UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE
PARIS-IV
INSTITUT NEO-HELLÉNIQUE

THÈSE
pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : Lettres Modernes

présentée et soutenue publiquement par
Madame Marina ARETAKI

Aspects de la poétique des romans de A. Papadiamantis (1879-1884)

génèse et fin d'un univers romanesque

TOME I

Directeur de thèse :
M. le Professeur Guy SAUNIER

juillet 2000

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Monsieur le professeur Guy Saunier qui, tout au long de ma recherche, a su me témoigner une attention bienveillante et qui m'a fait bénéficier, généreusement, de sa connaissance approfondie d'Alexandre Papadiamantis.

Messieurs les professeurs René Bouchet et Photis Dimitrakopoulos dont les textes sur Papadiamantis furent pour moi d'un si grand recours ont toujours répondu à mes questions avec la plus grande bonté.

Je suis reconnaissante à mes amis Pierre Berringer, Renée Nicolas, Jean Fuguet, Daphné Boudouris et Geneviève Nemeth qui ont été mes premiers lecteurs encourageants.

J'exprime aussi toute ma gratitude à Sylvie Gilot et à Andrée Villard qui ont accepté la lourde tache de revoir ce travail et m'ont très utilement aidé par leurs corrections et leurs conseils, par leur rigueur et leur maîtrise de la langue française. Qu'elles soient ici vivement remerciées.

Je ne peux terminer sans remercier ma famille et mes amis qui de près ou de loin m'ont soutenue et sans nommer tacitement les compagnons de route qui partageait la même aventure.

Je remercie enfin et je ne le ferai jamais assez Yiorgos Skaltsas qui m'a prouvé l'amitié la plus généreuse qui existe, Catherine Teuler-Iliadis, pour la tendresse avec laquelle elle a veillé sur moi pendant ces années et pour une aide protéiforme et inestimable.

Mais rien n'aurait été sans Yannis Dimitrakakis.

AVERTISSEMENT

• Toutes nos références aux textes de Papadiamantis sont puisées à l'édition critique procurée par N. D. Triantafyllopoulos (éd. Domos, Athènes 1981-1992) ; les trois romans sont contenus dans le premier volume de cette édition.

• Quand il s'agit des romans, nos références comportent seulement la mention de la page et de la ligne ; quand il s'agit des autres œuvres, nos références sont suivies de la mention du volume, en chiffres romains, ainsi que de la page et de la ligne, en chiffres arabes (ex. II, 253. 12).

• Nous avons utilisé la traduction que K. Coressis a faite de *La Jeune Gitane*, sous le titre de *La fille de Bohême*, (éd. Institut Français d'Athènes, Actes Sud, 1996). Toutefois nous avons pris non la pagination du texte traduit, mais celle du texte en langue originale ; d'autre part, plutôt que d'user les noms propres que la traductrice utilise, nous avons préféré transcrire simplement le grec en français : ainsi, nous n'avons pas changé" "Skountas" en "Bouscueil".

• Les deux autres romans ont été traduit par nous-même.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION..... p. 14

PREMIÈRE PARTIE Au seuil du récit

A. Le paratexte romanesque papadiamantien..... p. 27

a. les notices des journaux..... p. 27

b. le discours intitulant..... p. 30

c. les préfaces..... p. 35

i. *L'Émigrée*..... p. 36

ii. *Les Marchands de Nations* ..... p. 38

iii. *La Jeune Gitane*..... p. 40

B. Les incipit..... p. 44

DEUXIÈME PARTIE Histoire et texte romanesque : quand le "réel" rencontre la fiction

A. Le texte dans l'Histoire : le cas du roman historique..... p. 49

a. Le roman historique en Grèce..... p. 49

b. les romans papadiamantiens : romans historiques ? ..... p. 54

B. Histoire et texte littéraire..... p. 59

C. L'Histoire dans le récit..... p. 65

I. *Les Marchands de Nations* ..... p. 65

a. le moment historique..... p. 65

b. le discours historique..... p. 67

c. l'intertexte historique des *Marchands de Nations* ..... p. 69

d. La Providence..... p. 71

e. l'image romanesque de Venise..... p. 75

f. l'échange..... p. 78

g. la conquête..... p. 83

h. l'opposition Venise - Grèce ..... p. 89

j. l'Histoire et le présent de la narration..... p. 94

II. *La Jeune Gitane* ..... p. 99
introduction..... p. 99
a. les points textuels de l'Histoire..... p. 99
b. le mode d'insertion de l'Histoire..... p. 103
la lettre de Bessarion ..... p. 104
c. l'intertexte de Paparrigopoulos..... p. 106
les personnages historiques ..... p. 108
Bessarion..... p. 108
Pléthon..... p. 110
Scholarios..... p. 115
d. le moment historique, ou Constantinople : une héroïne assiégée et lointaine.. p. 119
e. Histoire et présent de la narration..... p. 124
f. Histoire vs fiction ? ..... p. 128
conclusions..... p. 135

TROISIÈME PARTIE : le corps de l'histoire : les personnages
A. Introduction à la théorie du personnage..... p. 138

B. Les personnages principaux ..... p. 143
I. *L'Émigrée* ..... p. 143
1. Marina ..... p. 143
a. un personnage central..... p. 143
b. la description..... p. 143
c. le faire..... p. 143
d. l'être..... p. 147
e. la perception générale de Marina..... p. 149
2. Zennos ..... p. 152

II. *Les Marchands de Nations* ..... p. 154
1. Sanoutos : une « âme obscure » ..... p. 154
a. la troisième personne ..... p. 154
b. Sanoudos et Sanoutos ..... p. 154
c. Sanoutos et Venise ..... p. 156
d. le faire conditionné du personnage ..... p. 157
e. le comportement amoureux ..... p. 159
f. la perception générale du personnage ..... p. 163
g. Sanoutos : personnage surnaturel ..... p. 165
h. Sanoutos : personnage complexe ..... p. 169

conclusion ..... p. 173

2. Augusta : "une âme damnée" ..... p. 174
a. l'apparence..... p. 174
la beauté..... p. 175
le corps ..... p. 177
beauté et récit ..... p. 178
b. le faire d'Augusta ..... p. 180
l'infidélité..... p. 180
la transgression ..... p. 180
le voyage ..... p. 182
Augusta vs Histoire ..... p. 184
c. l'être d'Augusta ..... p. 187
un personnage complexe ..... p. 187
Le rêve et l'imagination ou Augusta une visionnaire de l'amour... p. 89
d. de l'amour ..... p. 193
un amour "diabolique" ..... p. 195
e. le renversement ..... p. 198
f. le repentir impossible ..... p. 199
g. la mort ..... p. 203
le feu de l'amour qui devient "vrai"..... p. 206
i. La perception du personnage ..... p. 208
conclusion ..... p. 209

3. Mouchras ..... p. 211
a. paraître et avoir ..... p. 211
b. le faire ..... p. 213
c. l'être ..... p. 214
d. le dire..... p. 216
e. l' "idéologie" de la Providence ..... p. 218
f. Mouchras comme personnage-embrayeur ..... p. 222
conclusion ..... p. 224

III. *La Jeune Gitane*..... p. 226
1. Aïma ou l'effacement d'un personnage ..... p. 226
a. l'apparence ..... p. 226
b. le personnage dans l'espace ..... p. 299
i. identité et espace ..... p. 229
ii. la persécution ..... p. 232

iii. l'enlèvement et l'abandon ..... p. 235
iv. le chemin ..... p. 238
c. l'être du personnage : un personnage imprécis ..... p. 240
i. premières directions ..... p. 240
ii. l'ignorance et la peur ..... p. 242
iii. l'absence du discours psychologique et la non-évolution d'Aïma ..... p. 245
iv. la métamorphose ..... p. 250
v. l'amour ..... p. 253
d. la mort ..... p. 259
i. la première mort ..... p. 259
ii. la deuxième mort (la mort amère) ..... p. 263
iii. les "agents" de la mort d'Aïma ..... p. 268
iv. mort et identité ..... p. 275
conclusion : qui est Aïma ? ..... p. 276
2. Pléthon ou la déconstruction d'un personnage ..... p. 281
a. sa place dans le récit ..... p. 281
b. le nom ..... p. 283
c. le corps / l'apparence ..... p. 286
i. la première apparition ..... p. 286
ii. l'ambiguïté de l'apparence ..... p. 290
iii. l'habit ..... p. 295
d. la construction de la perception de Pléthon ..... p. 296
e. l'absence de discours psychologique ..... p. 298
f. le dire du personnage ..... p. 300
g. le faire de Pléthon ..... p. 307
i. le personnage dans l'espace ..... p. 307
ii. les rôles actantiels ..... p. 308
h. l'être ..... p. 311
i. un être fluctuant et contradictoire ..... p. 311
ii. les signes contradictoires ..... p. 312
iii. quelques points de conclusion sur l'être ..... p. 320
i. un personnage entre fiction et Histoire ..... p. 322
j. personnage -embrayeur ..... p. 328
conclusions ..... p. 330

C. Systèmes de personnages ..... p. 333
I. Aspects du système des personnages dans *L'Émigrée* ..... p. 333
a. le système binaire des personnages Marina-Kakia ..... p. 333

b. les personnages secondaires..... p. 335

II. Antithèses et correspondances entre les personnages des *Marchands de Nations* ..... p. 339
a. Les acolytes de Sanoutos ..... p. 339
Mirchan..... p. 339
Cécilia..... p. 342
Philikiti..... p. 345
Kartatsis..... p. 346
Skiachtis..... p. 346
les vieilles ..... p. 348
b. l'opposition Venise -Orient dans le système des personnages ..... p. 349
c. la place d'Augusta ..... p. 352
d. la composition triangulaire ..... p. 354
e. le jeu des Adjuvants et des Opposants ..... p. 355
conclusion ..... p. 356

III. Les personnages secondaires et la structure de *La Jeune Gitane* ... p. 359
a. la quantité et la diversité des personnages ..... p. 359
b. le faire des personnages ..... p. 364
c. cinq personnages secondaires : cinq aspects du récit ..... p. 365
le Gitan ou la domination de l'histoire sur les personnages ..... p. 365
Théodore ou la fluctuation du récit ..... p. 367
Eftaloutrou et la continuité du Mal ..... p. 368
Machtos ou la présence du romantisme ..... p. 369
Vranguis : le personnage "cadre" du récit ..... p. 371

QUATRIÈME PARTIE : stratégies textuelles et constitution du roman
A. Approches narratives ..... p. 377
I. L'onomastique ..... p. 377
1. *Les Marchands de Nations* ..... p. 377
a. nom propre et texte littéraire ..... p. 377
b. l'onomastique dans *Les Marchands des Nations* ..... p. 379
c. Venise et les noms ..... p. 381
d. le nom comme présence ..... p. 382
e. le nom comme absence ..... p. 384
f. le pouvoir du nom ..... p. 385

conclusion ..... p. 388

2. *La Jeune Gitane* et le double jeu du nom ..... p. 390

II. La parole des personnages ..... p. 400
1. Les discours des personnages dans *Les Marchands de Nations*..... p. 400
a. le contexte énonciatif ..... p. 400
b. les discours de Sanoutos, Mouchras, Skiachtis ..... p. 403
c. la confession d'Augusta ..... p. 404
d. le cas d'Ammoun ..... p. 407
e. points communs entre les discours des personnages ..... p. 411
f. discours du personnage et discours du narrateur ..... p. 412

2. Le rôle du dialogue dans *La Jeune Gitane* ..... p. 418
a. caractéristiques ..... p. 418
b. dialogue et récit ..... p. 426
c. dialogue et genre ..... p. 429
d. points de conclusion ..... p. 431

B. Approches thématiques..... p. 434
1. *L'Émigrée*..... p. 434
a. Le mal ..... p. 434
b. la mort ..... p. 437

II. *Les Marchands de Nations* ..... p. 443
a. le changement et la transformation ..... p. 443
b. l'espace et le voyage ..... p. 448
c. l'errance ..... p. 453
d. la rencontre ..... p. 454
e. la nostalgie et l'irréversible ..... p. 457
f. Augusta et le fils prodigue ..... p. 460
g. le pardon ..... p. 461
h. les personnages et le destin ..... p. 463

III. *La Jeune Gitane* ..... p. 468
a. la confusion des liens familiaux ..... p. 468

C. Approches génériques des romans ..... p. 476
introduction ..... p. 476
I. *L'Émigrée* : roman romantique ..... p. 476

II. Le(s) genre(s) des *Marchands de Nations* ..... p. 482
introduction ..... p. 482
a. les indications génériques dans le texte ..... p. 483
c. l'aventure et la vraisemblance ..... p. 485
d. Roman historique ou roman d'amour ? ..... p. 488
e. le romantisme et son renversement ..... p. 489
f. l'aspect psychologique ..... p. 500
g. éléments symboliques ..... p. 502
h. le noyau mythique ..... p. 502
i. le réalisme d'une confession ..... p. 508

III. *La Jeune Gitane* ..... p. 510
a. le code historique ..... p. 512
b. le code romantique ..... p. 513
c. le code fantastique ..... p. 514
d. le roman-feuilleton ..... p. 517
e. le début d'une transition ..... p. 519
f. le Prologue (encore) ..... p. 524
conclusion ..... p. 526

D. *La Jeune Gitane* : un roman centrifuge ..... p. 528
I. La structure du roman ..... p. 528
a. une structure narrative circulaire ..... p. 528
b. la contradiction entre les répétitions et les mystères ..... p. 531
c. la désarticulation de l'intrigue ..... p. 533
i. le hasard et le manque de causalité ..... p. 533
ii. manque de cohérence ..... p. 534
iii. les blancs narratifs ..... p. 534
iv. les procédés d'occultation et du retardement ..... p. 535
conclusion ..... p. 537

II. le roman et sa clôture ..... p. 540
a. la "mise en fin" ..... p. 540
b. la clôture de l'intrigue historique ..... p. 543
c. la fin de l'intrigue romanesque : le dénouement et la mort ..... p. 544
d. début et fin : quand les extrémités se rencontrent ..... p. 547
e. l'Épilogue ..... p. 550
f. le "Chapitre Autographe" ou un dénouement étrange ..... p. 555
g. une fin décevante ? ..... p. 560
h. le lecteur et la fin ..... p. 565

CINQUIÈME PARTIE : stratégies métatextuelles
A. Mécanismes d'auto-représentation ..... p. 570
I. *Les Marchands de Nations* ..... p. 570
a. lettres : les micro-récits où le récit premier se regarde ..... p. 570
b. la redondance de l'infidélité et la circularité du récit ..... p. 577
c. la multiplication des narrateurs ..... p. 580
d. la multiplication des récits et leur échange ..... p. 583
l'échange du récit : l'histoire du cadavre ..... p. 589

II. *La Jeune Gitane* ..... p. 594
1. Un univers romanesque habité par le rêve ..... p. 594
a. les trois catégories de rêve ..... p. 594
i. les rêves prémonitoires ..... p. 594
ii. les rêves éveillés ..... p. 598
iii. les rêves "antiques" ..... p. 599
b. rêve et réalité ..... p. 612
c. rêve et récit ..... p. 616
i. les trois personnages principaux et le rêve ..... p. 616
ii. la fonction narrative des rêves ..... p. 619
iii. les épisodes entre le rêve et la réalité ..... p. 620
d. le narrateur ..... p. 626
e. rêve et écriture ..... p. 628

2. La curiosité et l'imagination ..... p. 631
a. la curiosité des personnages ..... p. 631
b. la "curiosité du lecteur" ..... p. 640

3. Les actes de la représentation ..... p. 647
a. parler : la condition de la parole dans l'histoire romanesque ..... p. 647
i. pouvoir parler ou la parole incompréhensible et insaisissable..... p. 647
ii. ne pas pouvoir parler ..... p. 649
ne pas savoir ..... p. 649
ne pas vouloir parler ..... p. 651
la perte occasionnelle de la parole..... p. 655
l'aphasie : la perte de la parole définitive ..... p. 657
iii. vouloir parler : le cas de Machtos ..... p. 659
iv. la parole inauthentique ou imitée ..... p. 663
v. la langue en tant que mosaïque : le cas de Carmelle ..... p. 665
vii. la parole mutilée : le cas de Sixtine ..... p. 668
b. raconter ..... p. 672
c. lire ..... p. 676

B. le discours du narrateur ..... p. 685
I. L'intervention du narrateur dans *Les Marchands de Nations* ou le vœu de la rencontre ..... p. 685
la structure de l'intervention et le double rapport avec le monde extratextuel... p. 688
le romantisme et l'inspiration ..... p. 689
le hasard et le destin..... p. 690
conséquences de l'intervention ..... p. 693
une représentation problématique..... p. 694
le silence et les "blancs du récit" ..... p. 697
les lecteurs ..... p. 701
Augusta, les lecteurs et le mal..... p. 702
le vœu de la rencontre ou le monde narratif qui vient "visiter" le narrateur. p. 705

II. Le discours du narrateur dans *La Jeune Gitane* ..... p. 708
1. Les parties "autographes" ou la fiction secondaire ..... p. 709
a. la rature impossible ..... p. 710
b. "Rien de nouveau" ou le double discours critique ..... p. 713
c. le "Chapitre Autographe" ou la recherche d'un dénouement ..... p. 717
les deux chroniques ..... p. 719
le rôle des chroniques ..... p. 728
la figure du narrateur..... p. 730

2. le lecteur ..... p. 733

3. le narrateur comme figure actorielle..... p. 740

CONCLUSIONS..... p. 755

BIBLIOGRAPHIE..... p. 774

Introduction

La longue activité créatrice d'Alexandros Papadiamantis (née à Skiathos en 1851 et mort en 1911) peut se diviser d'un point de vue générique schématiquement en deux périodes : celle des trois premiers récits romanesques entre 1879 et 1884 et celle d'une série d'environ cent soixante-dix nouvelles ou contes de 1887 à 1911)[1]. *Χρῆστος Μηλιώνης* (1875) considéré comme un récit-pont qui combine roman et nouvelle se trouve à l'intersection de ces deux périodes[2]. Les trois[3] romans, *L'Émigrée* (*Ἡ Μεταν άστις*, 1879-1880), *Les Marchands de Nations* (*Οἱ Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν*, 1882-1883) *La Jeune Gitane* (*Ἡ Γυφτοπούλα*, 1884) appartiennent donc à une première période bien délimitée qui tranche nettement avec la période suivante[4].

---

1 Nous suivons donc sur ce point El. Politou-Marmarinou ("Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης", in *Η παλαιότερη πεζογραφία από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, tome 6 (1880-1890), éd. Sokolis, Athènes 1999, p. 123). La série des récits brefs est interrompue par quatre œuvres plus longues -de 60 à 100 pages- qui se situent entre le roman et la nouvelle : *Οἱ Χαλασοχώρηδες* (1892), *Βαρδιάνος στὰ σπόρκα* (1893), *Ἡ Φόνισσα* (1903), *Τὰ Ρόδινα ἀκρογιάλια* (1907-1908).

2 Cf. G. Valétas, *Παπαδιαμάντης. Η ζωή - Το έργο - Η εποχή του*, éd. Vivlos, Athènes 1955, p. 533. Mais aussi C. Stergiopoulos, "Ο Παπαδιαμάντης σήμερα", *Diavazo*, n° 9, 1977, p. 41 et R. Beaton, "Realism and Folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction", *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 8, 1982-1983.

3 On peut en ajouter un quatrième qui fut abandonné [*Τὸ λάβαρον*], malgré les quelques doutes qu'émet N. D. Triantafyllopoulos quant à savoir si véritablement ce texte constitue une œuvre de jeunesse et non d'adolescence de l'auteur ; cf. la présentation du livre [*Το λάβαρον*], *Papadiamantika Tetradia*, n° 3, 1995, p. 191-196.

4 Selon C. Stergiopoulos qui a élaboré une périodisation de l'œuvre de Papadiamantis qui est généralement acceptée (*op. cit.*, p. 36-47).

En 1879, l'auteur se trouve depuis six ans à Athènes où il collabore au journal *Ephimeris* et entreprend l'écriture de son premier roman après l'encouragement de Vlassis Gavriilidis, éditeur de journaux, son ami et futur employeur.

Papadiamantis participe de cette façon à deux traditions littéraires et à deux périodes de la littérature néo-hellénique[5], celle du romantisme qui domine les années 1830-1880 et celle du réalisme-naturalisme des années postérieures à 1880. Le changement a été manifeste dans le paysage littéraire : des romans aux nouvelles, de l'imaginaire au réel, de l'étranger au grec, du passé au présent[6]. Les trois romans papadiamantiens, situés à ce moment du passage ou de la mise en place d'un type d'écriture différent[7], appellent la critique et incitent à l'étude.

Pourtant on peut facilement constater la rareté des textes critiques sur la première période de l'auteur. Deux raisons nous semblent se trouver à l'origine de ce désintérêt quasi général. D'abord, l'insistance de la critique sur l'appartenance de Papadiamantis au mouvement littéraire de l' "ἠθογραφία" et à la génération de 1880 vouée principalement à la nouvelle, insistance qui, d'un côté, a attribué à l'ensemble des nouvelles de l'auteur une homogénéité souvent fallacieuse, et qui, de l'autre, a occulté la période romanesque de l'auteur. Ensuite, le fait que la période romanesque paraisse ne pas résister à la comparaison avec la période des nouvelles, comparaison sous-jacente dans la plupart des textes critiques ; cette comparaison s'établit toujours aux dépens de la période des romans qui est mentionnée comme celle d'un apprentissage et comme une ère littéraire radicalement différente de celle qui verra la production postérieure de l'auteur.

---

5 Voir Ph. Dimitrakopoulos, *Μικρή Σύνοψη για τον Παπαδιαμάντη*, (introduction du tome *Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη Διηγήματα*), éd. Idryma Kosta kai Elenis Ourani, Athènes 1988, p. 11.

6 Une description assez complète de ce changement se trouve dans l'introduction de P. Moullas au tome des *Νεοελληνικὰ Διηγήματα* consacré à G. M. Vizyinos (éd. Ermis, Athènes, 1980, p. κγ-μα). Cf. aussi les remarques pertinentes de M. Peri -et plus précises que celles de Moullas- sur la catégorie de la "focalisation" concernant ce passage du roman historique aux nouvelles ("Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα *Διηγήματα* του Βιζυηνού", *Ellinika*, tome 36, n° 2, Thessalonique 1985) ; sur le syncrétisme de la période 1880-1900 voir G. Farinou-Malamatari ("Η ειδυλλιακή διάσταση στον Παπαδιαμάντη", in *Η αδιάπτωτη μαγεία*, éd. Idryma Goulandri Chorn, Athènes 1992, p. 84) et El. Politou Marmarinou (*op. cit.*, p. 137).

7 R. Beaton parle des années 1879-1885 comme d'une période de transition et d'expérimentation (*op. cit.*, p. 111).

Paradoxalement, tandis que le passage de l'auteur au récit bref n'est pas passé inaperçu, le mythe de sa non-évolution, mythe selon lequel Papadiamantis en tant qu'écrivain achève son œuvre de la même façon qu'il l'a commencée, a été tenace[8]. Ainsi, la période des nouvelles -sinon sa production entière- est considérée comme une période relativement uniforme et sans grands changements. Cette idée a été conforme à une certaine vision de l'idéologie de l'auteur, censée être statique et conservatrice[9].

Le *topos* de la critique sur la stabilité artistique et l'immobilité littéraire chez Papadiamantis est lié à l'idée répandue d'un auteur qui écrit spontanément, qui ne réfléchit pas sur son art, et qui finalement n'a pas conscience de ce dernier. De la sorte, la "palinodie" de Papadiamantis, sa conversion aux nouvelles prend l'allure soit d'un réflexe de l'auteur à s'aligner sur les nouvelles exigences littéraires soit d'un choix d'un genre plus "grec" que le roman, la nouvelle ; donc le passage aux nouvelles est présenté

---

8 Ce sont les propos de Tellos Agras : « En tout, Papadiamantis a fini presque comme il a commencé. Aussi bien en ce qui concerne le style et la technique qu'en ce qui concerne la composition et le contenu. *Sans évolution* ; *statique* » ; les constatations d'Agras n'ont pourtant pas de connotation négative : l'auteur, selon lui, avait mûri avant d'avoir commencé ("Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη", in *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Είκοσι Κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, éd. Oi Ekdoseis ton filon, Athènes 1979, 1ère édition 1936. G. Xenopoulos, le premier, a parlé de l'absence d'une évolution évidente : « ce que je ne suis jamais parvenu jusqu'à maintenant à concevoir sur l'œuvre de Papadiamantis c'est son évolution. Quand-a-t-il commencé ? Comment a-t-il avancé ? Où est-il arrivé ? » ("Το έργον του Παπαδιαμάντη", *Άπαντα*, tome 11, éd. Biris, Athènes 1971, p. 138). C. Stergiopoulos explique cette impression d'unité que donne la production de Papadiamantis : les caractéristiques de son écriture sont, en général, dit-il, présentes tant dans ses premières nouvelles que dans ses dernières (*op. cit.*, p. 40).

9. On la trouve même chez les critiques qui lui sont favorables. Ainsi I. M. Panagiotopoulos dira : « le mot "changement" lui est inconnu » ("Η παρένθεση του Παπαδιαμάντη", *Nea Estia*, n° 568, mars 1951, p. 288). Le préjugé est particulièrement évident chez K. Th. Dimaras, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* éd. Ikaros, Athènes 1968, p. 382-383 et chez P. Moullas, *Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, éd. Ermis, Athènes 1974, p. νζ', νη'. Voir la réaction de A. Kotzias sur ce point : « comment est-il possible qu'un écrivain qui a commencé par le roman historique pour passer après huit ans à la nouvelle de l' "ηθογραφία" dont il a cultivé plusieurs genres d'écriture, reste obstinément sans évolution ? » (présentation du livre de P. Moullas, *Δοκιμιακά και άλλα*, ed. Kedros, Athènes 1985, p. 71-75).

tantôt comme le produit d'une époque, encouragé sinon imposé par les conditions extérieures, tantôt comme la preuve d'une profonde identité grecque[10].

Par conséquent, c'est un lieu commun d'affirmer que les romans sont des œuvres d'une période préliminaire à la carrière littéraire proprement dite de Papadiamantis qui n'est pas la plus représentative de son art, et on leur fait subir ainsi une « mise à l'écart très habituelle »[11]. La conviction que "Papadiamantis-romancier" est une question qui ne relève que l'histoire de la littérature[12] constitue, comme cela a été dit, « le point commun des amis et des ennemis » de l'auteur[13]. Aussi succincte à propos des romans

---

10 Le choix d'une forme (celle de nouvelles) qui pourrait exprimer les particularités de cette identité culturelle et religieuse est la thèse qui sous-tend le livre de St. Ramphos, *Η Παλινωδία του Παπαδιαμάντη* (éd. Kedros, Athènes 1976). Pourtant, on peut remarquer une "palinodie" dans la vision du critique : dans un texte récent il semble regretter le fait que Papadiamantis n'ait pas poursuivi dans la voie d'un roman psychologique, voie qui l'aurait conduit à représenter des personnages dotés d'une "individualité" ("Παπαδιαμάντης και Ντοστογιέφσκυ, Το αδιέξοδο του κοινού ήθους και η διέξοδος του βάθους της ψυχής", *Μια καλοκαιρινή ευτυχία τρίζει*, éd. Armos, Athènes 1999) ; si en 1976 Ramphos parle d'un « tournant qui a sauvé Papadiamantis » et qui constituait « la preuve de sa passion pour la vérité » (*op. cit.*, p. 9, 49), en 1999 il dit qu'à la suite de ce mouvement, l'auteur « a perdu son pas et a reculé » (*op. cit.*, p. 229).

