE, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014. (Citato a p. 246.)

- TRÉDÉ-BOULMER, MONIQUE et SUZANNE SAÏD, *La littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 2001. (Citato a p. 244.)
- SCHOENTJES, PIERRE, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001. (Citato a p. 248.)
- SOUNAC, FRÉDÉRIC, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014. (Citato alle pp. 241, 246, 252.)
- VERNANT, JEAN-PIERRE et PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1986. (Citato a p. 245.)
- ZEROUALI, BASMA, *Le creuset des arts et des plaisirs*, in *Smyrne, la ville oubliée ?*, sous la dir. de M.C. SMYRNÉLIS, Paris, Autrement, 2006, pp. 138-156. (Citato a p. 241.)

### PAROLE CHIAVE

Roman grec ; chœur ; mélodrame ; critique génétique ; Kosmas Politis ; *La Traviata*.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Claire Marché enseigne la littérature à l'Institut Universitaire et Technologique Bordeaux-Montaigne en filière des Métiers du livre. Par ailleurs doctorante au CERLOM, elle prépare une thèse à l'INALCO (Paris) sur la mémoire des arts et l'art de la mémoire dans les trois derniers romans de Kosmas Politis, sous la direction de Stéphane Sawas. Ses recherches portent sur l'influence exercée par le théâtre et la musique sur les derniers récits du romancier grec et sur les relations entre les traductions de Politis et son travail de créateur.

[clmarche@wanadoo.fr](mailto:clmarche@wanadoo.fr)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAIRE MARCHÉ, *Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus* (Τέρμα, 1975), in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 239-256.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – X (2018)

<b>EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA</b> a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	<b>v</b>
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
<b>SAGGI</b>	<b>203</b>
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>277</b>
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
<b>INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)</b>	<b>353</b>
<b>INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)</b>	<b>359</b>
<b>CREDITI</b>	<b>373</b>

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari*

*Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

## Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.