Au-delà de ce cas spécifique, l'histoire de la réception des textes de Papadiamantis, mais aussi de la place attribuée à l'auteur dans la culture grecque est une question passionnante et complexe qui dépasse souvent le cadre de la critique littéraire et s'apparente à l'histoire des idées.

11 Comme l'écrit G. Saunier ("Μια καθαρά λογοτεχνική προσέγγιση του Παπαδιαμάντη", *Diavazo*, 3-2-1988).

12 Selon A. Terzakis, "Οι επιδράσεις", *Nea Estia*, n° 355, Noël 1941, p. 54.

13 N. D. Triantafyllopoulos, "Ο άγονος έρωτας ή Desinit in Piscem" in *Η αδιάπτωτη μαγεία* Παπαδιαμάντης 1991-ένα αφιέρωμα, éd. Idryma Goulandri Chorn, Athènes 1992, p. 13. Nous citons un des jugements les plus négatifs : « il faut vraiment beaucoup d'indulgence incompréhensible et, bien sûr, encore plus d'irréflexion pour considérer ces romans-épilogues conventionnels comme des manifestations d'originalité et comme des acquisitions dans notre littérature » (P. Moullas, *Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος op. cit.*, p. ιή'). M. Vitti, pourtant, semble moins négatif : les romans de l'auteur, dit-il, ne sont pas à dédaigner : « au contraire, le chercheur peut trouver en eux, dans la liberté d'imagination qui en forme la base, des

qu'elle avait été abondante à propos des nouvelles, la critique traditionnelle a été rapide, péremptoire et peu élogieuse, tant s'en faut[14]. Elle formulera directement ou indirectement des reproches concernant les romans ; ainsi ceux-ci ne feraient que répondre aux besoins financiers de l'auteur, et leur écriture serait marquée par des influences étrangères (Scott et Dumas)[15] et par la mode littéraire[16] ; les trois romans n'évoquent en rien le devenir littéraire et la personnalité de l'auteur : « à tous les trois

---

renseignements précieux pour donner une interprétation à son œuvre » (*Histoire de la Littérature Grecque Moderne*, Hatier, Paris 1989, p. 256).

14 A. Terzakis : « le résultat est très médiocre », *op. cit.*, p. 54 ; K. Mitsakis aussi note les « résultats médiocres » (*Πορεία μέσα στο χρόνο*, éd. Fillipoti, Athènes 1984, p. 109). A. Sachinis, même s'il souligne le fait qu'en ce qui concerne *Les Marchands de Nations*, Papadiamantis montre qu'il sait composer une histoire avec une action intense et une intrigue solide, conclut : « mais rien de plus ; *Les Marchands de Nations* ne peuvent pas résister à une étude exigeante », *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, 5e édition Estia, Athènes 1990, p. 119-120.

Deux brefs mais intéressants aperçus des trois romans sont les articles de A. Nikolaïdis ("Το αρχιπέλαγος του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη", in *Tetradia Evthynis*, n° 15, 1981) et de Z. Kaykalidis ("Διαβάζοντας Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη", in *Φώτα Ολόφωτα*, éd. Elliniko Logotechniko kai Istoriko Archio, Athènes 1981).

Il faudrait aussi souligner la qualification d' "insolite" qui revient sans cesse pour caractériser les romans sous la plume de différents critiques : S. Ramphos, *op. cit.*, p. 23 ; P. Charis, "Επειτ' από τριάντα χρόνια", *Nea Estia*, n° 355, Noël 1941, p. 189 ; concernant que *La Jeune Gitane* : Z. Kaykalidis, *op. cit.*, p. 105 et C. N. Rados, "Ο Στέφανος Ξένος και το ιστορικό μυθιστόρημα", *Elliniki Pedia*, Athènes 1953, p. 517.

15 A. Terzakis, *op. cit.*, p. 54. L. Kambéridis ajoute aux influences F. Cooper et E. About ("Οι γλώσσες του Παπαδιαμάντη", in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 528).

Le témoignage de G. Vlachogiannis, un proche de l'auteur, va dans la même direction : « il commença à écrire des romans d'abord, sous l'influence de ses lectures étrangères » ("Βιογραφικαί Σημειώσεις", tome *Πασχαλινά Διηγήματα*, éd. Dikaiou, Athènes 1912). Voir pourtant l'avis différent de Ph. Dimitrakopoulos qui commente cette introduction de Vlachogiannis ("Για το μεταφραστή Παπαδιαμάντη", *Akti*, tome 8, automne 1991).

16 Al. Argyriou, "Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης", in *Είκοσι Κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, éd. Oi Ekdoseis ton filon, Athènes 1979, p. 249 ; mais aussi C. Papagiorgis, *Αλέξανδρος Αδαμαντίου Εμμανουήλ*, éd. Kastaniotis, Athènes 1997, p. 209.

(romans) manque le fameux "soi" (...) *Les Marchands de Nations* pourraient porter la signature de tout autre auteur grec, mais pas de Papadiamantis »[17].

Toutefois, ces dernières années, surtout après 1990, la critique revient aux romans soit pour corriger un jugement trop négatif porté sur eux et pour les étudier plus sérieusement, soit pour souhaiter simplement une étude future approfondie[18]. Ainsi commence à se constituer un corpus d'études sur les romans -restreinte certes si on le compare à celui qui rassemble les travaux consacrés aux nouvelles[19], véritablement immense déjà à l'heure actuelle[20]- importante néanmoins étant donné qu'il prend place

---

17 P. Charis, *op. cit.*, p. 187 ; G. Ioannou : « Il y a quelques œuvres de Papadiamantis où il n'a rien mis de lui-même, à savoir ses romans historiques qui ne se trouvent pas à la hauteur des autres œuvres » ("Ο της φύσεως έρως", *Tetradia Evthynis*, n° 15 1981, p. 58) ; A. Kotzias, *Αθηναϊκά διηγήματα*, éd. Nefeli, Athènes 1992, p. 62-63 ; O. Elytis, *Ἡ μαγεία του Παπαδιαμάντη*, éd. Ermias, Athènes 1976, p. 22-23.

Les critiques qui se sont attachés à la religiosité de l'auteur, considèrent le cycle romanesque comme une période d'apprentissage non seulement littéraire mais idéologique, une sorte de recherche intellectuelle que mène Papadiamantis avant de trouver dans les nouvelles les moyens d'exprimer une authentique orthodoxie ; voir P. Paschos, N. D. Triantafyllopoulos, P. Kesselopoulos, C. Papagiorgis.

18 P. D. Mastrodimitris souligne le besoin d'étudier les débuts de l'auteur puisqu'ils nous montrent « comment il a mûri et est parvenu à son expression complète et à la caractéristique essentielle de l'art papadiamantien, à savoir l'emploi du sens propre » ("Η διαγραφή των χαραχτήρων στα πρώτα μυθιστορήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Μια πρώτη προσέγγιση", in *Πρακτικά*, *op. cit.*, p. 219). En outre, il souligne l' « heureuse surprise » du lecteur devant *Les Marchands de Nations* où « Papadiamantis paraît avoir acquis une technique personnelle » (*op. cit.*, p. 222, 223). Ph. Dimitrakopoulos considère, lui, que les premières œuvres n'appartiennent pas aux meilleures de l'auteur, mais souligne trois qualités de son écriture précoce qui seront développées par la suite : le portrait des personnages, le dialogue, et les descriptions de la nature ("μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη", *Diavazo*, n° 53, mai-juin 1982).

19 Un exemple évident de cette disproportion est le tome des *Πρακτικά* (*op. cit.*) où parmi les trente-trois interventions deux seulement développent une problématique concernant les textes romanesques.

20 Cf. les bibliographies de G. K. Katsimbalis (*Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Πρώτες κρίσεις και πληροφορίες, Βιβλιογραφία*, Athènes 1934, 1938, réédition E.L.I.A. 1991), de G. I. Foussaras (*Βιβλιογραφικά στον Παπαδιαμάντη*, Athènes 1940, réédition E.L.I.A 1991), de Ch. Cheimonas,

dans la période la plus intéressante de la critique, parce que ouverte et éloignée des polémiques du passé[21].

Dans un tel contexte où une bibliographie sur les romans est en train de se constituer et, aussi, en l'absence totale d'autres sources d'information (commentaires de l'auteur sur sa propre œuvre, autres sortes de témoignages)[22], nous avons cru nécessaire d'effectuer un travail qui engloberait l'étude des divers aspects particuliers des récits romanesques papadiamantiens dans un but à la fois descriptif et interprétatif et de proposer une lecture dont l'axe central serait leur poétique, à savoir l'étude des procédés internes de l'œuvre littéraire[23].

La longueur et la complexité du genre romanesque nous obligent à nous concentrer sur certains aspects qui sont les plus aptes à faire ressortir les procédés essentiels de chaque roman, aspects de nature variée, relevant aussi bien de la question des frontières du texte et de son rapport avec le hors-texte que des structures de l'histoire romanesque ou de son énonciation.

Les points qui vont donc particulièrement attirer notre attention sont : les éléments paratextuels et le contrat de lecture que chaque roman propose à son début ; le "réel" du texte littéraire, à savoir l'inscription du hors-texte -surtout de l'Histoire- dans le roman, et la façon dont ce dernier se situe par rapport aux textes historiques dont il se nourrit ; les personnages en tant qu'élément essentiel de l'histoire romanesque, conçus aussi bien dans leur "individualité" que dans le système spécifique de chaque récit ; les

---

"Συμβολή στην περί Παπαδιαμάντη Βιβλιογραφία", in *Φώτα Ολόφωτα* éd. Elliniko Logotechniko kai Istoriko Archeio, Athènes 1981 ; et pour les livres et articles récents celle de E. Politou-Marmarinou (*op. cit.*, p. 159-162).

21 Il faut surtout souligner les recherches philologiques et les approches critiques de Ph. Dimitrakopoulos qui éclaircissent, entre autres, la première période de l'auteur ; ainsi que celles de G. Saunier et de R. Bouchet qui insèrent pertinemment l'interprétation des romans dans l'ensemble de l'œuvre papadiamantienne et dont les études sur Papadiamantis seront largement utilisées dans ce travail.

22 Voir aussi G. Farinou-Malamatari, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887–1910* éd. Kedros, Athènes 1987, p. 14-15.

23 V. Jouve, *La poétique du roman*, éd. SEDES, Paris 1997.

réseaux thématiques et la spécificité narrative de chaque roman, et plus particulièrement la fonction du nom et du récit de paroles ; les codes génériques que chaque récit appelle, utilise ou transgresse ; et enfin, la métatextualité, le discours du roman sur lui-même, d'abord à travers des thèmes ou des procédés qui renvoient à la représentation et à l'écriture et ensuite à travers la systématisation des signes émis par le narrateur, à savoir par une subjectivité qui imprègne le texte. Le cheminement des chapitres suivra un mouvement allant de l'extratextuel à l'intratextuel, partant des éléments qui renvoient au rapport du texte avec son contexte pour arriver à ceux qui renvoient à la construction et au fonctionnement du texte même.

Ce travail se situe au croisement de plusieurs lignes de réflexions portant sur le monde romanesque et ses règles, sur l'interprétation des éléments essentiels de chacun de ces trois romans, sur le questionnement concernant l'évolution littéraire de l'auteur et son passage des romans aux nouvelles, sur sa position vis-à-vis de l'écriture. Les notions, mais aussi les points concrets textuels du début et de la fin, sont envisagés aussi bien dans le cadre de chaque roman que dans le cadre des trois romans pris dans leur ensemble ; il ne s'agit pas seulement d'examiner les lieux stratégiques de chaque texte, mais aussi les marques d'une écriture qui se met en place, se confirme et se met aussi en question ; nous tenterons ainsi de décrire la prose romanesque papadiamantienne dès son éclosion jusqu'à sa propre dissolution.

Nous allons essayer de montrer les similitudes, les analogies, les répétitions qui existent entre les trois textes et déceler de quelle façon chaque roman assimile et transforme les caractéristiques du précédent[24] mais également les directions spécifiques propres à chacun d'eux : chaque récit sera étudié dans sa particularité, car chaque roman est un monde distinct. L'univers romanesque papadiamantien est marqué par l'empreinte du romantisme, un romantisme qui n'est pas destiné à disparaître mais bien

---

24 « La lecture féconde devrait être une lecture globale, sensible aux identités et aux correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ces nœuds et à ces carrefours où la texture se concentre ou se déploie », J. Rousset, *Forme et signification*, éd. José Corti, Paris 1962, p. XII.

à réapparaître, dans les nouvelles, en touches éparses[25]. Nous allons aussi aborder quelques thèmes principaux de l'œuvre de Papadiamantis comme le mal et la mort. Peu à peu prendront forme les réseaux de communications qui relient les romans et les nouvelles ; mais, dans notre tentative d'examen, les nouvelles ne seront pas seulement en amont de l'approche mais en aval aussi.

Nous nous efforcerons ainsi de montrer comment nous est offert un monde romanesque, en étudiant les modes de représentation que l'auteur utilise, mais aussi comment le texte parle de ce monde qu'il construit, comment il parle de sa propre représentation ; nous espérons dessiner, de cette façon, la figure d'un auteur qui a pleinement conscience de son art, contrairement à l'opinion qui a été, nous le disions, généralement émise.

Nous utiliserons avec parcimonie les informations sur la vie de l'auteur et nous serons attentif à ses prises de positions idéologiques qui se démarquent du texte : d'une part, parce que les études de ce type ne manquent pas, et, d'autre part, par désir de nous éloigner de certaines tendances critiques. Les œuvres de Papadiamantis ont été très (trop ?) souvent examinées comme des textes ouverts à l'extratextuel, que celui-ci soit la personne même de l'auteur, créateur de ces textes, son île d'origine ou le contexte social et culturel grec. Le fait que le texte papadiamantien peut -et quelquefois doit- communiquer avec le hors-texte a parfois conduit à une critique problématique aux dépens de l'étude du texte même puisque celui-ci est "noyés", perdu, effacé face à un discours idéologique et/ou un discours non littéraire, excessivement centré sur le rapport œuvre-monde extérieur[26].

---

25 Sur ce point voir les articles : D. Plakas, "Η ρομαντική διάσταση του Παπαδιαμάντη", *Tetradia Eythynis*, n° 15, 1981 ; El. Constantinidis, "Η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού", in *Πρακτικά*, *op. cit.*

26 Le texte succinct du poète X.I. Karouzos, publié en 1941 dans le numéro spécial de *Nea Estia* décrit avec acuité cette tendance : « il paraît que ce qui a été écrit sur Papadiamantis, long ou bref, n'a pas encore dépassé, même aujourd'hui le genre étrange du vers en prose lyrico-philosophique » ; il finit par souhaiter « que ne soit pas affaiblie dans notre vie spirituelle sa vie

Or Papadiamantis est, par excellence, un auteur décliné au pluriel ; la variété des tentatives herméneutiques qui ont été développées s'inspirant ou se fondant sur les textes eux-mêmes, le prouve et révèle la pluralité et la complexité de ceux-ci[27]. La critique papadiamantienne elle-même, qui fut souvent polémique, est marquée par une pluralité d' "écoles" et d'approches[28] qui sont souvent contradictoires[29].

Notre travail voudrait s'inscrire dans cette diversité, et surtout dans le courant de la critique papadiamantienne qui s'attache à montrer la particularité narrative de l'auteur, la riche diversité de ses moyens littéraires, la pluralité du sens et la modernité qui régit ses textes, aussi bien dans les nouvelles que dans les romans[30]. Afin de mieux y parvenir, nous avons considéré le texte littéraire comme un système unifié mais aussi ouvert, pluriel et parfois même éclaté. Finalement, nous considérons le roman comme un espace dialogique : entre des textes historiques et des textes littéraires, entre le

---

honnête et qu'elle ne devienne pas "une fable conventionnelle" » (n° 355, p. 154). Des années plus tard, les études papadiamantiennes seront encore marquées par ces deux caractéristiques.

27 Notons à titre indicatif l'article de D. Tziovas "Ερμηνεύοντας τὸ "Ονειρο στὸ κῦμα", qui porte sur la célèbre nouvelle analysée selon plusieurs perspectives d'interprétation (in *Πρακτικά*, *op. cit.*).

28 Pour avoir un aperçu juste des tendances critiques, voir l'article de G. Saunier, "Μερικὲς μεθοδολογικὲς παρατηρήσεις και προτάσεις για τη μελέτη του Παπαδιαμάντη", *Diavazo*, n° 165, mars 1987, ainsi que la présentation que fait G. Farinou-Malamatari dans son introduction, *op. cit.*, p. 15-18. Tous deux insistent sur le besoin d'études sur Papadiamantis qui soient synthétiques, scientifiques et fondées sur une approche interne du texte littéraire.

29 À titre indicatif -et pour prendre un exemple récent et simultané- signalons la lecture diamétralement opposée de la nouvelle «Νεκρός ταξιδιώτης» par P. D. Mastrodimitris et par L. Proguidis ; le premier essaie de montrer comment Papadiamantis condense dans ce récit quelques principes de l'Orthodoxie (*Η εκκλησία ως τέλος και ως αποκάλυψη στον Παπαδιαμάντη και στον Πεντζίκη, «Νεκρός ταξιδιώτης» (1910)*, Ο Πεθαμένος και η Ανάσταση (*1944*), éd. Domos 1998) ; le deuxième, en revanche, soutient qu'à travers la structure de la nouvelle l'auteur veut exprimer son refus vis-à-vis du respect de la communauté et de la tradition, et il insiste particulièrement sur la conscience que l'auteur a de son individualité comme artiste ("Αύρα βαθύτατα αναγεννησιακή", *Nea Estia*, tome 143, n° 1704, septembre 1998).

30 L'analyse de la technique narrative des textes papadiamantiens qui a donné des études intéressantes concernant les nouvelles (celles de G. Farinou-Malamatari, G. Kechagioglou, I. K. Kolyvas), fait défaut en ce qui concerne les romans.

narrateur et ses personnages, entre l'auteur et les genres romanesques, entre les trois romans et les textes postérieurs de l'auteur ; et, en fin de compte, comme un dialogue entre les textes théoriques et les textes littéraires, dialogue qui nous paraît être fécond et enrichissant.

Nous avons voulu donc combiner une étude de poétique, étude "hors-temps" avec la perspective temporelle de l'évolution de l'art de l'auteur. Il s'agit d'une approche qui n'est pas incompatible avec d'autres lectures, dont les hypothèses sont nées de l'étude du corpus et ont été affinées ensuite par des analyses variées se voulant les plus rigoureuses possible. Même s'il nous a paru pertinent, pour mieux saisir la particularité des textes, d'importer un certain nombre de termes ou d'emprunter des outils analytiques, nous n'avons pas voulu appliquer un modèle théorique préétabli qui aurait été imposé au texte. D'ailleurs « le fait littéraire parvient toujours à échapper à la théorie, à briser les typologies soigneusement échafaudées, à rendre inopératoires les modèles les plus sophistiqués »[31].

Nous espérons donc que le présent travail ne versera pas dans le seul formalisme même si nous pouvons sembler quelquefois utiliser son vocabulaire ou ses méthodes ; d'ailleurs, la façon dont nous considérons le texte littéraire n'est pas formaliste. Si, après le structuralisme, on ne peut plus réfléchir sur la relation entre l'œuvre et le monde qui la rend possible sans réfléchir sur la textualité, les problématiques qui fondent les études récentes ont imposé une nouvelle conception du fait littéraire « celle d'un acte de communication dans lequel le *dit* et le *dire*, le texte et son contexte sont indissociables »[32]. Ce va-et-vient entre le *dit* et le *dire*, est, nous le croyons, ce qui saura éclairer l'univers des romans papadiamantiens.

---

31 P. Van den Heuvel, *Parole, mot, silence, Pour une poétique de l'énonciation*, Librairie José Corti, Paris 1985, p. 12.

32 D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, éd. Dunod, Paris 1993, p. vi. Ou autrement dans une belle formule de Ed. Said « texts have ways of existing, both theoritical and practical, that even in their most rarefied form are always enmeshed in circumstances, time, place and society - in short, they are in the world and hence

are worldly », "The text, the world, the critic", in *Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, London 1979, p. 165.

Première partie :
Au seuil du récit

A. Le paratexte romanesque papadiamantien

On entend par paratexte un ensemble hybride de signes qui présentent, encadrent, isolent, introduisent ou clôturent le texte donné[1] ; le paratexte est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public »[2].

Notre intérêt pour le paratexte tient au fait que, d'une part, il s'inscrit dans l' "institution littéraire" et renvoie ainsi à une réalité extratextuelle et que, d'autre part, il appartient au texte et renvoie à son monde fictif. De plus, le paratexte est un des « lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre »[3], où se noue le pacte de la lecture et le contrat générique.

Dans ce chapitre nous allons nous concentrer sur les deux éléments du paratexte les mieux étudiés jusqu'à présent, à savoir le titre et la préface. À travers l'étude des éléments principaux du paratexte, on s'attachera à définir les procédures selon lesquelles le récit papadiamantien indique dès son ouverture comment et pourquoi doit être lu, quels sont ses propres "contrats de lecture", puisque « tout roman d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi »[4].

a. les notices des journaux

L'Émigrée (*Ἡ Μετανάστις*) était publiée dans *Νεολόγος*, journal de Constantinople qui parut du 23/24 septembre 1879 jusqu'au 22/23 janvier 1880. L'auteur a signé "A.

---

1 F. Hallyn, "Aspects du paratexte" in *Méthodes du texte, Introduction aux méthodes littéraires*, Duculot, Paris-Louvain-la-Neuve, 1987, p. 202.

2 G. Genette, *Seuils*, éd. Seuil, Paris 1987, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 9. Voir aussi D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, éd. Dunod, Paris 1993, p. 100.

4 V. Jouve, *La poétique du roman*, éd. SEDES, Paris 1997, p. 11.

Pd" ("Α. Πδ"). Le jour de la première publication du roman, le journal le présente dans une brève note[5] en le définissant comme un "récit original" ("διήγημα πρωτότυπον") -terme qui dans le contexte de l'époque désigne ce qui n'était pas une traduction- et en l'insérant dans la tradition de roman historique ("genre historique"). La première caractéristique sera reprise pour désigner les deux romans suivants de l'auteur, lesquelles seront désignées comme "romans", probablement à cause de leur longueur, mais non rattachées au "genre historique".

Deux ans plus tard dans le journal politico-satirique de Vl. Gavriilidis *Μή Χάνεσαι* sont publiés du 5 novembre 1882 jusqu'au 8 février 1883 *Les Marchands de Nations*. Cette fois, Papadiamantis signe son texte du pseudonyme "Bohème" ("Μποέμ"). Le 7 novembre 1882 le journal consacre au nouveau roman[6] une petite note soulignant l'accueil favorable du roman par les critiques, le fait qu'il pourrait passer pour une traduction (signe de sa réussite) et le fait que l'auteur ne consent pas à dévoiler son nom.

Or, Papadiamantis et son roman sont devenus très vite connus au moins dans le cercle des intellectuels d'Athènes. Neuf ans plus tard, en 1891, dans son article au journal *Asty*, l'auteur se réfère à la "légende" (en français dans le texte) qui a été créée autour de lui après la publication de ce roman. Il est intéressant aussi de constater que la comparaison entre Papadiamantis et E.A. Poe a été faite dès l'époque des *Marchands*[7].

L'année suivante, l'auteur publie sa nouvelle œuvre *La Jeune Gitane* dans le journal *Acropolis*. C'est le plus volumineux de ses romans (il fait 311 pages contre 207 pour les *Marchands de Nations* et 128 pour *L'Émigrée*) et ses feuilletons s'égrènent au fil de six mois, du 21 avril jusqu'au 1er octobre 1884. Dans l'*Acropolis* du 14 avril

---

5 Cf. les Notices (Υπομνήματα) de l'édition de N. D. Triantafyllopoulos (tome I, p. 661).

6 *Ibid.*, p. 662.

7 « Toi et deux-trois autres amis ... vous vous plaisiez à m'appeler avec le nom de cet auteur anglo-américain », écrit l'auteur dans sa réponse à l'ami "Z". (G. K. Katsimbalis, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης* E.E.L.I.A., Athènes 1991, p. 28).

1884[8], une note, probablement écrite par Vl. Gavriilidis, dévoile au public le nom de l'auteur, signale en même temps que le journal, désireux de cultiver le roman "original" (c'est-à-dire grec) et de plus "national", a confié l'écriture d'un tel récit à A. Papadiamantis ; la note déclare ensuite que l'auteur a écrit ce roman pour *Acropolis* (« χάριν τῆς *Ἀκροπόλεως*»). En lisant ces notes, on peut se demander si *La Jeune Gitane* ne fut pas d'une certaine façon commandée par Vl. Gavriilidis, convaincu du talent de Papadiamantis après la publication des *Marchands de Nations*.

Le 15 avril 1884 une note encore du journal déclare le charme que le nouveau roman va exercer sur le public, charme comparable à celui des œuvres de E. Sue. En même temps, elle dévoile un élément-clé de l'histoire : « *La Jeune Gitane* ne mérite pas son nom ; à la fin sera dévoilée son origine éminente... »[9]. La fin du roman est donc déjà incluse dans les notes et la question se pose de savoir s'il était vraiment dans les intentions de l'auteur de finir son roman par la découverte d'une telle origine d'Aïma. Si oui, pourquoi a-t-il changé d'avis ? si non, on se trouve devant un auteur qui inaugure dans le paratexte un jeu avec son lecteur, jeu qui va continuer à l'intérieur du texte romanesque.

Les notes continuent : dans celle du 18 avril le personnage de Pléthon est comparé avec celui de Faust et le public est ciblé : selon le journal, il est composé de toutes les catégories, aussi bien du public féminin, des jeunes, des intellectuels, même des théologiens[10]. Le 20 avril le journal annonce l'arrivée des manuscrits et dévoile les lieux où la préface et le Prologue se déroulent.

La Jeune Gitane, œuvre d'un auteur déjà connu, semble être attendue avec impatience comme les notes successives d'*Acropolis* le laissent supposer. Le journal

---

8 Notices (Ὑπομνήματα) de l'édition de N. D. Triantafyllopoulos, p. 663.

9 *Ibid.*

10 Dans ces notes, le journal se fait l'intermédiaire entre ses lecteurs et le nouveau roman. Il est intéressant de voir comment il installe un système de communication directe avec ses lecteurs : il se réfère par exemple à un certain professeur M. Damalas qui sera un ardent lecteur du roman.

crée ce climat d'attente et de curiosité en adoptant ce système de petites révélations progressives. Paradoxalement, le roman le plus attendu de l'auteur sera le plus oublié par lui-même : il n'apparaît pas dans la "Notice Autobiographique" que Papadiamantis a rédigée bien plus tard. Une absence difficilement explicable surtout si on prend en compte la longueur du roman et sa réception. Roman oublié, renié ou considéré comme manqué par son auteur[11] ?

b. le discours intitulant

L'étude du discours intitulant pourrait donner une réponse à la question toujours pertinente de R. Barthes : "Par où commencer ?"[12] On va tenter une analyse des trois titres des romans de Papadiamantis en utilisant les termes et la problématique de la titrologie[13], c'est-à-dire de l'étude des titres des textes littéraires, étude qui fait partie du cadre plus général de la narratologie.

Le titre semble effectivement constituer un seuil qui fonctionne à plusieurs niveaux : appartenant au texte, il est objet de lecture mais il est également objet de circulation, sujet de conversation[14] puisque « avant le texte il y a le titre, après le texte

---

11 R. Beaton pense que « later in his life Papadiamantis seems to have disowned » *Christos Milionis* mais aussi *La Jeune Gitane* (*An Introduction to Modern Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford 1994, p. 76). P. Moullas souligne que l'auteur passe sous silence ces deux textes, surtout le premier qui « s'absorbe dans la préhistoire romantique » de l'auteur (*Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος* éd. Ermis, Athènes 1974, p. λα-λβ).

12 R. Barthes, titre du premier article du premier numéro de *Poétique*, 1970.

13 Le manque d'études grecques sur les titres a été constaté par N. Parissis dans son article "La sémantique des titres" où il analyse le titre " Η σήμερον ὡς αὔριον καὶ ὡς χθές" d'Embirikos, in *Μελέτες-Αναγνώσεις* éd. Patakis, Athènes 1992, pp. 11-19. D'un point de vue théorique, cf. la synthèse de Gr. Paschalidis, "Περί τίτλων: Οι τίτλοι μέσα και ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα και την ερμηνεία του", *Logou charin*, n° 4, été 1996.

14 G. Genette, *op cit.*, p. 73.

il demeure le titre »[15]. D'un côté, « il affiche son ipséité, s'érige en microtexte autosuffisant »[16] et, de l'autre, il se réfère au texte. Il est un énoncé romanesque mais aussi un énoncé publicitaire :« le titre de roman est un message codé en situation de marché ; ... en lui se croisent, nécessairement, littérarité et socialité[17]».

Ce fragment textuel, entre le narrateur et l'auteur[18], entre phrase et non-phrase[19], passerelle entre le monde réel et le monde du récit[20], entité à deux faces, sa face texte et sa face hors-texte, a comme fonction principale la désignation ou l'identification[21] : il s'agit « d'un véritable nom propre ... qui désigne un objet et un seul »[22]. Cette dernière fonction apparaît primordiale dans les conditions spécifiques du roman-feuilleton, livré partiellement aux lecteurs pendant une période qui peut être assez longue ; le titre de celui-ci constitue la plupart du temps le seul élément paratextuel et la seule identité du texte.

Pour lors, le titre à la fois anticipe le texte et l'inscrit dans la mémoire ; présent au début et au cours du récit qu'il inaugure il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture[23]. Voyons en détail comment fonctionnent les trois titres des

---

15 Hausser Michel, "Sur les titres de Gracq", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International d'Angers, 21-24 mai 1981*, P.U. Angers 1982, p.167.

16 Claude Duchet, "*La fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque", *Littérature*, n°12, décembre 1973, p. 51.

17 *Ibid.*, p. 50.

18 Un des problèmes de la titrologie est qui des deux -le narrateur ou l'auteur- donne le titre. Cf. la remarque de M. Hausser : « sans doute peut on admettre que l'auteur adopte le titre que lui suggère le narrateur », *op. cit.*, p. 166.

19 Ch. Grivel note « cette absence du verbe, cette impossibilité de retenir un rapport objectif entre les termes impliqués, cette relative a-grammaticalité de la phrase » du titre, dans *Production de l'intérêt romanesque, Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris/La Haye, Mouton, 1973, p. 167.

20 J.-L. Morhange, "Incipit narratifs, L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction", *Poétique*, n° 103, sept. 1995, p. 394.

21 G. Genette, *op. cit.*, p. 77.

22 M. Hausser, *op. cit.*, p. 166.

23 Cl. Duchet, *op. cit.*, p. 52.

romans papadiamantiens, *L'Émigrée* (*Ἡ Μετανάστις*), *Les Marchands de Nations* (*Οἱ Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν*), et *La Jeune Gitane* (*Ἡ Γυφτοπούλα*)[24].

Du point de vue lexical et syntaxique, on a une sorte de symétrie, malgré la différence de la terminaison -ις de *L'Émigrée* qui renvoie à la langue savante et celle de -ουλα de *La Jeune Gitane* beaucoup plus "populaire" ; le premier et le dernier titre sont constitués par un qualificatif ("émigrée", "gitane") et de cette façon tendent à concentrer les "foyers d'intérêt" du texte sur un personnage, ici apparemment féminin[25]. Le deuxième titre est aussi un qualitatif qui est accompagné par un génitif objectif.

Les qualitatifs n'ont pas l'opacité d'un nom propre[26] ; ils forment tous trois des titres "thématiques" indiquant, « de quelque manière que ce soit, le "contenu" du texte »[27]. Néanmoins, il existe des différences significatives entre eux : le premier, *L'Émigrée*, désigne sans détour le sujet central du roman et sa qualité principale. Le deuxième, *Les Marchands de Nations*, s'attache à un thème qui paraît plus marginal et qui sera identifié par le lecteur assez tard ; le génitif qui pourrait au début passer comme un génitif subjectif (les marchands que les nations ont) se transforme en génitif objectif

---

24 Les titres précèdent-ils ou suivent-ils l'écriture des romans ? On pencherait pour la première hypothèse étant donné les conditions de la publication (romans-feuilletons). Or, le manuscrit de [*Τὸ λάβαρον*] a été trouvé sans titre, donc le deuxième cas se présente aussi.

25 La prédilection pour des adjectifs féminins qui qualifient les personnages principaux est présente aussi dans les nouvelles de l'auteur ; citons à titre indicatif «Ἡ Χτυπημένη», «Ἡ Μαυρομαντηλοὺ», «Ἡ Σταχομαζώχτρα», «Ἡ Νοσταλγὸς», « Ἡ Συντέκνισσα». P. Mackridge souligne la fréquence de cette sorte de titres dans les nouvelles papadiamantiennes, la rareté de la présence d'un nom propre dans le titre « bien que tous les personnages principaux et la plupart des secondaires porte un nom » ("The textualization of place in Greek fiction", *Journal of Mediterranean Studies*, 1992, vol. 2, n° 2, p. 151).

D. Tziovas voit dans les titres de l' "ηθογραφία" comme *Ἡ Φόνισσα* de Papadiamantis, *Ἡ Λυγερή* et *Ὁ Ζητιάνος* de A. Karkavitsas, *Ὁ Παπούχας* de Kondylakis et *Ὁ Κατάδικος* de K. Théotokis, l'indice du rapport qu'entretient le réalisme avec la métonymie : les caractéristiques d'un personnage remplacent son identité et son nom (*Μετά την αισθητική*, éd. Gnosi, Athènes 1987, p. 135-137).

26 Jean Verrier, *Les débuts de romans*, Bertrand-Lacoste, Paris 1992, p. 15.

27 G. Genette, *op. cit.*, p. 75-76.

et ainsi le titre entier constitue une métaphore se référant aux Vénitiens, et un titre-emblème de la conquête et du commerce. À travers le titre, un thème secondaire du roman « étend son ombre sur le récit tout entier »[28].

Les rapports dialectiques entre le titre et le texte sont évidents dans le cas des *Marchands de Nations* : « le titre programme la lecture du texte ; le texte détermine le sens du titre »[29]. Au cours de la lecture du roman le titre acquiert une dimension symbolique et de ce point de vue c'est un titre novateur « dans la mesure où ... il est aussi un élément actif de et dans la matière textuelle. Il y circule, disséminé dans le roman et s'y transforme »[30].

Si l'on compare les deux titres (*L'Émigrée*, *Les Marchands de Nations*) on pourrait dire qu'il y a une évolution, à partir d'une histoire personnelle, probablement fort romanesque et romantique vers l'histoire des groupes, des ensembles ; les deux pluriels du titre ("Marchands", "Nations") font glisser le texte au domaine de l'Histoire[31].

Puisque les titres rencontrent d'autres titres ou textes[32], on peut remarquer que ces deux mots ("marchands", "nations") sont très riches en connotations : à la lumière de l'œuvre postérieure de l'auteur, il n'est pas difficile d'apercevoir les nuances négatives que le mot "marchands" acquiert ; la phrase prend les allures d'une

---

28 G. Jacques, "Le discours intitulant", "Aspects du paratexte" in *Méthodes du texte*, *op cit.*, p. 207.

29 L. H. Hoek, "L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance", in *Du linguistique au textuel*, Amsterdam 1974, p. 116.

30 Cl. Duchet, *op. cit.*, p. 72.

31 N. D. Triantafyllopoulos note à propos des *Marchands de Nations* : « rien que le titre devrait nous détourner de la caractérisation roman-feuilleton » ("Ο άγονος έρωτας ή Desinit in Piscem" in *Η αδιάπτωτη μαγεία*; Παπαδιαμάντης 1991, éd. Idryma Goulandri Chorn, Athènes 1992, p. 19).

R. S. Peckham note que le titre des *Marchands* rappelle l'ouvrage d'Adam Smith *The Wealth of Nations* (1776), ("Ο Παπαδιαμάντης και η οικονομία της φαντασίας", *Revue des études néo-helléniques*, 1995/ IV 1-2, p. 41).

32 Il s'agit de l'intertextualité des titres, Cl. Duchet, *op. cit.*, p. 51-52.

dénonciation de la part de l'auteur. Ainsi, le titre *Les Marchands de Nations* met en place un horizon d'attente complexe, car à la fois il fait ressortir un "personnage" -donc il le valorise- et il le dévalorise[33]. Quant au mot "nations", son effet connotatif est beaucoup plus intense et plus large : il s'agit d'un mot-clé pour la compréhension de la période historique de la production du texte. Le discours intitulant devient un discours idéologique[34].

Le troisième titre *La Jeune Gitane* est le plus compliqué ; il renvoie au premier puisqu'il semble que les deux textes qui suivent s'apprêtent à décrire le destin des deux individus féminins. Le titre *L'Émigrée* contient, d'une certaine façon, l'événement principal de l'histoire ou la caractéristique essentielle du personnage. Le qualificatif *gitane* se réfère à l'origine de l'héroïne ; l'auteur attribue (dans un premier temps) une identité au personnage principal. Or, le paratexte éditorial (les notes du journal) avant le début du texte ont promis une autre identité au personnage, donc le lecteur attend que le sens proposé par le titre soit amendé par le texte[35]. Ainsi, le titre lui-même se pose comme un secret[36].

La présence de l'article défini dans les trois titres a une signification différente : dans le cas des *Marchands de Nations*, l'article défini suppose « connu un texte qui, en fait, ne l'est pas encore » et en même temps renvoie à un référent « dont l'existence est connue ou supposée connue du public avant la production du texte »[37] et qui est Venise et les Vénitiens. En ce qui concerne l'article de *L'Émigrée*, on pourrait dire qu'il est un article *typisant* qui "tire" le nom hors de la réalité pour le placer « dans l'univers

---

33 Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, p. 105.

34 V. Cl. Duchet : « Le titre est aussi, ne l'oublions pas, un fragment d'idéologie », *op. cit.*, p. 63. Voir notamment R. Barthes, *S/Z*, éd. Seuil, Paris 1970, p.104.

35 L. H. Hoek, *op. cit.*, p. 116.

36 « C'est en effet à partir du titre et en lui que le secret composé par le livre se donne à lire et promet son dévoilement », Ch. Grivel, *op. cit.*, p. 178.

37 M. Hausser, *op. cit.*, p.170.

métaphysique des archétypes »[38]. Dans le cas de l'article de *La Jeune Gitane* la phrase nominale du titre demande une détermination ultérieure qu'elle ne trouvera jamais[39].

Les trois titres, même s'ils se réfèrent (le premier et le dernier) à une personne, insistent sur une dimension sociale (dimension plus évidente dans *Les Marchands de Nations*) : l'*émigration* -avec toutes les connotations négatives que peut avoir ce mot chez un lecteur grec- constitue un thème qui sera repris par l'auteur dans ses nouvelles dans des termes différents ; être *gitane*, c'est-à-dire marginale, appartenant à un groupe qui lui non plus n'a pas de repères stables, repères de lieu ou de culture.

c. les préfaces[40]

Deux caractéristiques de la préface la constituent comme un type particulier de discours : sa position en tête du récit qui lui confère un rôle programmatique et sa relation avec le récit proprement dit. Du moment où « toute préface vise à dégager à la fois un modèle du genre dont elle parle, et également un modèle de sa lecture »[41], elle devient importante pour la façon dont on lit un texte. Quant aux rapports entre préface (comme élément du paratexte) et texte, ils se définissent par une ambiguïté[42].

Les trois préfaces qu'on va examiner sont classées par P. D. Mastrodimitris, dans son livre sur les préfaces romanesques[43], dans la catégorie "simples notices" -comme la plupart des prologues du XIXe siècle- puisque, selon lui, leur raison d'être est l'information du lecteur sur l'œuvre et non la formulation d'une théorie sur la prose.

---

38 *Ibid.*

39 L. Hoek, L*a marque du titre*, Mouton, 1981, p. 65.

40 Même si la préface de *L'Émigrée* est intitulée "prologue", nous allons utiliser le mot "préface" pour les trois petits textes introductifs et réserver le mot "Prologue" pour les premières parties des *Marchands de Nations* et de *La Jeune Gitane*, appelées ainsi par l'auteur.

41 H. Mitterand, *Le Discours du roman*, P.U.F, Paris 1980, p. 26. Cf aussi V. Jouve, *op. cit.*, p. 16.

42 F. Hallyn, "Aspects du paratexte", *op. cit.*, p. 210.

43 *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων (1830-1930)*, éd. Domos, Athènes 1985, p. 20.

i. *L'Émigrée*

À la fin de la préface sont notés le lieu (Athènes -n'oublions que le roman est publié à Constantinople) et la date de la rédaction (1879). Ainsi, dans la préface se rencontrent -et s'opposent- deux temps, celui de l'histoire romanesque (1720) et celui de la narration de l'histoire. La première préface semble fortement historicisée contrairement aux deux autres. L'ancrage chronologique -pourtant pas avec la même précision- et la distance entre temps de l'histoire et temps de narration apparaît aussi dans les deux autres préfaces. Le texte romanesque est situé dans l'Histoire[44] et en même temps l'histoire est éloignée du présent des lecteurs tandis que le narrateur paraît être l'intermédiaire, celui qui assurera ce voyage dans le passé.

Trois éléments apparaissent dans la brève préface de l'auteur, écrite à la première personne du pluriel : la "cause" de la publication du texte (ou l'événement qui a engendré), le résumé de l'histoire et la provenance de l'histoire. Un événement actuel[45] (la peste à Astrakan) provoque la réminiscence d'une histoire qui deviendra l'histoire du roman. Cela dit, dès la première page publiée de Papadiamantis, l'acte de l'écriture est désigné comme étant lié, d'une part, à un événement historique, à une réalité extratextuelle et, d'autre part, à la mémoire[46]. Le texte semble exister et il est actualisé à travers l'événement extratextuel et la mémoire ; il attend d'être "appelé" ou "rappelé" d'une certaine façon. Pourtant, l'horizon d'attente que crée cette préface sera

---

44 D. Tziovas note que Papadiamantis suit l'exemple de P. Kalligas et de D. Vikélas dans les préfaces de ses deux premiers romans. De tels prologues donnent l'impression que les romanciers imitent les historiens en s'essayant à une présentation objective de leur histoire (*op. cit.*, p. 95-96).

45 Deux remarques : il ne faut pas oublier que le roman-feuilleton est sensible à l'actualité et que le choléra de 1832 joue un grand rôle dans le *Juif Errant* (1845) de E. Sue, cf. L. Queffélec, *Le roman-feuilleton*, P.U.F., Paris 1989, p. 29.

46 Il n'est pas besoin de noter l'importance de la mémoire dans l'œuvre de Papadiamantis, constatée à maintes reprises par ses critiques.

démenti par la suite puisque le texte s'éloigne considérablement d'une écriture aux prétentions historiographiques ou réalistes.

Le résumé de l'histoire rappelée contient trois points : la mort des parents, la fuite de la jeune fille et sa malchance, trois points qui dessinent grosso modo l'évolution du récit. Si habituellement dans la préface le texte est présenté comme un "avenir"[47], dans ce cas, l'avenir est connu, le lecteur sait déjà qu'au bout de la lecture une fin tragique attend l'héroïne. Le narrateur propose la lecture du roman en tant que drame. Pourtant, dans les préfaces suivantes, il se gardera de dévoiler la trame de l'histoire romanesque.

Le texte de ce drame est parvenu au narrateur par l'intermédiaire de deux personnages : son vieil ami Valsamis et sa grand-mère Madame Valsami[48]. Le narrateur a puisé, a recueilli ("ἠρύσθημεν", 5. 7) son histoire dans les notes de Mme Valsami. À l'origine de l'histoire se trouve donc un texte antérieur qui a subi probablement des modifications.

Ce subterfuge du narrateur qui va se répéter dans la préface des *Marchands de Nations* ne constitue pas une exception ; il s'insère dans un phénomène assez répandu au XIXe siècle -une astuce romantique[49] en vertu de laquelle l'auteur refuse, dans le cadre de la préface, de prendre en charge le récit qui suit. Une simple comparaison entre les préfaces de *L'Émigrée*, de *Thanos Vlekas* et de *Loukis Laras* pourrait vérifier cette

---

47 « (L'auteur) présente le texte au lecteur comme son avenir ... le pré de la préface rend présent l'avenir... », J. Derrida, *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 13.

48 Le décalage chronologique (180 ans) entre le temps de l'histoire et le temps de la narration fait de Mme Valsami, le personnage du roman, une arrière-arrière grand-mère du "vieil ami Valsami", du narrateur présenté dans la préface comme ayant hérité son manuscrit. La préface, pourtant, laisse l'impression d'un héritage "direct" entre les deux personnages, impression renforcée par le commentaire du narrateur concernant la grand-mère de son ami « finissant ses jours en paix » (3. 9).

49 G. Melissaratou, "Οι κοινοί τόποι της Εντοπιότητας" in *Diavazo*, n° 326, 5.1.94, p. 50.

tradition. Il s'agit d'une technique qui vise également à assurer la crédibilité de l'histoire[50].

La préface s'inscrit donc dans une stratégie d' "authentification" du roman qui suivra. Elle introduit un personnage contemporain, qui à travers son nom, Valsamis, assure la continuité entre le personnage diégétique (Mme Valsami) et le contexte extradiégétique de la préface. D'ailleurs, le nom du journal (*Néologos*) qui apparaît aussi dans la préface est un élément extratextuel supplémentaire qui entre dans le corps romanesque en train de se former.

De plus, l'exploitation du *topos* du manuscrit authentique se traduit par une stratification textuelle. Le récit n'apparaît plus que comme la copie d'un texte original et authentique, d'un prototexte. « La stratification textuelle est préconisée comme remède au mensonge romanesque dans la mesure où elle établit un double rapport sémiotique : discours / discours, d'un côté ; discours/ réalité de l'autre »[51].

La qualité d' "émigrée", attestée par le titre, acquiert dans la préface une ambiguïté à cause de la double "émigration" qui y est décrite : il s'agit de l'histoire d'une « fille grecque dont les parents sont morts à Marseille » (« τὴν ἱστορίαν Ἑλληνίδος κόρης, ἧς οἱ γονεῖς ἀπέθανον ἐν Μασσαλίᾳ », 3. 3) donc l'histoire d'une émigrée (d'une grecque à Marseille) ; or cette émigrée est obligée de repartir -la "fuite" mentionnée (3. 5)-, de redevenir donc "émigrée" ; à travers cette double émigration, le personnage central du roman se place d'emblée et définitivement sous le signe du départ, du voyage, du déracinement.

ii. *Les Marchands de Nations*

La préface des *Marchands de Nations*, énoncée par un narrateur à la première personne du singulier, développe trois thèmes : la découverte du manuscrit, son contenu

---

50 Z. I. Siaflekis, "Για μια σημειολογία της ανάγνωσης: άτομο vs Ιστορία στο *Λουκή Λάρατου* Δ. Βικέλα", *Diavazo*, n° 234, 7.3. 1990, p. 32.

51 J. Herman, *Le mensonge romanesque, Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven University Press, 1989, p. 172.

et son élaboration par l'ami V.[52]. La première différence avec la préface de *L'Émigrée* est justement que le premier thème devient une histoire en soi : comment l'ami V., étant en voyage d'affaires, trouva grâce à sa sensibilité extrême pour les choses méprisées, le vieux manuscrit[53]. Le discours de la préface se trouve alors "contaminé" par le roman et devient lui aussi romanesque : « le statut d'un texte "parafictionnel" peut relever lui-même de la fiction : prologue de fiction ou fiction de prologue? »[54]

Sur le contenu du manuscrit, la préface donne deux éléments : qu'il s'agit de la biographie d'un moine et que celle-ci « était liée à l'histoire des Cyclades » (« ἐσχετίζετο μετὰ τῆς ἱστορίας τῶν Κυκλάδων », 135. 13). Le narrateur ne livre pas, comme il l'a fait dans la préface précédente, l'histoire du roman. L'enfermement de ce personnage au monastère ne constitue pas un élément-clé de l'intrigue[55]. Ce qui est intéressant, c'est cette relation du récit à l'Histoire, relation déclarée et constitutive du genre du récit qui suivra. Les événements historiques ne sont plus supposés être la cause, la source du récit mais ils sont installés au cœur de celui-ci. En outre, ce rapport déclaré ici entre l'histoire d'un personnage et l'Histoire place le récit dans la perspective du roman historique.

Les étapes de l'élaboration du manuscrit par l'ami V. sont les suivantes : joindre les feuilles disparates, les classer, les compléter[56], les copier, changer légèrement la

---

52 Notons la lettre initiale commune du vieil ami Valsamis de la préface de *L'Émigrée* et de l'ami V. des *Marchands de Nations*.

53 On pourrait lire le récit de la découverte d'une façon allégorique : l'auteur est celui qui découvre et fait découvrir aux autres le vieux, le caché, le méprisé, l'oublié, le déchiré, le disparate. En outre, le fait que dans la préface on ne trouve aucune référence à l'acte d'écriture de l'auteur, lui donne un aspect très moderne : l'auteur y apparaît comme "γραφέας" et même "ἀντιγραφέας".

54 F. Hallyn, " Aspects du paratexte", *op. cit.*, p. 211.

55 D'ailleurs le lecteur ne peut pas dès le début identifier ce personnage à Mouchras, ce qui lui permettrait de connaître partiellement la fin de l'histoire. D'autant plus que dès la deuxième partie du roman Augusta elle aussi est entrée au couvent.

56 Le petit nombre de feuilles qui manquaient a été remplacé « par d'autres sources », procédé qui sera répété dans l'Épilogue.

langue ("τὸ λεκτικόν"), livrer le texte à l'éditeur. La question qui se pose à propos de cette préface c'est *qui* parle : il s'agit apparemment d'un ami de V., qu'on ne peut pas identifier à l'éditeur (puisqu'il parle de lui). En conséquence, le narrateur de la préface ne participe ni à l'instance productive du texte ni à l'instance d'élaboration du texte, ni à l'instance éditoriale. Il se veut complètement extérieur et, par conséquent, se réduit au cadre de la préface. Papadiamantis de la sorte pousse à l'extrême le procédé de la distance qu'on constate dans les préfaces de ce type.

iii. *La Jeune Gitane*

La préface de *La Jeune Gitane* est conforme au cadre déjà retracé par les notes du journal où elle est publiée : atmosphère mystérieuse, une petite aventure, une grotte avec des statues des dieux anciens. La découverte de la grotte est plus longue que celle du manuscrit dans la préface précédente, et narrée elle aussi d'une façon romanesque[57]. Si les deux préfaces précédentes introduisaient deux temps, celui de l'histoire et celui de la narration, celle-ci produit un phénomène de multiplication des temps : l'histoire est placée au XVe siècle mais parle aussi de la Grèce antique tandis que le travail du narrateur du XIXe siècle remonte aux traditions orales du XVIIIe siècle.

Dans cette préface ce qui définit le récit et lui sert de prétexte n'est pas un texte écrit et retrouvé -un manuscrit- mais un lieu[58]. La grande diversité des temps historiques qui apparaissent dans cette préface est due à ce lieu : l'époque ancienne (les

---

57 La preuve que la préface entre dans l'univers narratif de l'auteur est le motif du berger à la recherche d'un de ses animaux qui apparaît ici pour la première fois. En outre, la descente du berger annonce la nouvelle « Ἡ Γλυκοφιλούσα».

La préface appartient également au roman dans la mesure où elle rejoint la scène finale : présence d'Aïma dans la grotte qui sera le lieu de sa mort. L'espace de la préface (« obscurités infernales », 347. 14-15) devient l'espace de l'histoire romanesque.

58 De ce point de vue, la préface de *La Jeune Gitane* constitue une étape préliminaire préludant au lieu privilégié -et presque unique- qui va déclencher l'écriture plus tard, l'île de Skiathos. Cf. aussi P. Mackridge qui fait la remarque suivante concernant les nouvelles de l'auteur : « It is typical of Papadiamantis's sense of place that a particular *location* should be the *occasion* for a story » (*op. cit.*, p. 162).

statues des dieux), la fin de la période byzantine-XVe siècle (la grotte, lieu habité par Pléthon), le XVIIIe siècle (la découverte de la grotte) et le temps de la narration -le XIXe siècle.

Ce lieu qui devient ainsi le lieu du roman s'attache à une tradition populaire, à une légende[59]. C'est l'oralité qui se trouve à la base du récit et non un texte écrit. L'ami anonyme du narrateur s'engage à la recherche des "récits" originels, sources de la tradition orale. Le travail "effectué" par cet ami est comparable au travail du folkloriste.

Le texte prend forme à partir de ces notes sur des légendes orales qui ont pu survivre pendant des siècles. Le narrateur déclare que son travail a été conditionné par les notes de son ami mais pour la première fois dans le cadre des préfaces il prend en charge le récit et on peut constater un rapprochement entre le narrateur et l'auteur. En même temps, le narrateur prend ses distances par rapport aux légendes et essaie de les interpréter : il écrit par exemple à propos de la renaissance de la légende : « il me paraît plus probable que la seconde légende diffère de la plus ancienne » (« πιθανώτερον δὲ μοὶ φαίνεται, ὅτι ἡ δευτέρα παράδοσις διαφέρει τῆς ἀρχαιοτέρας» 347. 30-348. 1)[60].

Cette diversité des légendes annoncée dès la préface inaugure une fluctuation du récit : rien n'apparaît comme sûr et défini, différentes versions d'un événement ou différentes interprétations sont présentes et constituent une des caractéristiques du texte en question. Le narrateur qui rapporte cette différenciation prend une place bien manifeste. Sept verbes et phrases attestent sa présence : « j'ignore », « je suppose », « il *me* paraît plus probable », « de *me* donner », « que je ne dénomme pas », « de *m*'interdire », « de *ma* reconnaissance », (« Ἀγνοῶ », « ὑποθέτω », « πιθανώτερον μοι φαίνεται », « νὰ μὴ μνημονεύσω », « νὰ μοὶ χορηγήσῃ », « νὰ μοὶ ἀπαγορεύσῃ », « τῆς εὐγνωμοσύνης μου » 347. 21, 28, 30 et 348. 3, 4, 5, 6).

---

59 Voir aussi les ébauches de *La Jeune Gitane* où il y a une référence à une chanson populaire : « ὡς ὁ ᾄδόμενος τάφος τοῦ Κλέφτη », Ph. Dimitrakopoulos, [*Τὸ λάβαρον*], *ανέκδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το Αρχείο Απόστολου Γ. Παπαδιαμάντη*, éd. Kastaniotis, Athènes, 1989, p. 45 (Πρόλογος).

60 Nous traduisons.

Des fragments idéologiques existent également dans cette préface. Le narrateur semble prendre la partie de la défense de la civilisation ancienne[61] : le transfert des statues à l'étranger est dénoncé de même que l'impossibilité de garder les vestiges de cette civilisation dans leur lieu naturel (« le sol natal », « ἐπὶ τοῦ πατρίου ἐδάφους » 347. 23) et l'idée est exprimée d'une épreuve subie par les dieux anciens[62].

La préface "romanesque"[63] de *La Jeune Gitane* invite le lecteur à lire le texte comme une histoire fictive, fabriquée à partir des plusieurs couches d'informations, racontée par un narrateur installé dans le présent de la narration ; un narrateur qui essaiera d'éclaircir l' "obscurité" de l'histoire -comme le berger l'antre de Pléthon. Va-t-il le faire réellement ?

Les deux premières œuvres veulent être considérées comme une mimésis des textes écrits -des manuscrits- tandis que *La Jeune Gitane* apparaît plutôt comme une mimésis des récits oraux, mimésis de paroles. Dans tous les trois préfaces, le narrateur indique son "matériel" narratif : notes, manuscrit ou histoires orales. En exposant de quelle façon son récit a été fabriqué, le narrateur fait une sorte de "préhistoire" de celui-ci, une préhistoire aussi fictive que l'histoire du récit.

Dans cette préhistoire fictive, pour *L'Émigrée* et *Les Marchands de Nations* le "véritable" auteur est un personnage de l'histoire romanesque (la tante de Marina, Mouchras) tandis que le narrateur de la préface est une instance ambiguë, entre éditeur, correcteur et responsable d'édition, dont le rôle n'est pas défini. Par contre, la préface de

---

61 La grécité devient la caractéristique essentielle du Pléthon puisqu'il est désigné comme « le dernier des philosophes *grecs* » (347. 25). Apparemment, l'auteur utilise ici le mot "grec" en opposition au "chrétien".

62 L'adjectif "τολαίπωρος" (347. 24) va être répété vers la fin en parlant de la statue d'Aphrodite.

63 Il est caractéristique que la préface de *La Jeune Gitane* n'apparaisse pas dans le livre de P. D. Mastrodimitris, *op. cit.*

La Jeune Gitane n'invente pas un auteur fictif, et par conséquent, l'auteur "réel" se lie plus directement à l'histoire racontée puisqu'il n'existe pas un texte intermédiaire[64].

Dans les deux premières préfaces, on remarque aussi la présence du lecteur et le souci de la réception du texte : « nous offrons celle-ci (l'histoire) aux lecteurs de *Néologos*, en souhaitant qu'ils la trouvent digne de lecture » (« προσφέρομεν δὲ αὐτὴν τοῖς ἀναγνώσταις τοῦ **Νεολόγου** », 3. 9-10) dans *L'Émigrée* et « il (l'éditeur) le publie pour le divertissement des lecteurs » (« ὅστις τὸ δημοσιεύει πρὸς ψυχαγωγίαν τῶν ἀναγνωστῶν », 135. 18) dans *Les Marchands de Nations*. Aux réceptions successives de "notes" ou du "manuscrit" que le narrateur décrit dans les préfaces succédera la réception du lecteur "réel". La préhistoire de chaque roman est aussi un parcours, une suite de réceptions avant la "dernière" lecture, celle des lecteurs "réels" qui entre aussi dans cette série.

---

64 Sur les rapports entre l'auteur et le texte à travers le paratexte voir le chapitre "Le reniement inaugural" du livre de M. Couturier, *La figure de l'auteur*, Seuil, 1995, p. 25-73.

B. Les incipit

Le début du roman est un des éléments du cadre de l'œuvre littéraire[65]. L'étude de l'incipit, c'est-à-dire la première phrase du récit, s'impose puisque c'est un lieu stratégique où l'auteur « affronte les difficultés nées de la nécessité d'embrayer sa fiction sur le réel »[66].

L'incipit de *L'Émigrée* place tout le récit sous le signe de la peste et reprend en fait le titre du chapitre "Η ΘΕΙΑ ΜΑΣΤΙΞ". Il introduit le personnage de Mgr de Belzunce, évêque de Marseille (personnage historique) qui apparaît seulement dans ce premier chapitre où le narrateur décrit la situation de la ville martyrisée[67]. Ce qui est remarquable est le lien que l'incipit pose entre le passé de l'histoire : « C'était l'année ... » (sans répéter la date -1720- de la préface) et le présent de la narration : la statue de l'évêque « est debout encore aujourd'hui » («Ἦτο τὸ ἔτος », « ὁ καὶ σήμερον ἔτι ὄρθιος » 5. 4, 6). L'incipit de *L'Émigrée* s'inscrit dans la perspective de sa préface, il assure l'embrayage, d'une part, entre le présent et le passé et, d'autre part, entre le réel et le fictif[68]. Il semble accomplir une véritable initiation du lecteur à l'univers du roman et il assume un caractère didactique en fournissant au lecteur des informations sur ce qui va suivre[69].

Après la description de la terrible épidémie, l'entrée dans l'histoire romanesque proprement dite est en même temps l'entrée de deux personnages dans la ville

---

65 Y. Lotman, *La structure du texte artistique,* Gallimard, Paris 1973, p. 307.

66 C. Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, éd. Dunot, Paris 1992, p. 110. V. aussi J. Lintvelt : « le début et la fin d'un texte narratif constituent ainsi les frontières séparant le monde réel du monde fantastique », *Essai de Typologie narrative, Le "point de vue", théorie et analyse*, José Corti, Paris 1989, p. 219.

67 Dans le récit du capitaine (45) à Marina, apparaît la figure similaire d'un vieux pope courageux.

68 Notons le premier mot "était" ("Ἦτο") : « le verbe "être", de par son "autorité ontologique", établit une sorte d'équivalence entre l'univers de la fiction et celui de la réalité », J.-L. Morhange, *op. cit.*, p. 399.

69 *Ibid.*, p. 393.

("εἰσῆλθε", 6. 5) : le premier acte des personnages à être décrit par l'auteur dans son premier texte littéraire est celui d'entrer. L'entrée du personnage dans un espace nouveau est un *topos* employé pour "motiver" (rendre naturelle) l'entrée dans sa fiction[70]. De plus, l'entrée dans la ville de ces personnages pas encore nommés, est une mise en abyme de l'acte du lecteur d'entrer dans l'univers littéraire de l'auteur[71] ; au reste, les deux personnages sont des marins, donc des voyageurs et « on sait que le voyageur constitue dans la tradition romanesque une figure du lecteur »[72]. Le narrateur utilise aussi l'*introït* énigmatique, pratiqué par bien des romanciers français au XIXe siècle : le voyageur sera décrit comme un inconnu pendant un certain temps[73].

Les *topoï* du début romanesque utilisés par le narrateur ne peuvent cacher le fait que l'univers dans lequel entrent les deux personnages est un univers de la mort. Derrière les conventions, le texte papadiamantien s'ouvre au lecteur comme un monde qui parle constamment de la mort ou plutôt un monde dont la mort est un des éléments constitutifs.

L'incipit des *Marchands de Nations* est très caractéristique, presque un archétype : les deux lignes qui le constituent mettent à la disposition du lecteur le *quand* (en 1199), le *où* (la mer Égée, Naxos) et le *qui* (le couple Ioannis Mouchras et sa femme) de l'histoire. L'effet de réel, proportionné à la précision, est installé dans le texte tandis que « l'indication de l'année permet au lecteur de situer l'histoire racontée dans le temps, dans l'Histoire, donc dans son histoire »[74]. En même temps et selon les règles du roman historique, le romancier établit d'entrée de jeu une distance entre le

---

70 Sur les différents *topoï*, voir V Jouve, *op. cit.*, p. 21.

71 Comme Cl. Duchet le dit, le verbe entrer -vs sortir- est un stéréotype de mise en texte, un cliché de l'ouverture, cf. "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", *Littérature*, n° 1, février, 1971, p. 12.

72 J.-L. Morhange, *op. cit.*, p. 400. Il continue : « le parcours du lecteur est un passage du dehors vers le dedans : par définition, le "voyageur" vient d'ailleurs ; le lecteur, lui, vient du non-livre, du monde extérieur au livre ».

73 G. Genette, *Figures III*, Seuil 1972, p. 207.

74 J. Verrier, *op. cit.*, p. 36 et 38.

moment de la narration et le moment de l'histoire narrée. La précision du *topos* de la date et du *topos* du lieu dans le roman historique a alors comme fonction, d'une part, de situer et, d'autre part, d'éloigner ; situer, grâce aux associations plus ou moins vagues, le fond historique duquel se détachera le récit ; éloigner en jouant « le rôle des trois coups sur lesquels, au théâtre, le rideau s'ouvre sur la scène »[75].

La première phrase des *Marchands de Nations* est remarquable parce qu'elle introduit également un autre élément-clé de l'histoire : la beauté d'Augusta. Le jugement de valeur sur la beauté d'Augusta rend l'incipit semblable aux incipit des contes de fées où le héros se définit dans sa relation avec un objet désirable[76]. En même temps, cette phrase crée une situation de plénitude et d'abondance (« dans *toute* la Mer Égée », « *plus* belle », « *riche* », « καθ' ὅλον τὸ Αἰγαῖον », « ὡραιοτέραν », « πλουσίου »), situation qui sera renversée dans la phrase suivante qui, en parlant des "excursions guerrières" dangereuses de Mouchras, introduit un deuxième objet de désir du personnage. Mais ce mot d' "excursion" ("ἐκδρομή") qui est aussi le titre du premier chapitre fonctionne en même temps comme une métaphore de la lecture du roman.

L'incipit de *La Jeune Gitane*, une phrase assez complexe du point de vue syntaxique, est en fait un résumé des premiers événements du Prologue, lequel dans un premier temps se concentre sur l'histoire de la "capote", cherchée par le clochard Ioannis Vranghis et volée ensuite par Darotas. Il s'agit d'un incipit étrange, loin des *topoï* employés par le romancier dans les romans précédents. Ici, les personnages ne sont pas définis, il n'y a pas de date, ni une situation heureuse et comblée comme chez *Les Marchands de Nations ;* le voyage (l' "excursion" du roman précédent) semble déjà réalisé mais a manqué son but (la capote a été volée). Tandis que le deuxième personnage nommé dans l'incipit, Darotas, va disparaître, Vranghis réapparaîtra juste

---

75 J. Molino, "Qu'est-ce que le roman historique ?", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, p. 215.

76 « Le début et la fin des textes narratifs constituent des points privilégiés de concentration des évaluations », Ph. Hamon, "Littérature et valeurs", *Le Grand Atlas des Littératures*, 1990, p. 60.

avant la fin du roman. La déclaration à la fin de l'incipit selon laquelle Vranghis « ne serait jamais consolé » (« οὐδέποτε ἔμελλε νὰ παρηγορηθῇ » 349. 6) de la perte de la capote et sa frustration vont être reprises et amplifiées par la douleur inconsolable de la perte d'Aïma, déclarée à la fin du roman.

Les trois débuts romanesques marquent une progression du narrateur depuis le premier incipit qui présente un personnage historique (l'évêque Belzunce) à un deuxième qui présente un personnage inconnu mais lié à l'Histoire (Ioannis Mouchras) et un troisième qui présente un personnage qu'il « suppose d'emblée connu (du lecteur), le désignant aussitôt par son nom »[77]. L'entrée dans le monde romanesque de *La Jeune Gitane* se fait sans l'intermédiaire de l'Histoire ni de références extratextuelles. Son incipit se rapproche des incipit dits *in medias res*, « qui consistent à placer d'emblée le lecteur au milieu d'une action déjà commencée, comme s'il en avait de quelque façon manqué le début »[78]. Ici, l'incipit prend la forme d'une hypothèse qui est une sorte de résumé de l'action qui précède le début du récit.

La stratégie d'incipit de l'auteur subit des transformations : de l'incipit didactique de *L'Émigrée* qui relève d'une rhétorique de la médiation entre lecteur et univers fictif, on passe à l'incipit de *La Jeune Gitane* qui aspire à un accès immédiat à l'action du récit[79] et qui a un caractère ludique.

---

77 G. Genette lie cette évolution des incipit au roman moderne, *Nouveau discours du récit*, éd. Seuil, Paris 1983, p. 46.

78 Cf. la remarquable analyse de ces incipit de la "modernité" que fait J.-L. Morhange, *op. cit.*, p. 401.

79 J.-L. Morhange, *op. cit.*, p. 406.

Deuxième partie

Histoire et texte romanesque : quand le réel rencontre la fiction

Cette partie, centrée sur la rencontre entre l'Histoire[1] et la fiction sera développée en trois étapes : premièrement, un bref examen de la tradition littéraire du roman historique à laquelle ont été rattachés les romans papadiamantiens et de la pertinence de cette classification. Deuxièmement, la présentation de quelques points théoriques concernant la conjonction entre le texte littéraire et l'Histoire, à savoir le "frottement" entre un élément extratextuel et le texte romanesque. Troisièmement, la présence de l'Histoire dans les deux romans, *Les Marchands de Nations* et *La Jeune Gitane*, présence que nous proposons d'examiner sous différents points de vue.

A. Le texte dans l'Histoire : le cas du roman historique

a. le roman historique en Grèce

Le roman historique, en tant que genre littéraire est profondément lié à l'époque romantique, à ses expressions particulières -et à ses impératifs- comme le retour aux origines, le culte du passé, le développement de l'historicisme, la floraison de l'esprit nationaliste. Né avec Walter Scott, le roman historique se répand pendant le XIXe siècle dans toute l'Europe avant de parvenir avec un certain retard[2] en Grèce. Pour regarder de plus près la question du roman historique en Grèce, il importe de prendre

---

1 Nous avons dès le début adopté la graphie de l'Histoire avec un H majuscule pour dénoter les événements passés eux-mêmes mais aussi la connaissance des ceux-ci (cf. Cl. Bernard, *Le Chouan Romanesque*, éd. P.U.F., Paris 1989, p. 7) et pour la distinguer de l'histoire romanesque. Le triple schéma de P. Barbéris (histoire-Histoire-HISTOIRE, cf. *Le Prince et le Marchand*, éd. Fayard, Paris 1980) nous semble trop compliqué et peu opérationnel. De plus, il présuppose une conception de l'Histoire, tandis que, nous, nous ne cherchons pas à confronter le texte à une thèse sur l'Histoire ; c'est plutôt l'inverse : on examine comment l'Histoire s'installe et fonctionne dans le corps littéraire.

2 Sur ce retard et sur la réception de W. Scott en Grèce, cf. Sofia Denissi, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο sir Walter Scott (1830-1880)*, éd. Kastaniotis, Athènes, 1994, p. 17-68.

en considération les conditions particulières qui marquent sa production et plus généralement la production du roman grec au XIXe siècle.

Le roman, avant de recevoir son nom définitif en grec, apparaît comme "ρομάντζο", "πλασματικόν ιστόρημα", "μυθιστορία" dès la fin du XVIIIe siècle dans les écrits des érudits grecs du siècle des Lumières et des Phanariotes ; les uns et les autres, en général étaient favorablement disposés envers ce nouveau genre. Leur argument principal était que ce genre littéraire joignait l'utile à l'agréable[3], principe esthétique qui sera fondamental pour toute la littérature du XIXe siècle. Néanmoins, le roman suscita plus tard, surtout après 1855, des réactions[4] et des controverses[5] dues non seulement à la surabondance des traductions de romans (surtout français) mais aussi au fait qu'il paraissait indissociable du thème de l'amour[6]. Et comme « les limites de l' "étranger" et du "romantique" se trouvent constamment confondues »[7], c'est surtout la réaction contre le romantisme qui se manifeste en tant qu'il est lié au mensonge et à l'adoption de mœurs étrangères.

L'accueil du roman en Grèce du XIXe siècle (ou sa renaissance pour ceux qui voient une continuité entre ce roman grec moderne et le roman byzantin ou grec ancien)

---

3 Voir A. Sachinis, *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760–1870* éd. Kardamitsas, Athènes 1992, toute la première partie "Terminologie et "théorie" sur le roman en Grèce 1760-1850", p. 12-89.

4 Cf. le chapitre "les conséquences maléfiques du roman européen" du livre de P. Voutouris, *Ως εις καθρέπτην ..., Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα* éd. Nefeli, Athènes 1995, p. 21-37.

5 La plus caractéristique était entre les journaux *Athenà* et *Pandora* en 1856. Le rôle du défenseur du roman a été assumé par N. Dragoumis, directeur de la revue *Pandora* laquelle avait d'ailleurs encouragé le développement du roman.

6 L'agressivité se concentre surtout sur le roman français de E. Sue et A. Dumas. Cf. A. Angelou, Introduction à *Πολυπαθής* de Gr. Paleologos, éd. Ermis, Athènes 1989, p. 90-91 et p. 100-107.

7 P. Moullas, *Ρήξεις και συνέχειες* éd. Sokolis, Athènes 1993, p. 308.

montre à quel point la littérature si elle n'est pas dépendante[8] des processus sociaux et idéologiques, n'en est pas moins liée profondément à eux[9]. On peut le constater facilement dans l'argumentation utilisée dans les prologues des romans et dans les articles de cette époque. D'une part, le roman devait être introduit en Grèce puisqu'il était déjà développé dans les autres pays européens mais, d'autre part, il devait aussi servir à la construction de l'idéologie du nouvel État.

À titre d'exemple on pourrait citer Byzantios qui écrit en 1863 : « S'il est un domaine de la littérature grecque terriblement négligé ou mieux qui n'a jamais vraiment existé, c'est bien le roman »[10]. Plus loin, il affirme que le développement du roman aura une influence "salutaire" sur la langue grecque et qu'il contribuera à la connaissance de l'histoire de la nation grecque[11].

Comme on le voit, on n'est pas très loin de la transformation du roman en roman historique. En fait, celui-ci pourrait parfaitement servir aux buts précités tout en évitant les réactions hostiles au roman. Ainsi, l'histoire du roman historique en Grèce commence après 1845 avec les traductions des romans historiques de Dumas, de Sue, de Manzoni et surtout après 1847 quand *Ivanhoe* de Walter Scott a été traduit de l'anglais. Trois ans plus tard, Al. Rizos Rangavis admet l'influence de Scott sur son

---

8 C'est ce que soutient M. Vitti. Il souligne que la mise en place de l'idéologie du nouvel État -qui remplace l'idéal spontané de la révolution- s'opère de façon dramatique dans le domaine littéraire. *Histoire de la littérature grecque moderne*, éd. Hatier, Paris, 1989, p. 180.

9 Par exemple, ce n'est pas par hasard si Koraïs dans les *Prolégomènes à Éthiopika* essaie de réfléchir sur le nouveau genre dans les termes de la *Poétique* d'Aristote.

10 (Nous traduisons : «"Αν ὑπάρχῃ κλάδος τῆς Ἑλληνικῆς φιλολογίας ἀπιστεύτως παροιμελῃθείς ἤ κάλλιον εἰπεῖν οὐδέποτε ὑπάρξας, οὗτος εἶναι ἡ μυθιστοριογραφία») Al. S. Byzantios, revue *Chryssalida* 1(1963) 56 (cité par A. Sachinis, *op. cit.*, p. 75). La similitude de ces propos de Byzantios avec ceux de N. G. Politis à l'occasion du concours d'*Estia* en 1883 -cette fois en ce qui concerne les nouvelles- est significative : « ἐν τῇ νεαρᾷ ἡμῶν φιλολογίᾳ τὸ ἥκιστα μέχρι τοῦδε καλλιεργηθὲν εἶδος ἐστὶν ἀναντιρρήτως τὸ διήγημα» ("Δελτίον τῆς Ἑστίας", n° 333, 15 mai 1883).

11 Pourtant le roman (comme Angelou note, *op. cit.*, p. 155) n'a jamais été soutenu par un concours comme auparavant la poésie et plus tard la nouvelle.

œuvre *Ὁ Αὐθέντης τοῦ Μορέως* qui est généralement considérée comme le premier roman historique grec.

La fonction de cet avatar du roman en Grèce paraît donc claire : « la vogue du roman historique parvint à détourner l'attention de tous de l'actualité, en illusionnant les lecteurs par le récit des faits du passé, plus ou moins édifiants, mais surtout capables d'exalter les vertus nationales »[12]. A. Terzakis, dès 1933, contribue largement à la fixation de ces idées en proposant sa version de l'histoire du roman : le roman historique, selon lui, est le premier genre romanesque qui a été développé en Grèce, genre sans originalité à cause du mimétisme des auteurs grecs[13].

Les idées de Terzakis sont devenues plus ou moins la référence obligée pour l'histoire du roman historique[14]. Mais il faut signaler l'évolution de la critique sur la question du roman historique grec, dont on a estimé récemment qu'elle était à mettre au nombre des mythes littéraires[15]. Des recherches récentes sur cette période, montrent

---

12 M. Vitti, *op. cit.*, p. 230 mais aussi ; B. Laourdas, "Modern Greek Historical Novels", *Balkan Studies*, v. 6, n° 1, 1965, p. 59 ; P. Moullas, *Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος* éd. Ermis, Athènes 1974, p. ις : « Jusque-là (1880), le roman historique s'était pratiquement contenté de conserver l'esprit héroïque dans une cellule fermée, impénétrable à tout rapport dangereux avec la réalité contemporaine » ; P. D. Mastrodimitris : « L'intention des auteurs grecs est en premier lieu nationale-sociale et ensuite artistique. Cela explique le niveau bas des œuvres de cette période : les auteurs ne pouvaient ou ne voulaient pas constituer un équilibre entre les deux », *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων (1830-1930)* éd. Domos, Athènes 1985, p. 43. Voir pourtant la remarque de A. Sachinis : « Au milieu du XIXe siècle en Grèce il était inadmissible de ne pas assigner un but didactique ou moral au roman et de le considérer, comme nous le considérons aujourd'hui, comme une œuvre d'art autonome », *op. cit.*, p. 182.

13 A. Terzakis, "Le roman néo-hellénique", p. 529, mais aussi A. Fouriotis, "Le roman historique néo-hellénique", p. 541, tous les deux in *Elliniki Dimiourgia*, Athènes 1953, numéro consacré au roman historique - qui reproduit l'article de A. Terzakis de 1933 (*Idea*, n°1). Selon S. Denissi, l'idée du roman historique comme premier genre romanesque introduit en Grèce est avancée pour la première fois dans cet article de Terzakis (cf. "Για τις αρχές της πεζογραφίας μας", *Politis*, n° 109, 1990, p. 56).

14 Dans les histoires littéraires grecques de M. Vitti et L. Politis ; cf. aussi A. Argyriou, "Ο ελληνισμός στη λογοτεχνία μας" in *Ελληνισμός-Ελληνικότητα* éd. Estia, Athènes 1983, p. 189.

15 N. Vagénas, *Ειρωνική γλώσσα* Athènes 1994, p. 187-198.

que la littérature entre 1830 et 1880 n'a pas encore été véritablement étudiée et que les idées dominantes ne sont pas loin d'être fausses[16] ; par exemple, les certitudes sur la maigre production narrative du XIXe siècle[17], sur l'inexistence du roman réaliste, sur la suprématie du roman historique. S. Denissi soutient que si le roman historique connaît un essor considérable dans la décennie 1850-60, il ne constitue en aucun cas le genre dominant de toute la période. Il en est, cependant, le genre le plus remarquable[18].

L'apparition du roman historique a été favorisée par l'époque post-révolutionnaire ; le genre s'inscrit pleinement dans les expressions romantiques du dix-neuvième siècle en Grèce (historiographie, étude du folklore)[19] et l'ensemble des romans historiques écrits entre 1847 et 1880 (qui ne dépassent pas les quatorze[20]),

---

16 Cf. le numéro spécial "Le roman historique" de la revue *Diavazo*, n° 291, 8-7-92 et plus particulièrement S. Denissi, "Οι αρχές του ελληνικού ιστορικού μυθιστορήματος", *Diavazo*, n° 291, 1992, p. 28-34 et "Για τις αρχές της πεζογραφίας μας", *op. cit.*, p. 55-63.

17 Cf. pourtant l'opinion différente de Al. Politis qui insiste sur « l'indigence de la prose néo-hellénique » dans la période 1830-1880 ("Αναζητώντας την πεζογραφία και τους πεζογράφους", in *Ο Ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, éd. Ellinika Grammata, Athènes 1999, p. 95.)

18 Dans le même esprit des mises en cause des *topoï* de la critique, cf. le livre de P. Voutouris, *op. cit.* ; N. Vagénas résume les idées qui ont changé concernant la prose des cinquante premières années de l'État grec : d'abord, la conviction que la prose néo-hellénique commence avec le roman historique, deuxièmement que le roman historique est le genre romanesque dominant de cette période. Troisième point : que la langue de la prose est dans sa totalité artificielle, différente de la langue parlée et que la langue parlée entre dans notre littérature seulement après 1870 à travers les dialogues que contiennent les œuvres narratives ; "Εισαγωγή στην παλαιότερη πεζογραφία (1830-1880)", *Grammata kai Technes*, n° 76, janvier-mars 1996.

19 Une autre caractéristique romantique consiste dans « la rencontre dans la même personne de la création artistique et de la pensée politique » (M. G. Meraklis, "Πηγές της κοινωνιστικής λογοτεχνίας", *Nea Estia*, n° 1451, Noël 1987, p. 191). Un bon nombre d'auteurs de romans historiques étaient des hommes qui participaient à la vie publique de la Grèce.

20 Selon la liste de S. Denissi, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα..*, *op. cit.*, p. 107.

porte manifestement les signes de la double influence de W. Scott[21] et de A. Dumas- E. Sue.

b. les romans papadiamantiens : des romans historiques ?

Les critiques sont unanimes sur les limites chronologiques de la prose grecque romantique et plus particulièrement sur la fin du roman historique. L'année 1880 apparaît comme le début d'un grand tournant de la littérature grecque tant dans sa forme que dans sa thématique. Les trois romans de Papadiamantis sont publiés entre 1879 et 1884, à savoir dans une période de transition, entre la fin de la production des romans romantiques et historiques et le début de ce qui a été appelé "ήθογραφία"[22]. Par conséquent, son apparition sur la scène littéraire n'est pas liée au changement précité. En fait, il y a un certain décalage entre l'évolution de la prose grecque de cette époque et la prose papadiamantienne. Cette dernière semble s'apparenter plutôt aux termes du

---

21 Notons que Papadiamantis mentionne Scott dans son article sur Byron (1896) et le caractérise comme "grand romancier" (« μέγαν μυθιστοριογράφον Ούόλτερ Σκὼτ », V, 288. 4). S. Denissi écrit que quoique Scott ne fût pas l'auteur préféré des lecteurs grecs pendant le XIXe siècle, il était le plus aimé par les érudits et les défenseurs du genre romanesque.

22 Terme qui n'arrête pas de susciter des débats. Nous notons à titre indicatif les articles de Ch. Milionis, "Παπαδιαμάντης και ηθογραφία ή ηθογραφίας αναίρεσις", *Grammata kai Techmes*, janvier 1992 ; de G. Melissaratou, "Οι κοινοί τόποι της Εντοπιότητας", *Diavazo*, n° 326, 5.1.94 et "Ο Καραβέλας, η ηθογραφία και κάποια προβλήματα αφηγηματικής ορολογίας", *Diavazo*, n° 281, 19-1-92 ; mais surtout l'article de E. Politou-Marmarinou, "Το περιοδικό Νέα Εστία (1876-1895) και το διήγημα", (Μια αντίθεση και μια θέση), *Paroussia*, tome 3, 1985. Politou-Marmarinou conteste un *topos* de la critique selon lequel le concours de la revue *Estia* aurait joué un rôle primordial dans l'évolution de la littérature grecque vers le réalisme et soutient que « non seulement *Estia* n'a pas favorisé le développement naturel de la nouvelle néo-hellénique ... mais au contraire l'a désorientée, surtout à cause des conditions contraignantes des concours » (p. 152) ; le fameux concours -selon elle- a empêché une évolution de la littérature grecque et a interrompu son contact avec la littérature européenne. Par ailleurs, elle place l'œuvre de Papadiamantis et de Karkavitsas aux antipodes des principes de 1883 (p. 135, 146). Cf. aussi la synthèse de P. Voutouris, chapitre "Ηθογραφία : προβλήματα ορισμού", *op. cit.*, éd. Nefeli, Athènes, 1995, p. 247-262.

passé tandis que la plupart des auteurs de la même génération se placent de l'autre côté du changement[23]. Ce décalage peut résulter en réalité d'un choix conscient de l'auteur lorsqu'il entreprend l'écriture d'un roman et, plus spécifiquement, d'un roman inspiré par l'Histoire. Il entre ainsi dans une tradition romantique et choisit l'expression la plus "sérieuse" de celle-ci, la plus facilement acceptée et la plus réussie du point de vue littéraire, le roman historique.

Le classement de ses trois romans par les critiques a été sans aucune ambiguïté : on s'est accordé à les qualifier de romans historiques[24], étant donné la suite de la production littéraire de l'auteur (abandon des romans, écriture des nouvelles.

Avant d'examiner si cette classification est justifiée, nous essaierons de définir ce genre particulier. Produit de son temps, le roman historique prend forme pendant la première moitié du XIXe siècle où il se constitue comme véritable genre. Il se distingue des récits antérieurs qui utilisaient l'Histoire comme cadre « bien vague, d'interminables

---

23 Les critiques, la plupart du temps, ont considéré l'évolution de l'auteur à travers le prisme d'un "historicisme littéraire" ; sous cet angle, il est "en retard" par rapport à d'autres auteurs qui commencent plus tôt à écrire des nouvelles. Cf. : « autour de 1880, au moment où Papadiamantis entrait *en retard* dans le cadre de la narration historique » (P. Moullas, *Α. Παπαδιαμάντης ...*, *op. cit.*, p. ιζ΄, nous soulignons) ; « (*quand Vizyinos écrit ses nouvelles*) Papadiamantis à la même époque s'occupe *encore* du roman historique avec des résultats très médiocres » (K. Mitsakis, *Πορεία μέσα στο χρόνο* éd. Fillipoti, Athènes 1984, p. 109) ; Em. Moschonas parle à propos de *L'Émigrée* d'un roman « significativement tardif » (introduction à *Αλ. Παπαδιαμάντης, Αλληλογραφία* éd. Ermis, Athènes 1981, p. νβ). Cf. aussi l'article de M. Vitti "Ο Παπαδιαμάντης και η προσαρμογή τους στους νέους καιρούς" (journal *To Vima*, 9. 3. 1975).

24 À titre d'exemple : « il était apparu tôt (1879) avec des romans historiques et d'aventures », L. Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* éd. Morfotiko Idrima Ethikis Trapezas, Athènes 1978, p. 203 ; « Papadiamantis apparaît dans les lettres avec trois romans historiques », P. Moullas, *Α. Παπαδιαμάντης...*, *op. cit.*, p. ις ; « Il avait débuté avec des romans plus ou moins historiques, des romans d'action », M. Vitti, *op. cit.*, p. 256 ; El. Politou Marmarinou, "Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης", in Η παλαιότερη πεζογραφία από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, tome 6 (1880-1890), éd. Sokolis, Athènes 1999, p. 129 ; P. Voutouris parle d'une "prolongation" du roman historique avec Papadiamantis et d'une réapparition du genre dans les années 1920-1940 (*op. cit.*, p. 15, 222).

intrigues amoureuses »[25]. Il se distingue aussi nettement de l'Histoire "sérieuse" même si, parfois, elle aussi emprunta à la technique romanesque et si « un échange inattendu s'est produit entre les deux genres » (Augustin Thierry, Michelet)[26].

Les définitions du roman historique se construisent autour de trois thèmes, trois éléments indispensables : d'abord, la distance entre le temps de la narration et le temps de l'histoire, ensuite, l'existence d'une représentation globale et exacte de l'époque historique dans laquelle le roman se situe et, enfin, la présence d'un personnage principal qui se trouve souvent au centre d'un conflit d'ordre historique.

Ainsi, selon une des définitions les plus précises, « le roman historique est un roman dont l'action se déroule pendant une époque historique bien antérieur au moment de l'écriture (souvent une ou deux générations avant, quelquefois plusieurs siècles) et où l'on tente de dépeindre avec exactitude les coutumes et la mentalité de la période. Le personnage principal -vrai ou imaginé- est, d'habitude, confronté à des loyautés contradictoires au sein d'un conflit historique plus vaste dont le résultat est connu des lecteurs »[27].

La première condition (déroulement de l'action dans le passé) n'est pas suffisante. Si le roman ne rassemble pas les trois conditions, il s'agit alors d'un "costume romance", d'un roman "en costumes"[28]. Ainsi, on constate qu'un élément essentiel, voire nécessaire pour sa distinction générique, est la dialectique entre le personnage et l'Histoire : « le roman historique se sert d'une destinée individuelle pour éclairer une partie de l'Histoire »[29].

---

25 Roman historique, *Dictionnaire de littératures*, Larousse, 1986, p. 1401.

26 *Ibid.*

27 Ch. Baldick, "Historical novel" in *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 1990, p. 99-100.

28 *Ibid.*

29 P.-L. Rey, *Le roman*, éd. Hachette, Paris 1992, p. 17. V. aussi A. Fleisman : « le sujet fondamental du roman historique est l'homme dans l'histoire ou la vie de l'être humain perçue comme vie historique », *The English Historical novel*, éd. The Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 1971, p. 11.

En essayant d'examiner le degré de conformité des romans papadiamantiens à cette définition canonique, on pourrait avancer les remarques suivantes. *L'Émigrée*, qui constitue le cas le plus simple, s'éloigne manifestement de ce modèle : le cadre historique n'existe pas et le seul élément d'ancrage du récit dans un temps historique est la référence (au début du roman) à la peste de Marseille et à l'évêque Mgr de Belzunce (personnage historique). Nous considérons donc *L'Émigrée* comme un roman romantique où l'élément historique est très limité, presque inexistant et sans influence sur le cours du récit.

Si *L'Émigrée* s'éloigne du modèle précité, *Les Marchands de Nations* s'en approchent le plus. Ils respectent la distance temporelle (XIXe siècle) et ils mettent aussi en relief un personnage historique (Sanoutos) qui se lie à une société entière (Venise). D'autre part, même si la représentation de l'époque n'est pas complète[30], il existe une réflexion ne serait-ce que minimale sur l'Histoire ; *Les Marchands de Nations* n'entrent pas dans la catégorie du "costume romance" qui est plutôt une forme populaire du roman historique et qui utilise l'Histoire comme un cadre décoratif. Même si l'appellation de "roman historique" ne semble pas totalement abusive pour *Les Marchands de Nations*, il faut noter que l'intention de l'auteur est loin de se limiter à la conjonction des personnages avec l'Histoire qui est le but principal de ce genre ; la complexité et la richesse de ce roman dépassent sa dimension historique.

La tâche de définir le troisième roman de l'auteur, *La Jeune Gitane* est encore plus difficile. Situé au XVe siècle, il décrit un personnage historique -d'une grande importance d'ailleurs-, Pléthon, mais on n'y trouve que faiblement l'intention de représenter l'époque historique. De plus, l'histoire du personnage féminin central, Aïma, est détachée du cadre historique et la cohérence du roman s'en trouve compromise au point d'annuler le projet d'une construction du type "roman historique" et même "roman" tout court.

---

30 V. les remarques d'Aposkitou : « Il manque pourtant au roman les détails de la vie privée et publique qui pourraient donner à l'œuvre une couleur historique intense », "Βυζάντιο καὶ Παπαδιαμάντης", *Nea Estia*, tome 59, n° 687, 1956, p. 245.

Pour conclure : la classification des romans papadiamantiens comme romans historiques contient trois aspects ; le premier a trait à l'histoire de la littérature : peut-on parler du roman historique romantique grec après 1880 et dans quels termes[31] ? le second est lié à la définition du roman historique qui était souvent très approximative[32] ; et le troisième n'est que la spécificité des romans en question contre laquelle se heurte toute tentative de classement.

---

31 Il est caractéristique que l'étude de S. Denissi a comme limite temporelle l'année 1880 (*Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα* ..., *op. cit.*).

32 Il suffit de regarder le livre de A. Sachinis, *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, éd. Kardamitsas, [1]1957, pour constater que les critères de l'auteur sont si variables que nous avons l'impression que sous ce titre pourrait être rassemblée presque la totalité du roman grec au XIXe siècle.

B. Histoire et texte littéraire

Qu'il s'agisse du "microgenre" roman historique, à savoir la cristallisation d'une forme littéraire qui occupa la scène pendant un certain temps ou du "macrogenre", à savoir tous les récits qui utilisent l'Histoire selon des procédés divers[33], la particularité de ces récits est de se présenter comme une narration où les éléments fictifs se mêlent, en une proportion plus ou moins forte, aux éléments "vrais", historiques. La réflexion sur le roman historique se greffe donc sur la réflexion sur les catégories "réalité" et "fiction" et le rapport de ces deux éléments[34]. Dans ce genre coexistent et se confrontent deux types de discours : le discours historique, assertif et vrai et le discours romanesque qui reste du domaine du possible et de la fiction. À travers ce mélange, le roman historique oblige à mettre en question « la validité des catégories "réalité" et "fiction" »[35] et à soulever le problème du vrai et du faux[36].

Si on cherche donc une qualification générale du roman historique, ce sera celle de la d u a l i t é[37], de l'h y b r i d e ; sa condition générale serait une perpétuelle a m b i g u ï t é[38]. Même si la base de cette dualité, à savoir la dichotomie entre l'Histoire et la fiction, a été contestée par une série de philosophes et d'historiens qui s'opposent à une conception strictement positiviste de l'Histoire et essaient de montrer son côté non-scientifique et sa proximité avec la fiction (Nietzsche, l'École des

---

33 Cf. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, éd. Seuil, Paris 1983, p. 53-54.

34 A. Daspre, "Le roman historique et l'Histoire", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1975, p. 235.

35 J. Molino, "Qu'est ce que le roman historique", *Revue Littéraire de la France*, 1975, p. 232.

36 « La différence entre ces deux structures (Histoire et roman), qui semblent se confondre à l'origine (une narration d'événements), résiderait alors dans leur rapport spécifique à la 'vérité' », "Histoire", *Dictionnaire de littératures*, Larousse, 1986, p. 713.

37 Cl. Bernard, "Roman historique et double jeu romanesque : la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée", *Romantisme*, n° 69, 1990, III, p. 97.

38 J. Molino, *op. cit.*, p 234.

Annales, Foucault, M. de Certeau, P. Veyne, P. Ricœur), on peut toujours parler de tension entre ces deux activités, l'Histoire et le roman, qui sont impliquées dans le roman historique[39].

L'historien, à la différence de tout autre narrateur, veut établir une histoire objectivement vraie, il « prétend construire un discours dont les énoncés qui portent sur des faits passés sont des énoncés vérifiés et vérifiables selon les méthodes qui font partie de notre monde culturel »[40]. Et justement « ce qui gêne la construction d'une Histoire vraiment scientifique ... ce qui montre l'impossibilité d'une science véritable de l'histoire »[41], c'est la forme narrative qui caractérise le discours historique.

Dans le cadre du roman historique les deux discours (fictif et historique) dont les référents sont de nature différente, se mélangent et, ce qui est le plus intéressant, ils deviennent formellement identiques puisqu'ils emploient les mêmes procédés pour affirmer l'existence et la vérité des événements racontés, qui sont eux aussi un mélange

---

39 Claudie Bernard, "Roman historique et double jeu ...", *op. cit.*, p. 97. V. aussi Ann Rigney : « Qu'il soit légitime d'étudier les récits historiques en tant qu'objets discursifs ou textes ; que les ouvrages historiques ressemblent aux romans dans la mesure où ils sont tous les deux des récits ; que l'historiographie devrait tenir compte du rôle du discours dans la représentation et la médiatisation du passé : depuis un certain temps, ces notions trouvent un nombre croissant de partisans chez les critiques littéraires et aussi, quoique peut-être à un degré moindre, chez les historiens", "Du récit historique", *Poétique*, n° 75, sept. 1988, p. 267.

Cf. P. Ricœur : « aussi fictionnalisée, aussi idéologisée, aussi institutionnalisée soit-elle, l'histoire se place sous une contrainte spécifique, celle de l'archive. Bien entendu, cette contrainte est une composante de l'enquête, mais c'est elle qui impose une préoccupation inverse de celle du jeu, par quoi nous avons caractérisé la fiction littéraire : jeu avec le temps, avec la distance, avec la perspective, avec la voix », *La Narrativité*, éd. du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1980, p. 268.

40 Roberto Miguelez, "Le récit historique : légalité et signification", *Semiotica*, III, 1, 1971, p. 24.

41 Roberto Miguelez, *op. cit.*, p. 30. V. aussi Cl. Bernard : « l'historiographie reste un discours mixte : attirée vers la rigueur de la loi ou du syllogisme, mais happée par la narrativité, qui la déporte vers la fiction », (*Le Chouan Romanesque*, éd. P.U.F., p. 1989, p. 17).

d'événements fictifs et événements historiques[42]. Ainsi, le paradoxe du roman historique d'unir ces deux discours de nature divergente se résout « dans la mise en évidence de mécanismes et de structures identiques entre Histoire, action et récit »[43].

L'appropriation des éléments historiques qui initialement étaient distincts du monde du texte et sa facture de texte classique font du roman historique un texte "plein". Pourtant, le roman historique ne sort jamais de l'ambiguïté qu'il ne peut pas éviter, qui semble lui être inhérente, ambiguïté entre le 'plénum' et le 'vacuum' qui peut se produire pendant l'acte de lecture. Ainsi, malgré le long travail de l'auteur qui accumule des détails historiques, le lecteur pourrait ne pas se soumettre à l'effet temporaire de l'illusion, il pourrait remettre en question l'authenticité du texte tout entier, ayant par exemple jugé qu'un seul détail est erroné. Le roman historique est un texte solide et en même temps un texte vulnérable puisqu'une seule défaillance risque de jeter le discrédit sur l'authenticité du texte tout entier[44].

Le déplacement de l'Histoire dans un champ qui lui est étranger déclenche chez le lecteur une attitude d'interrogation, il lui pose une sorte de défi : "Où commence-t-elle (l'Histoire) et où s'arrête-elle?"[45] L'essentiel est que dans un roman historique, « l'auteur accepte et recherche la confrontation directe entre le monde réel et le monde fictif »[46], une entreprise qui comporte des risques puisque toute erreur dans la représentation du monde réel pourrait entraîner la mise en cause de l'ensemble du texte.

---

42 Cf. A. W. Halsall, "Le roman historico-didactique", *Poétique*, n° 57, févr. 1984, p. 81-82.

43 P. Morere, "Histoire et récit dans *Redgaunter* de Walter Scott", *Caliban*, n° XXVIII, 1991, p. 29.

44 S. Bann, "L'anti-histoire de Henry Esmond", *Poétique*, n° 9, 1972, 62.

45 P.-J. Rémy, "L'Histoire dans le roman", *N.R.F.*, oct. 1972, n° 238, p. 159.

46 A. Daspre, *op. cit.*, p. 240.

Cette vulnérabilité du roman historique apparaît plus clairement quand on étudie l'utilisation du grand personnage historique, utilisation qui paraît inévitable[47]. L'intégration du personnage historique dans le texte pose divers problèmes techniques : la connaissance qui est accumulée autour de l'existence d'un grand personnage de jadis le "pétrifie" de telle sorte qu'on ne peut pas impunément prendre des libertés avec la représentation de son histoire[48]. Si « le personnage historique prenait son importance réelle, le discours serait obligé de le doter d'une contingence qui, paradoxalement, le déréaliserait »[49]. En fait, le personnage historique connu est « un mauvais héros de roman »[50] : parce qu'il préexiste à la narration[51], son image est déjà "faite", "construite" et il paraît difficile d'y ajouter ou de changer des éléments.

Le paradoxe du roman historique est qu'il éloigne le personnage historique du premier plan pour qu'il puisse exister : par conséquent, le personnage historique devient un "effet superlatif de réel"[52]. Et le paradoxe continue : on croit plus aux personnages du roman si l'on est sûr qu'ils sont fictifs.

Une autre caractéristique du roman historique -et si, l'on veut, encore une ambiguïté- peut être trouvée dans sa relation avec le temps. Le roman historique affirme, souvent dès son incipit, son opposition au roman du présent, dans lequel temps du récit et temps de l'Histoire coïncident ; il affirme que son centre d'intérêt se trouve dans le passé ; il semble effectivement s'orienter vers lui. Pourtant, la relation du roman historique avec le temps est beaucoup plus subtile : quoiqu'il se concentre sur le passé, il maintient des rapports complexes avec le présent.

---

47 A. Fleisman : « When life is seen in the context of history, we have a novel ; when the novel's characters live in the same world with historical persons, we have a historical novel », *The English Historical novel*, éd. The Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 1971, p. 4.

48 G. Nélod, *Panorama du roman historique*, Paris, SODI, 1961, p.456.

49 R. Barthes, *S/Z*, éd. Seuil, Paris 1970, p. 108.

50 Z. Oldenbourg, "Le roman et l'histoire", *N.R.F.*, oct. 1972, n° 238, p. 144.

51 P.-J. Rémy, *op. cit.*, p. 158.

52 R. Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 109.

L'engagement du présent dans le récit paraît évident : « comme tout écrit historique, le roman historique est lié au présent -sinon compromis avec lui »[53]. L'auteur du roman historique écrit "trans-temporellement", étant en même temps enraciné dans le présent et pouvant concevoir un autre temps. Si « le roman historique est un regard d'aujourd'hui porté sur hier »[54], alors apparaît un double rapport à l'Histoire qui finalement fait l'intérêt des récits historiques. De ce point de vue, le texte du roman historique devient le lieu d'une « interaction entre le passé (réalité) historique et le présent (l'acte de narration et les conditions dans lesquelles a lieu celui-ci) »[55].

L'interaction de ces deux éléments prend deux dimensions qui sont particulièrement intéressantes. En premier lieu, l'irruption du présent de la narration dans le passé du récit sape tout effort pour une représentation objective de l'Histoire[56]. Cette dernière est réécrite, refaite dans l'espace du texte. De cette façon, l'histoire du roman historique devient une des histoires possibles par rapport à l'Histoire. Loin de refléter une image objective de l'Histoire, le roman historique ne fait que créer des actions potentiellement envisageables dans le passé[57]. Encore une fois, on voit le roman historique osciller entre le projet d'une représentation fidèle de l'Histoire et le fait que surgit « le potentiel de l'irréel du passé »[58].

En deuxième lieu et en suivant le mouvement inverse, l'irruption du passé du récit dans le présent de la narration n'est pas sans conséquence. Étant donné qu'il s'agit du passé de l'Histoire, le discours historique qui est inséré dans le roman est un discours

---

53 A. Fleismann, *op. cit.*, p. 14. Nous traduisons : « the historical novel, like all historical writing, is engaged with -if it is not necessarily compromised by- the present ».

54 "Roman historique", *Dictionnaire de littératures*, Larousse, 1986, *op. cit.*, p. 1401.

55 M. Rocard, "Le difficile mariage de l'histoire et de la fiction dans *The 158-Pound Marriage* de John Irving", *Caliban*, n° XXVIII, 1991, p. 25, p. 57.

56 « En effet, mieux que l'Histoire, le roman historique communique au passé la contingence et l'urgence d'un "maintenant" », C. Bernard, "Le roman historique le roman d'aventures et la mort", *Poétique*, févr. 1995, n°101, p. 71.

57 P. Morere, *op. cit.*, p. 29.

58 P. Morere, *ibid.*

particulier, lié à "un privilège d'être". Le roman historique en incorporant ce discours devient un texte qui raconte "ce qui a été"[59], le "déjà-été", ce "qui n'est plus" ; il écrit, d'une certaine façon, "le déjà écrit". Le roman historique devient ainsi un récit qui contient en lui sa fin, un discours auto-restrictif. L'existence de l'Histoire renforce la causalité du discursif. L'Histoire apporte à tout ce qu'elle aborde un élément de fatalité : « L'Histoire ... est ce qui préexiste à l'ordre des choses ... Elle est le destin »[60].

Résumons : la conjonction du texte romanesque et de l'Histoire démontre de la meilleure façon le problème du contact entre le fictif et le réel ; le roman historique qui crée une cohérence diégétique entre historicité et invention est un hybride qui se balance constamment entre deux pôles afin qu'il transforme l'ad-venu historique en une a-venture romanesque[61].

---

59 Voir : « le caractère historique des événements racontés par l'historien réside non seulement dans le fait qu'ils sont réels plutôt qu'inventés, mais aussi dans le fait qu'ils sont passés : si les événements fictifs commencent leur existence au moment d'être racontés, les événements historiques ont, par définition une existence antérieure au récit dans lequel ils sont représentés », Ann Rigney, *op. cit.*, p. 269.

60 P.-J. Rémy, *op. cit.*, p. 159.

61 C. Bernard, "Le roman historique le roman d'aventures et la mort", *op. cit.*, p. 71.

C. L'Histoire dans le récit

I. Les Marchands de Nations

La conjonction de l'Histoire et du deuxième roman de l'auteur, *Les Marchands de Nations*, sera le noyau thématique des pages qui suivent. Au-delà de l'étude de l'exactitude "historique" du roman et du rapport de ce dernier à des éléments exogènes, il sera surtout question de l'interpénétration de l'Histoire réelle et de l'histoire fictive dans le monde du texte. D'ailleurs, « dans le syntagme "roman historique" l'Histoire se trouve après tout subordonnée, sous forme adjectivale, au roman substantif et fondamental »[1]. Ainsi, à travers l'oscillation du texte entre l'Histoire et l'histoire, entre ce qui se rapproche plus de l'événement historique et ce qui appartient plus clairement à l'histoire du roman et, certes, à travers leur combinaison, nous allons essayer de montrer de quelle façon l'auteur transforme un temps-espace référentiel en un temps-espace de l'œuvre, c'est-à-dire ayant surtout une fonction narrative.

a. le moment historique

L'histoire des *Marchands de Nations* se déroule entre deux dates précises avec lesquelles commencent le prologue et le premier chapitre (1119 et 1207), c'est-à-dire quelques années avant et après la quatrième Croisade de 1202-1204. Dans son deuxième roman, l'auteur fait un retour important dans le temps, étant donné que *L'Émigrée* se situait au XVIIIe siècle (en 1720). Le moment historique des *Marchands de Nations* est lié indirectement à celui de *La Jeune Gitane* puisque l'année 1204 est généralement considérée comme celle de "la première chute de Constantinople" et que l'action de *La Jeune Gitane* commence quelques mois avant la chute définitive de la

---

1 Cl. Bernard, "Balzac et le roman historique", *Poétique*, n° 71, septembre 1977, p. 336.

ville en 1453. Il faudrait noter, par ailleurs, le roman inachevé [*Τὸ λάβαρον*] dont le cadre historique s'identifie presque avec celui des *Marchands de Nations*[2].

La désintégration de l'empire byzantin, processus particulièrement visible dans les îles de la Mer Égée, et la conquête de ces dernières par Venise constituent le cadre historique des *Marchands de Nations*. Les points textuels où ce contexte se concrétise se trouvent surtout au début du roman (les "excursions" guerrières de Mouchras contre les Génois et son dialogue avec Augusta, 157), au début de la première partie (le décret vénitien) et vers la fin, où il est question de l'expédition vénitienne (chapitre "Sur l'Histoire", "Ιστορικά", 301-302).

Ce contexte est décrit toujours dans les mêmes termes : aussi bien au début qu'à la fin de l'histoire, l'impression dominante est celle d'une époque confuse, en proie à l'anarchie. Une remarque narratologique générale semble, à ce point, pertinente. Étant donné que « le récit se définit comme le passage d'un état à l'autre »[3], on pourrait dire que dans *Les Marchands de Nations*, le récit dans sa dimension historique (et non romanesque) ne présente presque aucune évolution : la situation aux deux extrêmes de l'histoire reste à peu près inchangée ; aucune transition d'une situation déséquilibrée à un état d'équilibre ne se produit, ni l'inverse. D'ailleurs, la date de 1204 n'est pas utilisée comme un repère historique ; elle ne sépare pas des périodes (comme c'est le cas dans les manuels scolaires, par exemple) : avant et après elle, la situation est presque identique et cela contribue au flou historique. La mise en parallèle de l'état initial et de l'état final sur le plan historique véhicule la vision d'une Histoire immuable.

---

2 Cf. Ph. Dimitrakopoulos, [*Τὸ λάβαρον*], éd. Kastaniotis, Athènes 1993, p. 77. L'époque vénitienne et franque semble inspirer particulièrement les écrivains romantiques ; Ph. Dimitrakopoulos en donne la liste suivante (*op. cit.*, p. 78) : A. R. Ragavis *Ὁ Αὐθέντης τοῦ Μορέως*, D. Vernadakis *Μαρία Δοξαπατρή*, S. Zambélios *Ἱστορικά σκηνογραφήματα* et *Κρητικοί Γάμοι*, N. E. Makris *Ἡ Βασιλική*, A. Valaoritis *Φωτεινός*.

3 Cf. V. Jouve, *La poétique du roman*, coll. Campus, Lettres, éd. SEDES, 1997, p. 47.

Ce statisme du récit historique au niveau narratif -le fait que la situation initiale ne subisse aucune transformation importante, malgré les épisodes particuliers- influe sur la réception idéologique du texte. D'une part, cette situation ne rassure point le lecteur, puisque l'histoire des personnages spécifiques se termine mais non l'Histoire qui reste, d'une certaine façon, en suspens. D'autre part, le choix de cette période historique (comme celle de *La Jeune Gitane*) qui voit la dissolution de l'empire byzantin n'est pas très approprié pour la louange de la patrie, si celle-ci constitue l'objectif du roman historique de l'époque. La non-conformité des *Marchands de Nations* à une idéologie nationaliste sera évidente aussi dans d'autres éléments narratifs du roman.

L'auteur situe donc son histoire à l'époque d'une grande mutation historique, le temps de l'affaiblissement de l'empire byzantin et de l'installation du pouvoir vénitien dans les îles. Le thème de la transition semble préoccuper l'auteur dès ses premières œuvres ; le même thème sous l'angle du changement des ensembles sociaux, apparaît dans ses nouvelles d'une façon intense[4]. Facteur de vraisemblance, mais aussi facteur de signification, le moment historique évoqué dans les *Marchands de Nations* renvoie probablement à la situation historique au moment de la narration, temps de transition aussi dans plusieurs niveaux.

b. le discours historique

Voyons de plus près l'agencement de l'Histoire dans *Les Marchands de Nations* en essayant de répondre aux questions suivantes : quelles sont les informations historiques qui sont transmises par le texte ? quels sont les points de leur concentration ? sinon comment sont-elles distribuées tout au long du roman ? quel est

---

4 L'auteur transcrit avec exactitude les fêlures de la vie traditionnelle à Skiathos à travers plusieurs phénomènes comme le déclin des propriétaires fonciers, les "nouveaux riches", l'émigration.

le mode de leur énonciation ? enfin, le discours historique se distingue-t-il ou non du discours fictif ?

Les informations historiques ont trait à la situation des îles, aux personnages historiques et surtout à l'expédition vénitienne ; en général elles sont dispersées dans le récit et sont loin d'être encombrantes. Elles ne "dominent" jamais le chapitre où elles se trouvent tout en assurant un minimum de référentialité historique. La plupart des chapitres sont dépourvus de toute trace d'Histoire ; quelques-uns seulement appellent des informations historiques : ainsi celles qui encadrent le récit (l'incipit du roman, le chapitre 3 du Prologue, le début de la deuxième partie, le chapitre 13 de la deuxième partie "Les deux Fortunes" -"Αἱ δύο Φορτοῦναι"-, la fin du roman), ou qui sont incluses dans un dialogue (la présentation de Sanoutos à Mouchras, la discussion entre Mouchras et Augusta).

Pourtant, on a une exception à cette règle de l'Histoire "discrète" : il s'agit du chapitre intitulé "Sur l'Histoire" ("Ἱστορικά", chapitre 10 de la deuxième partie). On a là, sur deux pages un point de concentration des informations sur la situation des églises à Constantinople et sur l'expédition vénitienne. Ce n'est pas seulement sa longueur qui distingue ce début de chapitre des autres points textuels à haute référentialité historique ; c'est que ce récit qui se rapproche le plus du récit historique est marqué par le discours du narrateur.

Il s'agit en effet d'un chapitre destiné à situer l'histoire romanesque dans son contexte historique et où la voix du narrateur est particulièrement manifeste (première personne du pluriel, réflexions et commentaires personnels) ; un narrateur qui ayant conscience de ses digressions, "revient" à l'histoire romanesque (302. 3-4) par la transition avec le personnage de Sanoutos. La conjonction de l'historique et du romanesque se fait sans difficulté : la résistance de Naxos (fait historique) est lié à l'aventure romanesque de Sanoutos (l'enlèvement de Augusta, 302. 13-16), la décision de Sanoutos d'incendier ses propres bateaux (fait historique) concorde avec le personnage romanesque de Sanoutos tel qu'il a été présenté jusque-là (303. 10). Dans le début du chapitre le discours historique coexiste avec le discours narratorial, discours

énoncé à partir du présent de la narration (la double référence à « aujourd'hui», « σήμερον» 301. 19, 32). Le narrateur se retire pour que l'histoire romanesque avance.

En général donc le discours historique ne domine pas le récit romanesque mais il se sert comme un encadrement du récit et dans le cas du chapitre "Sur l'Histoire", il s'associe aussi bien à l'histoire qu'au discours du narrateur.

c. l'intertexte historique des *Marchands de Nations*

Milton qui est cité dans le chapitre "Sur l'Histoire"[5] n'est pourtant pas le seul intertexte de ce chapitre ; celui-ci incorpore et utilise amplement l' ouvrage *Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους* de K. D. Paparrigopoulos, comme l'a démontré Ph. Dimitrakopoulos, le seul critique qui se soit intéressé aux sources historiques des romans de l'auteur[6]. La rencontre entre l'auteur et les textes de l'historien pourrait se placer en 1874, l'année où l'auteur entre à la Faculté des Lettres à Athènes et où est publié le cinquième et dernier tome de l' *Ἱστορία*[7] qui inclut les Croisades et l'occupation vénitienne.

---

5 « The bleating gods, comme dit Milton » (« ὠμοίαζον πρὸς τοὺς "μυκωμένους θεούς", the bleating gods, καθώς λέγει ὁ Μίλτων», 301. 29).

6 Cf. l'introduction de [*Τὸ λάβαρον*] où pour la première fois ce problème a été abordé. « Pourtant aucune étude n'a été faite sur les sources dont l'auteur avait connaissance ou sur le maniement littéraire du matériau historique dans *Les Marchands des Nations* », (*op. cit.*, p. 77).

7 Ph. Dimitrakopoulos, *op. cit.*, p. 78. Il est probable que Papadiamantis avait suivi les cours de l'historien à l'Université d'Athènes en 1874-1875 (*op. cit.*, p. 81). Dimitrakopoulos signale aussi que le 6 janvier 1876 dans un article religieux de Papadiamantis au journal *Ephimeris* intitulé "Τὸ Δωδεκαήμερον" (il s'agit de la série des articles religieux des années 1874-1882) sont mentionnés les livres de N. G. Politis et Constantin Paparrigopoulos ([*Τὸ λάβαρον*], *ανέκδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το Αρχείο Απόστολου Γ. Παπαδιαμάντη*, éd. Kastaniotis, Athènes, 1989, p. 88). Cette référence unique suffit à prouver que l'auteur connaissait leur œuvre.

D'ailleurs, l'influence de l'historien sur Papadiamantis peut être constatée à d'autres occasions. Par exemple, le premier caractérise en 1872 le poète Aristotelis Valaoritis comme un poète "national" (C. Th. Dimaras, *Κ. Δ. Παπαρρηγόπουλος*, éd. Morfotiko Idrima Ethikis Trapezis, Athènes 1986, p. 89) et Papadiamantis utilise le même qualificatif pour le poète dans

Il n'y a aucune référence explicite à l'œuvre de Paparrigopoulos dans le texte des *Marchands de Nations*[8]. Ph. Dimitrakopoulos localise neuf points de parenté étroite entre les deux textes : il s'agit des points textuels, -relevés auparavant- qui concentrent les informations historiques surtout sur l'expédition vénitienne et les activités de Sanoutos[9]. Même si Dimitrakopoulos note que cette liste « ne résulte pas d'un contrôle exhaustif », elle contient presque la totalité des points de rencontre (directe) entre les deux textes en ce qui concerne l'expédition[10].

Les informations historiques concernant la politique religieuse à Constantinople (301. 13-20) sont également tirées de l'*Ἱστορία* de Paparrigopoulos. L'historien met l'accent sur l'anarchie qui règne aussi bien sur le plan politique que sur le plan de l'Église en Anatolie[11]. Le narrateur du roman qui signale l'état de division, cite les "quatre"[12] églises de Constantinople et insiste sur l'idée d'anarchie.

---

son "interview" par D. Chatzopoulos (cf. G. K. Katsimpalis, *Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης*, éd. E.E.L.I.A., Athènes 1991, p. 38). Quand Papadiamantis écrit dans l'introduction de «Λαμπριάτικος Ψάλτης» que «Ἄγγλος ἢ Γερμανὸς ἢ Γάλλος δύναται νὰ εἶναι κοσμοπολίτης ἢ ἀναρχικὸς ἢ ἄθεος ἢ ὅ,τιδήποτε. Ἔκαμε τὸ πατριωτικὸν χρέος του ἔκτισε μεγάλην πατρίδαν» (II, 516. 26-28) c'est peut-être l'écho d'une réflexion de l'historien qui écrit en 1886 que « τὰ λελογισμένως πολιευόμενα ἔθνη, πρὶν ἢ γίνωσιν ἀγνώμονα, φροντίζουσι νὰ γίνωσι ἰσχυρά » (C. Th. Dimaras, *op. cit.*, p. 89).

Il ne faut pas oublier, enfin, que tous deux travaillèrent pour le journal *Ephimeris*.

8 Le narrateur à deux reprises se réfère aux chroniques anciennes, désignées comme sources historiques de son texte : au moment de la description de l'atmosphère au palais du doge et à la fin du roman : « dans les chroniques médiévales » (187. 17), « chronique non publié » (342. 32).

9 *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους* livre 13e, tome 5, éd. 1874, p. 18-19 et *Les Marchands de Nations*, p. 177, 276, 145, 169, 302, 325, 302, 138, 148.

10 *Ἱστορία*, *op. cit.*, p. 80 ; sauf la référence au nombre des galères de Sanoutos (huit) : *Ἱστορία*, p. 18, *Les Marchands des Nations*, p. 302. 28.

11 «Ἡ ἀναρχία ἥτις ἐπεκράτει κατὰ τοῦτο εἰς τὰς Εὐρωπαϊκὰς χώρας τοῦ ἀρχαίου Βυζαντινοῦ κράτους μετὰ τὴν κατάκτησιν αὐτοῦ ὑπό τῶν Λατίνων, θέλει καταστῆ πρόδηλος ὅμα ῥίψωμεν ἓν βλέμμα εἰς τὴν κατάστασιν τινῶν ἐκ τῶν κυριοτέρων Ἐπισκοπῶν », *op. cit.*, p. 28 et p. 24-25.

12 L'historien en mentionne cinq : « à la fin, il existait cinq églises différentes à Constantinople », *op. cit.*, p. 23-24.

La plupart des éléments historiques des *Marchands de Nations* se retrouvent dans l'*Ἱστορία* de Paparrigopoulos. La ressemblance entre les deux textes ne laisse aucun doute sur l'utilisation de l'œuvre historique par l'auteur des *Marchands de Nations*. Le contexte historique du roman ne provient pas de recherches historiques approfondies de l'auteur. Ce dernier n'a pas l'intention de brosser un tableau historique complet de l'époque qu'il traite, mais plutôt de tracer un cadre historique et surtout de trouver un noyau qui soit en même temps historique et romanesque.

Le matériau historique utilisé dans *Les Marchands de Nations* même s'il est manifestement fourni par un autre texte historique, est aussi le résultat d'une sélection et d'une adaptation par le narrateur pour les besoins du roman. Ainsi, par rapport au texte historique, le narrateur grossit l'événement de l'incendie -événement par excellence romanesque- ainsi que le personnage de Sanoutos -héros aussi du texte, mais secondaire et périphérique. En outre, il supprime les détails sur le règne de Sanoutos à Naxos.

Le rapport du texte historique avec le texte romanesque est un rapport *in absentia*. En ce qui concerne la façon dont cet intertexte fonctionne dans le roman, on peut dire que du moment où il y est incorporé sans s'opposer à lui, il se trouve "en relation affirmative" avec lui en fonctionnant comme autorité ou garant[13].

d. la Providence

L'identification des sources historiques des *Marchands de Nations* est très importante, d'autant plus qu'à travers cet intertexte, le roman se met en relation avec l'extratextuel ; en insérant l'*Ἱστορία* de Paparrigopoulos, le roman se trouve associé à un texte-clé de la constitution de la culture grecque du XIXe siècle. Paparrigopoulos n'est pas un historien quelconque de cette époque : c'est celui qui s'opposa le plus efficacement aux théories qui contestaient la continuité de la nation grecque

---

13 Cf. S. Suleiman, "Le récit exemplaire", *Poétique*, n° 32, nov. 1977, p. 480-481.

(principalement soutenues par Fallmerayer[14]). La "continuité, l' "unité", notions absolument nécessaires pour la construction idéologique du nouvel État, mots-clés du romantisme dominant, marquent aussi bien le plan politique (Grande Idée[15]) que le plan de l'historiographie (Zambélios, K. Paparrigopoulos)[16].

De cette façon, l'*Ιστορία* constitue pour le XIXe siècle grec un "récit majeur" par excellence, la méta-narration du nationalisme grec tendant à prouver sa continuité historique[17]. Paparrigopoulos réussit à instaurer ce grand récit grâce à la mise en œuvre pour son schéma historique d'une relation syntaxique tandis que les historiens précédents avaient utilisé une relation paradigmatique[18]. Ainsi Paparrigopoulos (mais également Zambélios) en établissant l'unité et la continuité de l'histoire grecque crée son schéma narratif[19], un schéma à triple sens[20]. De plus, tandis que « les (historiens) antérieurs utilisent la troisième personne, Paparrigopoulos impose un emploi tout-

---

14 Cf. C. Th. Dimaras, *op. cit.*, et aussi G. Veloudis, *O Jakob Phillip Fallmerayer και η γένεση του ελληνικού ιστορισμού*, éd. E.M.N.E. Mnémon, Athènes 1982.

15 Dans la Grèce du XIXe siècle, la Grande Idée, ce « grand mythe du romantisme politique » (K. Moskof, *Η εθνική και κοινωνική συνείδηση στην Ελλάδα*, 1830-1909, Thessalonique 1972, p. 108) était l'aspiration à identifier l'État grec à la nation grecque (P. Kitromilidis, *Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19ου αιώνα*, éd. Estia, Athènes 1984, p. 33).

16 Cf. P. Moullas, *Ρήξεις και συνέχειες*, éd. Sokolis, Athènes 1993, p. 95. Cf. aussi A. Politis qui explique comment l'historien incorpore dans son schéma de l'histoire nationale les Macédoniens et surtout Byzance ; Paparrigopoulos, dit-il, « avec son Histoire unifie l'hellénisme dans l'espace et dans le temps » (*Ρομαντικά χρόνια, Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, éd. E.M.N.E., Athènes 1993, p. 47).

Sur les deux historiens "romantiques", cf. C. Th. Dimaras, le chapitre "Η Ρωμαντική ιστοριογραφία στην Ελλάδα", *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, éd. Ermis, Athènes 1982, p. 453-471.

17 Cf. D. Tziovas, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, éd. Odysseas, Athènes 1993, p. 250 (par "récit majeur" nous traduisons l'expression de Tziovas "μείζονα αφήγηση").

18 Antonis Liakos, "Η δόμηση του εθνικού χρόνου στην ελληνική ιστοριογραφία", *Politis*, nov.-déc. 1993, n° 124, p. 26.

19 *Ibid.*

20 Ant. Liakos, *ibid.* ; voir aussi C. Th. Dimaras, *op. cit.*, p. 295.

puissant de *nous*, en identifiant le lecteur à l'histoire nationale »[21] et -pourrait-on ajouter- en faisant ainsi indirectement du lecteur, de *nous*, le "héros" de son Histoire.

La "personnification" de l'Histoire chez Paparrigopoulos et son organisation "autour d'un protagoniste" qui est l'hellénisme se rattachent à sa conception de la "Providence", notion qui traverse la conception paparrigopoulienne de l'Histoire[22]. L'hellénisme se différencie (ou mieux acquiert une existence) selon le "mandat historique" qui reçoit de la Providence, sa "mission"[23]. Dans tous les tomes successifs de l'*Ἱστορία* apparaît la conviction que la Providence est décisive au cours des phénomènes historiques[24].

On pourrait se demander quelle est la relation entre la vision romantique de l'Histoire chez Paparrigopoulos et *Les Marchands de Nations*. Dans le roman, le terme "Providence" apparaît tel quel et il est lié au personnage de Mouchras qui est désigné, à la fin du texte, comme l'auteur du manuscrit trouvé[25]. Vers le milieu du roman, après la longue intervention du narrateur et au moment de la première "rencontre" ratée entre Mouchras et Augusta, Mouchras avance sa théorie sur la Providence dans un dialogue avec Minas, son fidèle compagnon.

Mouchras qui semble avoir retrouvé la tranquillité après le tumulte de la "presque-rencontre" avec Augusta[26], prononce les phrases suivantes qui le montrent dorénavant partisan de cette idée : « Ce n'est pas mon but de devenir la Providence ... et en vain l'homme essayerait d'anticiper ce qui est écrit » (« Δὲν εἶναι ὁ σκοπὸς μου

---

21 Ant. Liakos, *ibid.*

22 G. Veloudis, *op. cit.*, p. 68. V. aussi V. C. Th. Dimaras, *op. cit.*, p. 141.

23 Ant. Liakos, *op. cit.*, p. 26-27.

24 C. Th. Dimaras, *op. cit.*, p. 285.

25 Une première apparition de cette idée existe dans *L'Émigrée* quand le capitaine Villios croit entrevoir dans l'aide qu'il a pu offrir à Marina une intervention divine « τὸν θεῖον δάκτυλον » (22. 22-23).

26 Le narrateur commente : « Qu'est devenu le tourment (...) Il s'est dissipé comme un nuage et la sérénité s'est levée radieuse au front de ce malheureux homme » (« Τί ἔγινεν ἡ τρικυμιώδης ἐκείνη συγκίνησις (...) Διεσκεδάσθη ὡς νέφος, καὶ ἀνέτειλεν εὐδία ἐπὶ τοῦ μετώπου τοῦ δυστυχοῦς ἐκείνου ἀνδρὸς » 257. 3-6).

νὰ γίνω θεία Πρόνοια (...) καὶ ματαίως πᾶς ἄνθρωπος θὰ προσεπάθει νὰ προλάβῃ ὅ,τι εἶναι γραπτὸν» 256. 2-3). "Providence" et "destin" ne s'identifient pas selon lui, et par la suite il fait la distinction entre l'abandon « au cours du hasard » (« εἰς τὸ ρεῦμα τῆς τύχης ») et la foi dans la Providence qui consiste à « suivre attentivement les événements et de ne pas les devancer » (« νὰ ἀκολουθῶμεν προσεκτικῶς τὰ γεγονότα καὶ νὰ μὴ ζητῶμεν νὰ προδράμωμεν αὐτῶν» 256. 7-9).

En deux autres occurrences, Mouchras répète à Minas cette formule en termes presque identiques : à la fin du combat avec les Vénitiens : « Il ne faut pas devancer la Providence mais la suivre » (« δὲν πρέπει να προτρέχωμεν τῆς θείας Προνοίας, ἀλλὰ ν' ἀκολουθῶμεν αὐτὴν » 266. 31-32) et lors de la deuxième "rencontre" entre Mouchras et Augusta à la fin du roman : « tu te rappelles ce que je t'avais dit ; de suivre et de ne pas précéder. On va suivre alors » (« ἐνθυμεῖσαι τί σοι εἶπα· νὰ παρακολουθῶμεν καὶ νὰ μὴ προτρέχωμεν. Θ' ἀκολουθήσωμεν λοιπὸν» 296. 36-297. 1). "Suivre les événements" dans les deux cas est conçu au sens propre et se traduit par "suivre Augusta" dans ses déplacements successifs.

La notion de Providence-, idée maîtresse de l'*Ἱστορία* de Paparrigopoulos (mais aussi notion théologique[27]) a un sens particulier dans *Les Marchands de Nations*. La notion se rapporte à la "vie" des personnages, à l'histoire des personnages et non plus aux événements de l'Histoire.

Or, il y a des similitudes entre les deux emplois du terme, emplois qui ne nous paraissent pas gratuits surtout après la longue intervention du narrateur dans les pages qui précèdent. Étant donné que Mouchras est censé être le narrateur de l'histoire, une

---

27 Idée qui semble d'ailleurs beaucoup préoccupé l'auteur puisque la moitié du dialogue entre Pléthon et Scholarios dans *La Jeune Gitane* est consacrée à la conception différente du destin chez les orthodoxes et les païens.

On peut citer ici une référence à la Providence dans un texte non-littéraire de Papadiamantis, une lettre à ses parents : « Ὑπερβάλουσα λύπη ἀτομική ἐν τοιούτῳ καιρῷ γενικῶν καταστροφῶν καὶ ἐξανδραποδίσεων καὶ αἱματοχυσιῶν, εἶναι ἰδιοτελής, εἶναι ἐγωϊστικὴ καὶ ἐξυβρίζει τὴν θείαν πρόνοιαν τὴν οἰκονομοῦσαν καὶ διέπουσαν τὰ πάντα » (*Αλληλογραφία*, lettre n° 107 en 1878, éd. Domos, Athènes 1992, p. 101).

analogie s'installe entre l'historien qui croie à une Providence déterminant les événements et qui rapporte simplement ces derniers et l'auteur fictif du roman (Mouchras) qui voudrait suivre les événements ; cette volonté sous-entend son refus de *créer* les événements et son intention d'apparaître lui aussi comme leur rapporteur.

S'agit-il de l'ironie du narrateur envers l'idée dominante de l'auteur-fabulateur, fabricant des histoires, de l'auteur-créateur et maître du destin de ses personnages, de l'auteur-dieu ? veut-il désigner un autre Narrateur plus capable de créer l'histoire ? Sans doute, mais il ne faut pas oublier que l'idée de la Providence est prise en charge par un personnage (Mouchras) qui même s'il est censé être le narrateur du roman, ne l'est pas. Dans le texte, d'ailleurs, on trouve une qualification de la Providence par le (véritable) narrateur ; elle se trouve à la fin du roman, au moment de l'incendie. « Enfin, même lui, oubliant la théorie obscure sur le destin, est plongé jusqu'à la taille ... » («Επὶ τέλους δὲ καὶ αὐτὸς οὗτος, λησμονήσας τὴν σκοτεινὴν περὶ πεπρωμένου θεωρίαν, ἐβυθίσθη (...)» 340. 12-13) dit le narrateur à propos de Mouchras voyant Augusta dans le feu. *Obscure*, c'est-à-dire vague, confuse, peu claire. Au moment le plus romanesque de l'histoire (et le plus lumineux), l'idée de la Providence paraît *obscure*. Le narrateur commente l'idée et décrit le personnage qui est obligé d'y renoncer.

Dans cet extrait, d'une part, le personnage se détache de sa propre théorie et, d'autre part, le narrateur se détache du personnage et caractérise ses motivations. De la même façon, la Providence -idée de l'Histoire et de l'*Ιστορία* de Paparrigopoulos- se détache de la Providence -idée du roman. Roman et Histoire ne sont pas assimilables et le narrateur-auteur du roman ne saurait être un historien -qui transcrit, qui rapporte uniquement les événements, parce que le narrateur-auteur est obligé de les créer tout en les rapportant.

e. l'image romanesque de Venise

La représentation "déficiente" de l'époque historique chez *Les Marchands de Nations* devient plus évidente quand on essaie d'étudier la représentation de Venise

dans le roman. La description elliptique de la ville et de ses habitants pourrait justifier la critique que « comme roman historique, *Les Marchands* donnent l'image d'une Venise terne et pâle »[28]. Pourtant, Venise est bel et bien présente dans le roman, même si elle n'est pas conforme aux consignes du roman historique.

Le narrateur quoique avare d'informations spécifiques, réussit à faire exister une présence vénitienne dans le texte, d'abord, à travers le personnage de Sanoutos et, ensuite, par la mise en place d'autres personnages et d'événements (Petros Ziannis, le dialogue entre le dernier et Sanoutos, la fête chez Sanoutos, etc.). De cette façon, Venise même si elle n'est pas le principal lieu représenté, devient indirectement l' "espace" culturel et idéologique le plus important dans le roman.

Qui dit idéologique, dit hiérarchique et la hiérarchie sociale de Venise est assez clairement établie dans le roman. En fait, la Venise romanesque constitue un espace social à double polarisation (richesse-pauvreté)[29] : les palais et les tavernes. Les plus basses couches sociales sont décrites à travers Skiachtis, un personnage secondaire qui à deux reprises monopolise l'histoire (chapitres "Cadavre contre cadavre" et "Skiachtis"). La description des tavernes souterraines de la ville rappelle celle de *L'Émigrée* et la misère de ces lieux est mise en relief par le crime perpétré par Skiachtis.

L'image des nobles est assez complète : sans parler de Sanoutos, personnage principal et leur représentant idéal, ils sont décrits comme un ensemble homogène, partageant les mêmes principes et comme un tout indifférencié. Ce personnage-groupe apparaît deux fois (dans le palais du Doge, pendant la fête de Sanoutos) et son homogénéité se marque dans l'uniformité du rythme de la vie de Venise[30]. Les personnages dans le groupe sont interchangeables comme on peut le constater à propos des dialogues dans le palais (188-189) : l'un complète la phrase de l'autre et ainsi un texte fragmentaire, impersonnel mais cohérent se construit.

---

28 M. Aposkitou, "Βυζάντιο καὶ Παπαδιαμάντης", *Nea Estia*, tome 59, n° 687, 1956, p. 245.

29 Cf. Cl. Duchet, "Une écriture de la socialité", *Poétique*, n° 16, 1973.

30 La ville déserte le jour (début du premier chapitre) commence à vivre la nuit (187. 10-11).

À l'opposé du discours fragmentaire des nobles vénitiens se trouve le discours entier (et intact) du Doge pendant son dialogue avec Sanoutos (188-189). Le Doge constitue le pouvoir suprême de Venise puisque la structuration de la société vénitienne est en réalité pyramidale. Le pouvoir du Doge se manifeste pleinement dans sa discussion avec Sanoutos : ce dernier, personnage qui jusque-là paraissait absolument libre de réaliser ses propres désirs, est subordonné pour la première fois à un autre.

Le Doge anéantit les efforts répétitifs de Sanoutos pour résister à sa volonté. Le décret sur la conquête des îles égéennes par des nobles vénitiens doit être appliqué par l'ensemble des nobles ; aucune exception ne sera pardonnée : « La volonté de la Démocratie est que tous les nobles, s'ils ne sont pas occupés ailleurs, participent à l'entreprise en question » (« Ἡ θέλησις τῆς Δημοκρατίας εἶναι, πάντες οἱ εὐπατρίδαι, ὅσοι δὲν εἶναι ἀπησχολημένοι ἀλλαχοῦ, νὰ λάβωσι μέρος εἰς τὴν προκειμένην ἐπιχείρησιν » 190. 8-10). L'entreprise qui paraît facultative est en réalité un ordre de Venise (ordre réitéré plusieurs fois par Ziannis pendant le dialogue : « Tu iras ... » (190. 2, 10, 12, 19). La "Démocratie" vénitienne n'est qu'un euphémisme : c'est ce que le dialogue en question voudrait démontrer[31]. Le pouvoir du Doge approche de la tyrannie en essayant de garder l'homogénéité du groupe des nobles et en constituant un centre d'informations tout-puissant sur la vie publique et privée de ceux-ci[32].

C'est sur le décret de 1205[33] et sur l'expédition vénitienne qui suit, que se concentrent les informations historiques du roman, donnant au narrateur l'occasion de

---

31 La Démocratie vénitienne est plus tard mise en cause violemment par Mouchras : « -De quelle Démocratie ? De la Démocratie des voleurs ? » répond-il à Cécilia (« -Ποίας Δημοκρατίας; Τῆς Δημοκρατίας τῶν λῃστῶν; » 262. 17). Doublement voleurs pour lui, puisque conquérants des îles, et du même pays que Sanoutos, le voleur par excellence.

32 Le doge ordonne le départ précipité de Sanoutos tout en sachant ce qu'il essayait de cacher, la lutte nocturne et ses blessures (284. 15).

33 Le décret date de 1205 (V. Ch. Gasparis, "Η βενετική κυριαρχία στα βυζαντινά εδάφη" in *Όψεις της ιστορίας της βενετοκρατούμενου ελληνισμού*, éd. Fondation pour la Culture Hellénique, Athènes 1993, p. 126) et non de 1207, comme Papadiamantis l'écrit, apparemment d'après

faire une brève intervention où il désigne Venise en termes négatifs : « Que voulait Venise en envoyant ses flottes dans la Mer Égée ? Ce que le massacreur demande à sa victime : ses chairs, pour qu'il rassasie sa faim » («Τί ἐζήτει ἡ Βενετία πέμπουσα τοὺς στόλους τούτους εἰς τὸ Αἰγαῖον; Ὅτι ζητεῖ ὁ σφαγεύς παρὰ τοῦ θύματος, τὰς σάρκας αὐτοῦ, ἵνα κορέσῃ τὴν πεῖνάν του» 276. 11-13). Venise n'est qu'une puissance avide, marchande (« comme aux ventes aux enchères », « ὡς διὰ δημοπρασίας» 276. 15), tyrannique (« ses fils étaient des tyrans », « εἶχεν υἱοὺς τυράννους » 276. 16), prête à conquérir.

Cette présentation de Venise par le narrateur concorde avec la réalité historique de l'époque. Venise, autrefois alliée de Byzance, pendant le XIe et le XIIe siècle, ayant établi son "édifice colonial"[34] et fortifié ses intérêts marchands tant en Adriatique qu'en Orient, cherche à s'imposer aussi comme pouvoir politique[35]. C'est ce qui fut réalisé lors de la quatrième Croisade (la première à laquelle Venise participait) qui fut détournée de son but (l'Égypte) par les Vénitiens et qui aboutit à l'occupation de Constantinople. Cette occupation assura la domination politique de Venise mais fut aussi la cause d'une crise très grave[36] des relations entre les deux anciens alliés, Venise et Byzance.

Venise, pouvoir politique et marchand dans le cadre de l'Histoire, se présente d'une façon analogue dans l'espace romanesque des *Marchands de Nations*. Deux traits sémantiques principaux la définissent : l'échange et la conquête.

f. l'échange

Paparrigopoulos qui n'est pas clair sur la date du décret mais qui note 1207 comme la date de l'occupation du château à Naxos. L'entreprise eut lieu en 1206 (Ch. Gasparis, *ibid.*).

34 Ch. Gasparis, "Η βενετική διείσδυση στην Ανατολή", *op. cit.*, p. 91.

35 Ch. Gasparis, "Η βενετική κυριαρχία στα βυζαντινά εδάφη", *op. cit.*, p. 123.

36 Ch. Gasparis, "Η βενετική διείσδυση στην Ανατολή", *op. cit.*, p. 87.

Ces deux traits qui définissent sémantiquement Venise, ne restent pas à la surface de l'œuvre, où ils auraient pour seul objectif de déterminer l'image de la ville ; ils s'entrecroisent souvent, entrent dans le système romanesque et deviennent des fonctions textuelles. D'ailleurs, l'échange touche des personnages hors de l'espace vénitien et s'étend à des niveaux différents du texte.

La notion d'échange ouvre, d'une certaine façon, le roman puisqu'elle s'inscrit dans son titre *Les Marchands de Nations* (l'échange est constitutif de l'activité marchande) ; notons aussi une deuxième apparition paratextuelle : dans le prologue l'ami V. trouve le vieux manuscrit « quoiqu'il n'eût visité ces lieux qu'à cause du commerce d'éponges » (« ἂν καὶ μόνο χάριν τοῦ ἐμπορίου τῶν σπόγγων εἶχεν ἐπισκεφθῆ τὰ μέρη ἐκεῖνα», 135. 6). La notion apparaît aussi indirectement dans les titres du quatrième et cinquième chapitres (de la première partie) "Du sang contre des larmes", "Cadavre contre cadavre" ("Αἷμα ἀντὶ δακρύων", "Πτῶμα ἀντὶ πτώματος", 191, 194).

Le premier acte du roman, l'excursion guerrière est un acte d'échange : Mouchras pourchasse les pirates Génois pour pouvoir se procurer des privilèges complémentaires (139. 4-7). Ensuite, le roman avancera à travers un trafic particulier qui concerne la plupart du temps des échanges d'informations contre des sommes d'argent. L'argent, d'ailleurs, devient une motivation constante surtout pour les personnages secondaires[37].

Presque tous les personnages du roman entrent à un moment donné dans ce système, aussi bien ceux qui sont liés à Venise (Cécilia, Sanoutos, Kartatsis, Mirchan)

---

37 N. D. Triantafyllopoulos note que l'argent est le thème central des *Marchands de Nations*, ("Ο ἄγονος ἔρωτας ἢ Desinit in Piscem" in *Η αδιάπτωτη μαγεία*, Παπαδιαμάντης 1991, éd. Idrima Goulandri-Chorn, Athènes 1992, p. 19).

Sur la circulation de l'argent, le symbolisme monétaire et l'effet néfaste du capital, cf. l'article intéressant de R. S. Peckham, "Ο Παπαδιαμάντης και η οικονομία της φαντασίας", *Revue des études néo-helléniques*, 1995/ IV 1-2.

que Mouchras et Augusta ; rappelons la scène où cette dernière donne tous ses bijoux aux marins afin qu'ils l'amènent au bateau de Sanoutos (294. 15-17).

Néanmoins, l'échange reste une caractéristique principalement vénitienne ; la vie de cette ville dans toutes ses expressions est imprégnée par cette pratique. Par exemple, le libertinage dont témoignent les dialogues des nobles vénitiens dans le chapitre "Le Doge", n'est qu'une forme d' "échange des corps" qui « recoupe et recouvre par conséquent le mécanisme de l'argent »[38]. La même base d'échange existe aussi dans des relations amicales ; voici un extrait du dialogue entre Sanoutos et Mirchan : « - Mais, deux amis doivent se rendre service mutuellement (dit le premier). -C'est vrai. -Mais en récompense et pas en don » («-Ἀλλὰ δύο φίλοι πρέπει νὰ ὑπηρετῶνται ἀμοιβαίως. -Εἶναι ἀληθές. -Ἀλλὰ μὲ ἀμοιβήν, καὶ ποτὲ δωρεὰν » 165. 15-18). Sanoutos, personnage de la conquête sera assassiné pour n'avoir pas respecté cette loi de l'échange qu'il expose ici : les récompenses promises à Mirchan pour s'assurer de son aide, ne lui seront jamais remises.

Toujours au niveau de l'histoire romanesque, l'échange le plus développé dans le roman, est celui qui s'effectue entre Sanoutos/Mirchan et Skiachtis, entre l'argent qu'offrent les premiers et le cadavre que le deuxième doit trouver, voire créer[39]. À travers cet échange, il ne s'agit plus d'un domaine de la vie mais de la vie (et de la mort) mêmes.

Le crime de Skiachtis est un crime prémédité ; aussitôt qu'il comprend les difficultés de la mission dont il est chargé et qu'il exprime ses réticences sur les chances de succès, il réfléchit sur la manière de commettre le crime. Cela apparaît dans la façon dont il convainc Morosis (la future victime) de l'accompagner pour la première tentative de recherche du cadavre dans le golfe de Venise (198).

Ainsi, le meurtre de Morosis constitue la condition nécessaire de l'échange proposé par Mirchan. Il est décrit par le narrateur comme une tentative d'ordre

---

38 S. Lotringer, "Le roman impossible", *Poétique*, n° 3, 1970, p. 304.

39 Sur le rapport entre argent / temps / mort dans les textes papadiamantiens, cf. R. S. Peckham, *op. cit.*, p. 55-60.

marchand : "entreprise" ("ἐπιχείρησις", 310. 6), « de ce commerce improvisé qu'il (Skiachtis) avait fait avec le cadavre de Morosis comme marchandise » (« ἐκ τοῦ αὐτοσχεδίου ἐκείνου ἐμπορίου, ὅπερ εἶχεν ἐπιχειρήσει διὰ τοῦ πτώματος τοῦ Μορώζη ὡς ἐμπορεύματος » 310. 9-10), « pour qu'il (Skiachtis) vende son cadavre » (« πρὸς τὸν σκοπὸν νὰ πωλήσῃ τὸ πτῶμά του» 310. 25) ; enfin, en parlant de Kokkinou, le narrateur remarque qu'elle apparaît « comme un actionnaire demandant du profit, sans avoir donné aucun capital à l'entreprise » (« ὡς μέτοχος ζητοῦσα κέρδη, χωρὶς μηδὲν κεφάλαιον νὰ καταβάλῃ εἰς τὴν ἐπιχείρησιν » 311. 2-4).

L' "entreprise" est commandée par Sanoutos par l'intermédiaire de Mirchan et il est clair qu'il s'agit de trouver un cadavre à tout prix : « Il est nécessaire qu'à la fin on m'apporte un cadavre » (« Εἶναι ἀνάγκην νὰ μοὶ φέρωσιν ἕν πτῶμα ἐπὶ τέλους » 204. 17-18) dit Sanoutos avant le meurtre ; après le meurtre, Mirchan et Sanoutos parlent ainsi de Skiachtis : « -c'est lui qui nous a apporté ce cadavre à Venise (dit le premier). -Ah !... oui, mais ce cadavre-là n'était pas celui qu'on cherchait. -Peu importe. Il correspondait à cette circonstance- là » (« -Εἶναι ἐκεῖνος, ὅστις μᾶς ἔφερε τὸ πτῶμα ἐκεῖνο εἰς τὴν Βενετίαν. -Α!... ναί, ἀλλ' αὐτὸ τὸ πτῶμα δὲν ἦτο ἐκεῖνο, ὁποῦ ἐζητοῦμεν. -Αδιάφορον. Ἦτο κάτι, τὸ ὁποῖον ἀνταπεκρίνετο εἰς τὴν περίστασιν ἐκείνην » 306. 3-6).

Skiachtis comprend cette nécessité de trouver un cadavre -peu importe son identité- et, accablé de misère et pauvreté, commet le meurtre. De cette façon, Skiachtis devient un marchand de cadavres comme Venise est un marchand de nations. Mais lui aussi est une victime de cette loi généralisée de l'échange qui domine la vie vénitienne. Le crime de Skiachtis n'est pas seulement un crime individuel ; dans le cadre de l'échange, c'est Venise entière qui joue le rôle de complice.

L'idée de l'échange continuera d'exister dans l'œuvre ultérieure de l'auteur en prenant surtout des formes négatives (dans le cas du commerce ou de la pratique de la politique). Elle atteindra son point culminant dans la nouvelle «Οἱ Χαλασοχώρηδες» (1892), nouvelle construite entièrement sur cette idée. Dans les nouvelles elle sera

incarnée par des personnages négatifs, surtout des politiciens et des usuriers, personnages-archétypes du "marchand" qui hantent l'univers de l'auteur[40].

Dans *Les Marchands de Nations*, l'idée non seulement traverse le texte en tant que thème mais elle est liée à la production même du récit : à l'intérieur du roman, dans le chapitre "Dessert", le cadavre de Morosis subit un autre échange, cette fois-ci contre un récit (de la part de Sanoutos à ses invités) ; et à l'extérieur du roman, l'échange définit la production même du texte littéraire. Nous faisons allusion à la lettre de l'auteur à ses parents lors de l'envoi des quelques numéros du journal publiant son roman : « Le feuilleton intitulé *Les Marchands de Nations* est mon œuvre ... Le journal est satirique mais moi je ne fais pas de satire, j'écris un feuilleton historique et littéraire, et je le fais par nécessité, pour gagner de l'argent ... »[41]. L'écriture d'un roman apparaît dans cette lettre comme une activité ambiguë qui ne peut pas être légitimée qu'à travers ses profits économiques.

---

40 Les usuriers aux noms si significatifs ("Ξυγκάκιας", "Γαγάτος", "Αργυρός", "Μαργαρίτης") sont constamment présents dans les nouvelles de l'auteur dès les premières jusqu'aux dernières (de «Η Σταχομαζώχτρα» en 1895 jusqu'au «Τὰ δύο τέρατα» en 1909). Papadiamantis décrit comment, à travers l'accumulation de l'argent, procédé nouveau dans l'île, ils se sont imposés au plan économique, social et politique et comment ils deviennent « tyrans et protecteurs » de la population (II, 441. 8). Les usuriers sont souvent mythifiés et deviennent le signe du mal dans la nouvelle société qui se forme. Sur le personnage des usuriers dans la communauté de Skiathos, cf. notre étude "L'image de la société de Skiathos à travers les nouvelles de A. Papadiamantis" (mémoire de D.E.A., Université de Paris V-Sorbonne, Institut néo-hellénique, octobre 1991, p. 26-30). Cf. aussi R. S. Peckham, *op. cit.*, p. 43-50.

41 Lettre n° 148, Al. Papadiamantis, *Ἀλληλογραφία*, éd. Domos, Athènes 1992, éd. Domos, 1992, p. 127-128 (nous traduisons). Le discrédit du roman persiste-t-il à cette époque pour que l'auteur ressente le besoin de se justifier ou s'agit-il simplement d'un malaise envers les parents pour lesquels l'activité littéraire de l'auteur reste un mystère ?

Il ne faut pas oublier que l'argent (demandé, envoyé, manquant) est le sujet principal de la correspondance de l'auteur (cf. G. Yatromanolakis, "Αλληλογραφία Παπαδιαμάντη : Το λανθάνον διήγημα", journal *To Vima*, 18 juillet 1993).

g. la conquête

Le texte des *Marchands de Nations* est marqué à plusieurs reprises par les idées de conquête, de domination, de recherche du pouvoir, de violence. Les procédés utilisés pour l'expression de ces idées sont presque exclusivement le dialogue et le discours rapporté. Ces idées sont prises en charge par des personnages liés à Venise et à son représentant dans le roman, Sanoutos. Il est significatif que leur présence (et leur intensité dans le roman) est croissante.

La conquête paraît s'appliquer à tous les domaines ; la science d'abord : le dialogue entre Sanoutos et son médecin est révélateur[42] ; ce dernier est partisan des "méthodes nouvelles" en médecine et d'une conception particulièrement mécanique du corps humain. Le meilleur exposé de ces idées, et qui semble justifier la rencontre entre Sanoutos et le médecin, se trouve dans l'extrait suivant :

« -Alors, la médecine nouvelle veut se rendre nécessaire par la violence ?
-Vous avez bien dit, violence est le mot approprié ; parce que toute conquête, soit politique, soit scientifique, ne peut être réalisée sans violence.
-Alors la médecine est une conquête ?
-Une conquête, exactement ; c'est le mot, monsieur le comte.
-Et qu'est-ce que la médecine a conquis jusqu'à maintenant ? (...)
-(...) mais surtout elle a conquis la nature, l'homme » (186. 10-19)[43].

Sanoutos formule presque la même question (« Et qu'est-ce que nous allons conquérir ? ») dans son dialogue avec Ieremias, un noble vénitien, prêt à partir après l'annonce du décret. Cette question révèle que c'est l'idée et le processus de la conquête

---

42 Comme dans *L'Émigrée* le médecin était incompétent, ici, il est ridiculisé : il n'est pas plus important qu'Augoustos, le chien de Sanoutos (186. 3).

43 « Λοιπὸν ἡ νέα ἰατρικὴ θέλει νὰ καταστήσῃ ἑαυτὴν ἀναγκαίαν διὰ τῆς βίας; εἶπεν ὁ κόμης. -Καλῶς εἴπατε, διὰ τῆς βίας εἶναι ἡ κατάλληλος λέξις· διότι πᾶσα κατάκτησις εἴτε πολιτικὴ εἴτε ἐπιστημονικὴ δὲν δύναται ἄνευ βίας νὰ γίνῃ. -Ἡ ἰατρικὴ λοιπὸν εἶναι κατάκτησις; -Κατάκτησις ἀκριβῶς· αὐτὴ εἶναι ἡ λέξις, κύριε κόμη. -Καὶ τί κατέκτησε μέχρι τοῦδε ἡ ἰατρικὴ ; (...) - καὶ πρὸ πάντων κατέκτησε τὴν φύσιν, τὸν ἄνθρωπον».

qui prévalent[44] : l'objet de la conquête est presque indifférent, ou plutôt tout devient objet de conquête.

Ceci s'exprime parfaitement dans le chapitre "Le Doge" qui inclut les dialogues entre les nobles dans le palais du Doge. Les dialogues constituent un texte continu et d'une efficacité remarquable pour l'élaboration de l'idée de la conquête. Ces dialogues qui montrent, comme on l'a remarqué, l' « imperium dans toutes ses expressions »[45], sont introduits après une prétérition du narrateur faite en trois temps (« Ça serait long ... D'ailleurs ... C'est connu », 187. 15-19).

Le narrateur avant d'introduire les dialogues, recourt à l'authenticité des chroniques, a besoin de témoignages. L'image qu'il voudrait donner de Venise doit être confirmée historiquement. Le narrateur essaie de minimiser en ce qui concerne la création de cette image son propre rôle, à savoir l' arbitraire de la fiction mais aussi l'audace thématique. Ainsi, malgré les raisons (la durée, le déjà connu, la répétition) pour lesquelles le narrateur prétend ne pas vouloir rapporter les discussions des Vénitiens, il en présente néanmoins un échantillon de plus d'une page (187-188).

Le contenu de ces dialogues fragmentaires est essentiel, non seulement pour le thème de la conquête mais aussi pour la sémantique entière du roman. L'avidité, le culte de l'argent, la loi du plus fort, le commerce, l'immoralité, l'utilisation de la religion, ces notions se cristallisent autour de Venise. La signification du titre s'éclaire aussi : « -Les insectes volent pour les oiseaux, les oiseaux volent pour le faucon. -Et les nations pour Venise » (« -Τὰ ἔντομα πετῶσι διὰ τὰ στρουθία, τὰ στρουθία διὰ τὸν ἱέρακα. -Καὶ τὰ ἔθνη διὰ τὴν Βενετίαν » 187. 24-25). Ce dialogue établit le génitif du

---

44 Voici un extrait significatif de ce dialogue : « -Nous ne concevons pas que nos expéditions aient un autre but que la conquête. -Je suis d'accord. Et qu'est-ce que nous allons conquérir ? -Mais tu es distrait alors. Qu'est-ce que l'on conquiert ? Des pays » (« -Τέλος, ἡμεῖς δὲν ἐννοοῦμεν ἄλλως τὰς ἐκστρατείας εἰμὴ πρὸς ἕνα σκοπὸν· τὴν κατάκτησιν » 180. 3-6).

45 N. D. Triantafyllopoulos, *op. cit.*, p. 20. V. aussi A. Nikolaïdis qui pense aussi que Papadiamantis dans *Les Marchands de Nations* condamne de la même façon que le fait Roïdis une société mercantile et exploiteuse ("Το αρχιπέλαγος του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη", *Tetradia Evthynis*, n° 15, 1981, p. 116).

titre comme un génitif objectif. Dans ce dialogue se superpose une image symbolique de Venise sur son image historique : elle devient l'espace du Mal.

Le dialogue est divisé par le narrateur en deux thématiques -sur la politique et sur l'amour- et sur deux domaines -le public et le privé. Les discussions sur l'amour ont un caractère évidemment provocant et sexuel. La conquête des femmes se réalise dans les mêmes termes que celle des pays.

La division thématique des dialogues se trouve en symétrie, d'un côté, avec la thématique concernant le personnage de Sanoutos, défini par la conquête des femmes et la conquête des terres ; de l'autre, avec la structure du roman : si la conquête des femmes était le sujet du Prologue, celle des terres sera le sujet de la deuxième partie.

Un dialogue avec des répliques qui se succèdent sans être attribuées à des personnages nommés est une technique qui apparaît pour la première fois ici. Elle consiste à restreindre le rôle du narrateur qui est réduit à rapporter le discours des personnages. Malgré son étendue limitée, le dialogue qui est construit de cette façon est très efficace. Bien que l'énonciation soit "dissimulée", elle est non moins marquée dans l'énoncé. Le recul du narrateur n'induit pas l' "objectivité" mais la critique. L'auteur exploitera cette technique à merveille dans sa nouvelle «Ἀπόλαυσις στὴ γειτονιὰ» (1900).

La "manie" de la conquête à Venise apparaît aussi avec intensité dans la lettre de Cécilia à Sanoutos (272-273). Cette lettre très intéressante, ayant des écritures et des lectures successives, essaie d'occulter le fait que Cécilia a retrouvé Augusta et d'en détourner l'attention de Sanoutos. La Vénitienne parle de « l'étrange démocratie des frocs » (« τὴν ἀλλόκοτον ταύτην δημοκρατίαν τῶν ῥάσων » 272. 32-33), du scandale que cette dernière constitue à ses yeux et finit en déclarant l' "envie maniaque" qui s'empara d'elle de « conquérir l'île » (« μανιώδης ἐπιθυμίαν νὰ κατακτήσω τὴν νῆσον ταύτην» 273. 25).

L'agressivité de la lettre de Cécilia complète l'image d'une Venise aux tendances "impérialistes" et totalitaires qui ne peut pas supporter la différence, l'autonomie, l'existence d'un autre système que le sien. Cette vision de la soumission de l'Église

orthodoxe se trouve en conformité avec l' *Ἱστορία* paparrigopoulienne qui, encore une fois, entretient ici des relations intertextuelles avec le texte romanesque. L'historien, en parlant des Croisades, note qu'elles étaient préparées « par des intérêts divers et très anciens, politiques et religieux et surtout par la prétention obstinée des prélats de Rome d'imposer leur domination sur l'Église orientale »[46].

L'auteur se serait donc inspiré de semblables remarques de l'*Ἱστορία* pour démontrer, à travers la lettre de Cécilia, cet aspect du goût vénitien pour la conquête, la conquête religieuse. Vers la fin du roman, la notion de conquête, telle qu'elle s'exprime à travers le projet d'incendier des bateaux vénitiens, se trouve en opposition aussi bien avec le lieu qu'avec le discours religieux. Il s'agit du quatrième chapitre avant la fin du roman, intitulé "Dans l'église" ("Ἐν τῷ ναῷ"), qui rapporte, presque dans sa totalité, des dialogues entre Sanoutos et -successivement- Philikiti et Mirchan. La structure de ce chapitre est assez particulière. Après une première partie où sont décrits les mouvements parallèles d'Augusta et Sanoutos, mouvements divergents de deux personnages qui étaient censés se rencontrer, les six pages qui suivent contiennent des parties de dialogue entre les personnages et des parties des psaumes lues par le prêtre de l'église.

La première constatation qu'on peut faire est l'insistance du narrateur sur la simultanéité de deux énoncés ; à six reprises cette idée revient : « Quand l'entretien confidentiel entre Sanoutos et Philikiti commença, la voix du vieux lecteur récitait les versets suivants de recueillement » (319. 33-320. 2), « En même temps le dialogue privé entre la Supérieure et Sanoutos continuait » (320. 12-13), « La voix du vieux prêtre continuait en même temps les versets de six psaumes » (321. 8-9)[47]. La deuxième

---

46 *Ἱστορία*, tome IV, 1871, p. 492 (nous traduisons). V. aussi *op. cit.*, p. 706 : « Ainsi le rêve séculaire de l'Ouest de dominer Constantinople et d'assujettir les chrétiens de l'Orient se réalisa ».

47 «Ὅτε ἤρχισεν ἡ μετὰ τοῦ Σανούτου ἐμπιστευτικὴ συνδιάλεξις τῆς Φηλικίτης, ἡ φωνὴ τοῦ γηραιοῦ ἀναγνώστου ἔλεγε τοὺς ἑξῆς κατανυκτικοὺς στίχους », « Συγχρόνως δὲ ἐξηκολούθει ὁ κατ' ἰδίαν διάλογος μεταξὺ τῆς ἡγουμένης καὶ τοῦ Σανούτου », «Ἡ φωνὴ τοῦ γέροντος ἱερέως ἐξηκολούθει συγχρόνως τοὺς στίχους τοῦ ἑξαψάλμου ». Aussi : 321. 24-26, 322. 34-36, 323. 23.

constatation serait la longueur des psaumes rapportés qui incite à poser la question de leur fonction dans ce chapitre.

Il est évident que le narrateur a créé cet étrange voisinage pour mettre en relation ces deux discours (les dialogues entre les personnages et les psaumes) et établir un dialogue entre eux ; un dialogue entre deux textes qui eux aussi ont ou essaient d'avoir une structure de dialogue (dialogues successifs de Sanoutos-Philikiti, Sanoutos-Mirchan et invocation à Dieu dans les psaumes).

Ainsi, tandis que le noyau de dialogue de deux textes est évident et spontané, la relation entre eux s'établit par l'intermédiaire du narrateur. Leur mise en rapport qui incite à une lecture simultanée n'a pas pour résultat une convergence entre les deux énoncés. En fait, leur développement parallèle exclut la possibilité de rencontre ou d'interaction entre eux.

Les deux textes n'ont en commun que la façon dont ils sont énoncés : la "voix basse" du vieux prêtre rencontre le "murmure" de Sanoutos et de ses interlocuteurs successifs (même si Mirchan ne respecte pas la règle : « Parle moins fort, dit Sanoutos, c'est une église ici » (« Ομίλει σιγανώτερα, εἶπεν ὁ Σανοῦτος, εἶναι ἐκκλησία ἐδῶ » 322. 9)[48]. Tandis que la voix basse du prêtre s'explique par son âge et par l'atmosphère particulièrement tranquille de l'église, la voix basse des autres renvoie à une atmosphère de conspiration. Ainsi, le caractère "public" des psaumes, récités par un seul mais représentant l'ensemble des gens dans l'église et l'ensemble des êtres humains, se trouve en contradiction avec le caractère privé et de plus, secret des paroles de Sanoutos et de ses interlocuteurs.

Les psaumes, textes d'excuse, de repentir et d'humilité sont confrontés avec les deux dialogues de Sanoutos qui se réfèrent soit à la situation d'Augusta soit à la préparation de l'incendie des bateaux ; c'est-à-dire soit à la reconquête de la femme que Sanoutos cherchait depuis longtemps, soit à un acte qui vise à la conquête de l'île qui

---

48 Notons pourtant la typographie différente dans laquelle les psaumes sont présentés (italiques).

résiste. Ainsi, en approchant du dénouement du roman, la thématique de la conquête dans sa double application (la femme et l'île) arrive à son point culminant.

La relation entre les deux discours -l'intertexte des psaumes et les dialogues rapportés- est "conflictuelle", à savoir, ils constituent un « espace dialogique où des discours hétérogènes s'opposent sans être intégrés dans un discours unique »[49]. Ainsi, l'alternance de ces discours parallèles et opposés -les psaumes et les bribes des dialogues de Sanoutos- révèle le caractère insensé, égoïste et impitoyable de l'acte du dernier et met en relief l'événement singulier de l'incendie des bateaux.

Il est à signaler aussi que le moment de la messe où sont lus les psaumes symbolise l'attente du "Deuxième Avènement"[50]. À la fin de la lecture des psaumes l'obscurité est remplacée par la lumière qui revient dans l'église comme le Christ -la véritable lumière- va revenir. L'attente de l'incendie de la part de Sanoutos se superpose à l'attente du Christ ; au lieu du Christ-lumière, Sanoutos à la fin de cette scène ira admirer la lumière de l'incendie des bateaux. D'une façon analogue, Augusta n'entrera pas dans l'église et ira se perdre dans cette lumière de l'incendie.

Cette stratégie du narrateur a le mérite d'exprimer sa position vis-à-vis de l'idée de la conquête non à travers des commentaires mais indirectement, en citant des psaumes et en les mettant en relation avec cette idée. Le didactisme est évité et cela est valable aussi pour les autres points textuels où cette notion apparaît ; en général, la notion est prise en charge par les personnages sans interventions ou commentaires particuliers de la part du narrateur.

---

49 V. S. Suleiman, *op. cit.*, p. 480.

50 Cf. A. Kesselopoulos, *Η λειτουργική παράδοση στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, éd. Pournara, Thessalonique, p. 219. D. Mayropoulos dans son article "Αμαρτία και μετάνοια στο έργο του Παπαδιαμάντη" note qu'en alternant le psaume 37 -qui montre la situation d'exil de l'homme vis-à-vis de Dieu- et le dialogue entre Sanoutos et Philikiti, l'auteur donne indirectement une explication à la cause de la peine et de la passion d'Augusta (in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 584).

C'est le discours des personnages qui constitue le véhicule principal du thème de la conquête. Ce thème qui est présent tout au long du roman avec une intensité qui va croissante, résume les événements principaux de l'histoire et il est présenté par des techniques différentes de telle sorte que le roman pourrait avoir comme sous-titre "Variations sur le thème de la conquête".

h. l'opposition Venise - Grèce

Étant donné que Venise est bien définie dans *Les Marchands de Nations*, qu'elle constitue un monde entier avec ses personnages et ses caractéristiques, on peut de demander s'il existe ou non dans le cadre du roman un autre pôle qui établirait une opposition vis-à-vis d'elle, à savoir la Grèce ou le monde grec.

Les informations historiques se concentrent autour de Venise. Le narrateur ne développe pas la situation dans les îles pendant l'époque du déclin de l'empire byzantin. Il aurait pu établir l'opposition de deux mondes à travers les deux personnages de Sanoutos et Mouchras, comme dans *L'Émigrée* s'établit la différence entre Marina et Kakia.

Il est vrai que les deux personnages s'opposent et qu'une de leurs différences est leur origine[51]. Pourtant, Sanoutos est entouré par un ensemble de personnages qui appartiennent à la société vénitienne et il fonctionne comme leur représentant, tandis que Mouchras ne représente aucun groupe. De cette façon, l'opposition entre deux groupes (désignés comme "Vénitiens" et "Grecs" ou "Byzantins") est inexistante ou alors elle serait bien boiteuse.

De plus, au début du roman, il n'y pas vraiment une grande distance entre le couple Mouchras-Augusta et Venise. La double origine d'Augusta et le fait que

---

51 P. D. Mastrodimitris remarque qu'on peut trouver dans le conflit Mouchras-Sanoutos le sens de la rupture entre l'Orient et l'Occident et les conséquences du Schisme ("Η διαγραφή των χαραχτήρων στα πράτα μυθιστορήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη", in *Πρακτικά op. cit.*, p. 224).

Mouchras conserve obstinément les privilèges procurés par les Vénitiens (avant le début de l'histoire) et cherche à les multiplier, constituent une situation assez ambiguë au départ. Les différences entre Mouchras et Venise s'estompent comparativement aux différences qui les séparent des Génois. Mouchras réalise des expéditions contre ces derniers pour assurer ses privilèges[52].

Néanmoins, vers la fin du roman, Mouchras déclare à son compagnon Minas : « nous ne sommes ni payés par les Vénitiens ni espions des Génois » (« Ἡμεῖς δὲν εἴμεθα οὔτε μισθωτοὶ τῶν Βενετῶν, οὔτε κατάσκοποι τῶν Γενουαίων » 292. 11-12). Le changement de Mouchras est dû aux événements qui ont suivi sa rencontre avec Sanoutos et à l'épisode du combat avec les soldats vénitiens. Ce dernier paraît particulièrement intéressant puisque les habitants de l'île y participent et, par conséquent, cet épisode pourrait établir une opposition entre ces deux groupes.

Regardons de plus près l'évolution de cet épisode du combat ; la cause du conflit était le refus de deux hommes (Mouchras et Minas) de donner des informations concernant la sœur Agapi (Augusta) à Cécilia, la vénitienne changée par Sanoutos de la recherche de celle-ci. Cécilia qui est accompagnée par des soldats vénitiens ordonne l'arrestation des deux hommes. Mouchras et Minas résistent, au début seuls et, après un bref discours du premier, avec l'aide des insulaires, grâce auxquels l'issue du combat leur sera favorable.

On ne saurait voir dans cet épisode l'opposition idéologique et culturelle entre les deux groupes ou la résistance des insulaires contre la domination vénitienne. Le comportement des insulaires décrit par le narrateur ne pourrait pas justifier cette interprétation. On en est même loin ; la passivité et l'incompréhension chez les insulaires au début : « ils se sont levés, ont ouvert la bouche, tendu l'oreille et ils ne comprenaient rien » (« ἠγέρθησαν, ἤνοιξαν τὰ στόματα, ἔτειναν τὰ ὦτα καὶ οὐδὲν ἐνόουν », 262. 26-27), « quelques têtes timides étaient rassemblées ... et regardaient ce

---

52 Sur les privilèges que Venise donnait aux personnes qui habitaient l'empire byzantin v. Ch. Gasparis, "Η βενετική κυριαρχία στα βυζαντινά εδάφη" in *Όψεις op. cit.*, p. 125.

qui se passait » (« εἶχον συσσωρευθῆ δειλαὶ τινες κεφαλαὶ νησιωτῶν... καὶ ἐθεώρουν τὰ συμβαίνοντα », 262. 31-32), « ils regardaient bouche bée et s'étonnaient de ce combat inégal » (« ἐθεώρουν χάσκοντες καὶ ἀποροῦντες τὴν ἄνισον ταύτην πάλην » 263. 13-14), leur peur : « personne parmi les insulaires présents n'osait intervenir ... » (« οὐδεὶς ἐκ τῶν νησιωτῶν ἐτόλμα νὰ ἐπέμβῃ » 263. 12), leur ignorance extrême : ils ne comprennent même pas le sens des mots -"autonomes", "ils se sont rendus" ("αὐτόνομοι", "παρεδόθησαν")- tous ces éléments sont accentués dans le texte.

Le manque de spontanéité de la part des insulaires est évident. Ils ne sont capables ni de comprendre la situation ni de se situer eux-mêmes par rapport à ce qui se passe. C'est Mouchras qui leur donne la raison pour laquelle ils pourraient participer au combat. Ceci est valable pour les Vénitiens aussi. Tous deux, Cécilia et Mouchras traduisent littéralement les phrases-clés : la première traduit à ses soldats l'insulte "Démocratie de voleurs" (proférée par Mouchras) et ce dernier traduit aux insulaires les mots de la phrase "Au nom de la Démocratie" (prononcées par Cécilia). Ainsi, c'est à travers les explications de ces deux personnes que les deux groupes arrivent à s'opposer véritablement.

Le conflit résulte d'un déplacement de la véritable cause d'opposition entre Mouchras et Cécilia. Les deux personnes ne peuvent entrer en conflit qu'en passant d'une cause personnelle (Augusta) à une cause commune, partagée par chaque groupe. Pour les soldats vénitiens, il s'agit de la défense de leur pays et leur réaction est automatique. Quant aux insulaires, ils sont sous le charme du mot "autonomes". Même s'ils en ignorent le sens, ce mot (qui fait aussi le titre du chapitre) exerce un pouvoir considérable sur eux et engendre l'émotion, le mouvement, la participation : « on distinguait seulement le mot *autonomes* ! et le mot *frappe* ! Un mot magique que presque sans dessein et sans espoir Ioannis Vendikis avait semé, a fait germer un autre mot qui est son seul appui » (« διεκρίνοντο μόνον ἡ λέξις, *αὐτόνομοι!* καὶ ἡ λέξις *κτυπᾶτε!* Η θαυματουργὸς λέξις, ἣν εἶχεν εἰκῆ σχεδὸν καὶ ἄνευ ἐλπίδος σπείρει ὁ

'Ιωάννης Βενδίκης, ἐβλάστησε τὴν ἄλλην ἐκείνην λέξιν, ἥτις εἶναι τὸ μόνον αὐτῆς στήριγμα » 265. 18-20).

Mouchras ne prononce pas seulement ce mot magique qui provoque la réaction des insulaires, mais crée, d'une certaine façon, une unité entre lui, Minas et ceux-ci. Pour s'assurer de leur participation, il met en relief leurs éléments communs : « nous, de la même patrie et de la même religion » (« πατριώτας καὶ ὁμοθρήσκους σας » 264. 10). Pourtant, cette unité est en grande partie démystifiée : les insulaires qui participent « n'avaient rien de mieux à faire que de l'imiter » (« δὲν εἶχον καλύτερόν τι νὰ πράξωσιν, ἢ νὰ τὸν μιμηθῶσιν » 264. 16-17) et au combat « ils ont trouvé un amusement qu'ils n'auraient jamais imaginé » (« εὗρον δὲ ἀρκοῦσαν ψυχαγωγίαν εἰς τοῦτον, ἣν οὐδέποτε ἐφαντάζετο » 264. 25-26).

À l'obéissance des soldats vénitiens s'opposent la passivité, l'ignorance mais aussi le comportement inattendu des insulaires ; aux apostrophes de Cécilia à ses soldats -sentimentales, exagérées et ridiculisées : « la reine fière de la mer ; ô ! mon pays ... », « τὴν ὑπερήφανον βασίλισσαν τῆς θαλάσσης· ὦ πατρίς μου » 265. 3)- s'oppose le discours bref, sobre et efficace de Mouchras. Malgré la démystification des motifs des insulaires, leur participation et le résultat imprévisible témoignent peut-être d'une unité entre eux qui reste indéfinie, balbutiante, qui ne peut pas être exprimée et comprise.

Cette identité très hésitante qui caractérise le groupe des insulaires ne peut pas constituer un autre pôle en face des Vénitiens, du moins un pôle actif. De plus, cette identité ne pourrait être définie comme celle de la nation grecque. Venise dans *Les Marchands de Nations* ne s'oppose à aucune image de la Grèce ; le mot "grec" ("ἑλληνικός") est employé avec réticence dans le texte ; Sanoutos l'applique à Augusta pendant sa fête (215. 16)[53]. Le mot qui apparaît le plus souvent dans le roman pour définir les habitants de l'Anatolie est "gréco-romains" ; en répondant à Augusta qui lui

---

53 Notons l'emploi du mot "grec" sur le bateau du pirate par le groupe de prisonniers -Sanoutos et ses hommes - qui aussitôt libérés crient à Mouchras : « Nous sommes des vôtres, Grecs ! », (« 'Ιδικοί σας εἴμεθα, Γραικοί! », 143. 6) en créant ainsi une confusion d'identité.

demande contre qui l'expédition de Sanoutos sera dirigée, Cécilia dit « Contre les gréco-romains, évidemment » (« Κατὰ τῶν Γραικορρωμαίων βεβαίως » 242. 12).

La réticence de l'auteur à utiliser le mot "grec" ("ἑλληνικός", "Ἕλληνας") est justifiée par l'époque où se déroule l'histoire[54]. Mais, on pourrait voir dans cet usage limité du mot "grec" une divergence de l'auteur par rapport aux intellectuels de son époque qui revendiquaient la filiation directe et sans étapes intermédiaires entre les Grecs anciens et les Grecs du XIXe siècle, habitants de l'État hellénique. L'opposition de l'auteur apparaît dans l'introduction de sa nouvelle « Λαμπριάτικος Ψάλτης»[55] et elle est évidente dans ses articles.

Bien sûr, le fait que l'auteur ait mis dans son titre un mot aussi chargé sémantiquement que "nation" montre qu'il pense l'Histoire à travers cette catégorie[56]. Mais, il semble qu'il ne distingue pas à cette époque la nation grecque d'un ensemble plus vaste qui serait l' "Anatolie". Ainsi, s'il y a une opposition dans *Les Marchands de Nations*, c'est celle qui existe entre l'Occident et l'Orient et elle est plutôt latente qu'évidente. Si l'Occident est représenté par Venise dont on a une vue assez complète, l'Orient doit être compris dans son sens le plus large. On ne saurait en définir les propres caractéristiques sauf à dire qu'il se distingue par l'absence des caractéristiques de l'Occident.

Ainsi, l'Orient paraît extrêmement faible et prêt à reculer devant la domination de Venise : « Presque toutes les îles égéennes ont été assujetties. De toute façon, elles ne cherchaient rien d'autre que de trouver quelqu'un à qui elles s'assujettiraient. (...) Il n'y avait aucun souverain dans les îles. Parce que toute région dans l'Orient était

---

54 Sur le nom "Ἕλληνας", cf. A. Politis, *Ρομαντικά χρόνια op. cit.*, p. 33. Il souligne que l'utilisation de ce mot est le résultat de la conscience nationale qui se crée au temps de la Révolution. Les noms utilisés avant étaient "Γραικός, Γραικία, γραικικός" qui coexistaient avec "romain" (Ρωμαίος").

55 « Τὸ 'Ελληνικὸν "Εθνος δὲν εἶναι Βυζαντινοί, ἐννοήσατε; Οἱ σημερινοὶ "Ελληνες εἶναι κατ' εὐθεῖαν διάδοχοι τῶν ἀρχαίων » (515. 30-32).

56 A. Liakos, *op. cit.*, p. 23.

tombée entre les mains du premier venu » (301. 5-9)[57]. La situation d'anarchie et la facilité avec laquelle Venise conquit les îles s'expliquent par le fait que « personne parmi les habitants n'était en mesure d'organiser et de diriger une résistance » (« οὐδεὶς ἐκ τῶν κατοίκων ἦτο ἐν θέσει νὰ διοργανώσῃ καὶ νὰ διευθύνῃ ἀντίστασιν» 302. 9-10).

Cette image de l'Orient, objective et point idéalisée, reflète la situation historique de la décadence d'une civilisation entière. Cette civilisation établit des relations d'opposition avec l'Occident. Bien qu'étant un personnage qui se trouve entre les deux mondes, Augusta énonce la phrase suivante, peut-être la seule qui oppose clairement les deux espaces culturels : « *En Occident*, madame ... il est possible qu'existent des moines bourreaux. *Ici*, on n'a jamais entendu une chose pareille » (« *Εἰς τὴν Δύσιν*, κυρία, εἶπε πικρανθεῖσα ἡ Ἀγάπη, δυνατὸν νὰ ὑπάρξωσιν καλόγηροι δήμιοι. *Ἐδῶ* ποτὲ δὲν ἠκούσθη τοιοῦτόν τι», 236. 11-12)[58].

L'opposition Venise-Grèce n'a donc pas lieu, sauf indirectement, dans *Les Marchands de Nations*. Venise monopolise l'intérêt historique du narrateur et c'est comme une image en négatif de Venise que se forme vaguement dans le texte l'espace de l'Orient.

j. l'Histoire et le présent de la narration

Le narrateur, extérieur à l'époque évoquée, dispose d'un recul et d'un savoir historique qui lui permettent de formuler des pensées et des jugements sur l'époque représentée ou de confronter le passé au présent. Effectivement, le narrateur se prononce sur sa propre époque en introduisant dans le roman, où domine le passé, des

---

57 « Πᾶσαι σχεδὸν αἱ νῆσαι τοῦ Αἰγαίου εἶχον ὑποταχθῇ. Ἄλλως δὲ, οὐδὲν καλύτερον ἐζήτουν ἢ νὰ εὕρωσιν τινὰ εἰς ὃν νὰ ὑποταχθῶσιν. (...) Οὐδεὶς ὑπῆρχε πλέον δεσπότης διὰ τὰς νήσους. Διότι πᾶσα χώρα ἐν τῇ Ἀνατολῇ εἶχεν πέσει εἰς τὰς χεῖρας τοῦ τυχόντος ». Une deuxième référence dans la même page : 301. 31-32.

58 Nous soulignons.

références au présent de la narration. Ces points d'intersection entre le passé et le présent ne sont pas nombreux et apparaissent principalement dans les interventions du narrateur concernant l'Histoire. En général, malgré la distance entre le temps de la narration et le temps du récit[59], on peut dire que ce qui les lie est l'Histoire. Le poids de celle-ci paraît commun aux deux.

C'est dans cette perspective qu'on devrait peut-être interpréter le passage dans lequel le narrateur condamne la politique (276). À travers Venise, puissance politique de jadis, le narrateur exprime son anti-occidentalisme du présent. Par analogie avec Venise qui paraît dévorer la mer Égée au XIIIe siècle, la politique apparaît comme un "monstre"[60] et son origine est la même « alors et maintenant » (« τότε καὶ τώρα, πάντοτε ἡ αὐτὴ » 276. 22). Les agissements de Venise deviennent l'expression d'une politique éternelle et les « fils tyrans » (« καὶ εἶχεν υἱοὺς τυράννους » 276. 16) de cette ville rejoignent les hommes politiques d'aujourd'hui. Les jugements sur la Venise du passé rejoignent les jugements sur la politique du présent. Les deux temps se fondent : Venise paraît presque contemporaine et la politique une affaire très ancienne.

Il y a donc rencontre et mélange entre Venise et politique, entre la critique de l'une et de l'autre, entre le temps de l'une et de l'autre. *Les Marchands de Nations* renvoient ainsi aux jugements ultérieurs de l'auteur sur la façon dont la politique s'exerce : c'est une activité qui relève -peut-être exclusivement- du mal[61].

---

59 Distance soulignée par exemple dans la phrase : « seule Venise produisait dans le passé » (« μόνη ἡ Βενετία ἐν τῷ παρελθόντι παρήγαγε » 169. 32) mais aussi vers la fin quand le narrateur fait le résumé de l'histoire et parle d'Augusta (298. 16).

60 Cf. aussi le titre de la nouvelle «Τὰ Δύο τέρατα» (1909) qui a comme sujet les élections municipales de la communauté de Skiathos.

61 Notamment dans le monologue de Léon Papadimoulis dans «Οἱ Χαλασοχώρηδες» (1892) où la politique est placée sous le signe de la domination de l'argent ("πλουτοκρατία") ; cette dernière est identifiée à un mal non seulement social mais aussi moral (II, 452. 21-22).

Dans cet extrait, le narrateur, rôle-clé pour la constitution idéologique d'un texte[62], fait preuve de son "autorité"[63] et tient un discours fortement idéologique. Ainsi, dans le cadre du discours romanesque des *Marchands de Nations*, la critique envers Venise s'effectue aussi bien au niveau de l'énonciation qu'au niveau de l'énoncé. La comparaison[64], l'évaluation, l'installation des hiérarchies sont le résultat commun du discours des personnages, des descriptions et des commentaires du narrateur. Or le roman évite le didactisme puisque, premièrement, il ne développe que le pôle "négatif " sans l'équilibrer par un pôle positif. L'opposition Venise-Grèce ne parvient pas à constituer une structure idéologique parce que le deuxième élément est latent et n'est pas associé à des connotations axiologiques[65]. Dans *Les Marchands de Nations* il n'y a pas d' "exemple" à suivre, il n'y a que des exemples à éviter[66]. Deuxièmement, Venise

---

62 « Parmi les procédés rhétoriques qui rendent possible l'exploitation idéologique d'un récit, signalons d'abord le discours du narrateur », W. Halsall, "Le roman historico-didactique" in *Poétique*, n° 57, févr. 1984, p. 94.

63 « En parlant de l'autorité, il faut faire attention au double rôle du narrateur dans le roman historique, non seulement moral et idéologique, mais aussi proche de l'autorité de l'historien », T. Bujnicki, "Roman historique du XIXe siècle : problèmes de structure" in *Le genre du roman, les genres des romans*, Université de Picardie, P.U.F. 1980, p. 72.

64 Procédé qui est lié à l'idéologie du texte selon Ph. Hamon : « L'idéologie prendra donc toujours la forme, dans la manifestation textuelle même, d'une comparaison, comparaison plus ou moins elliptique ou explicite », *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, p. 104.

65 « C'est quand une charpente actancielle est investie de jugements de valeurs et que les pôles véhiculent des oppositions axiologiques comme Bon vs Méchant, Vrai vs Faux (ou encore Vie vs Mort, Nature vs Culture) que le texte exhibe en filigrane son idéologie », U. Eco, *Lector in fabula*, Grasset, Paris 1985, p. 229.

66 On n'adhérerait donc que partiellement à la remarque de Ph. Dimitrakopoulos que les deux textes (*Les Marchands de Nations* et [*Τὸ λάβαρον*]) expriment « la position anti-occidentale et populaire ("φιλολαϊκὴ") de l'auteur contre les dynastes étrangers qui ont exploité l'hellénisme ». L'hellénisme est pratiquement absent des *Marchands* et quant à l'attitude envers le peuple, la sympathie éventuelle n'exclut pas un regard objectif et critique. Par contre, on sera d'accord avec lui sur le fait que cette position "anti-occidentale" de l'auteur a plusieurs dimensions et qu'elle « s'inscrit dans le cadre d'ensemble d'une époque, époque particulièrement compliquée où diverses tendances s'unissent » ([*Τὸ λάβαρον*], 1989, *op. cit.*, p. 81, 82).

est, à travers la pratique de la politique, installée, d'une certaine façon, dans le présent, elle est devenue une réalité contemporaine.

La jonction du présent et du passé s'impose parfois par des faits historiques ; par exemple dans le cas de Constantinople : quand le narrateur dit « comme aujourd'hui les chiens sont la majorité à Constantinople... » (« ὅπως σήμερον οἱ κύνες εἶναι ἐν πλειοψηφίᾳ ἐν αὐτῇ » 301. 19-20) il fait un parallèle entre la situation dans la ville à l'époque de l'histoire et la situation à l'époque de la narration. Par là, la continuité de cette situation de "prise de Constantinople" (dans le texte « la ville de Constantin le Grand ») est soulignée. Le narrateur poursuit sa réflexion sur le présent (301-302) mais elle est codée. Parlant de la situation qui succéderait à la domination turque en Anatolie, le narrateur remplace les États (de son époque) par des animaux ; mais le texte est difficile à décrypter[67].

Dans la même intervention, le narrateur laisse apparaître une idée à la fois ancienne et répandue largement en Grèce : que la conquête de Constantinople par les Turcs aurait été moins désastreuse que la conquête par les Occidentaux[68]. Cette idée exprime certes un "anti-occidentalisme" du narrateur et le rend proche d'une conception populaire de l'Histoire[69]. Le narrateur établit une communication avec ses lecteurs en avançant cette idée qu'ils ne partagent peut-être pas mais qu'ils connaissent

---

67 Qui est "ταυροκύων", "ἐρυθρός χοίρος", "κίσσαν" ? P. D. Mastrodimitris parle d'une « interprétation presque humoristique de la situation politique et ecclésiastique après la prise de Constantinople par les Francs » mais sans spécifier davantage (*op. cit.*, p. 223).

Ce qui est pourtant significatif c'est l'intérêt du narrateur non pour la Grèce en tant qu'État, mais pour ce qu'il appelle Anatolie : le destin de la région n'est pas séparé des rapports avec les grands pouvoirs tout au contraire.

68 « C'était un événement heureux que les Musulmans soient apparus et qu'ils aient conquis à la fin cette ville, puisqu'il était prouvé que les ex-souverains de cette ville se divisaient en quatre camps (...) » (« Ὑπῆρξε δὲ εὐτύχημα ὅτι ἀνεφάνησαν οἱ Μουσουλμάνοι, καὶ ἐκυρίευσαν ἐπὶ τέλους τὴν πόλιν ταύτην, ἀφοῦ εἶχεν ἀποδειχθῆ ὅτι οἱ τέως κατέχοντες αὐτὴν διῃροῦντο εἰς τέσσερα στρατόπεδα (...) » 301. 21-24).

69 Un réseau d'idées populaires ainsi que des traditions et des légendes sur la chute de Constantinople apparaîtront plus tard dans *La Jeune Gitane*.

certainement. Partant de la situation historique à Constantinople pendant sa première "chute", le narrateur se transporte deux siècles plus tard, puis au présent à partir duquel il évalue le passé.

Le présent et le passé n'entretiennent pas des rapports d'opposition mais des rapports d'équivalence. La prolongation de la même situation historique jusqu'au présent de la narration fait paraître l'Histoire comme une fatalité, un mécanisme qui reproduit toujours des événements que l'homme subit. Le choix du moment historique : la décadence de Byzance, moment de transition -dont les personnages eux-mêmes ont conscience[70] - contribue à cette conception.

La vision de l'Histoire dans *Les Marchands de Nations* est un mélange assez particulier d'idées d'origine romantique (la présence de la Providence), de symbolisme (Venise-politique : agents du mal) et d'idées ancrées dans la conscience populaire. Le texte ne dérive pas vers un idéalisme quelconque : l'Histoire est mise en mouvement par le besoin de conquérir. La continuité que le narrateur propose est moins celle de la nation grecque que la continuité du Mal, à travers la présence de Venise.

---

70 Par exemple ce que Mouchras dit à Augusta sur l'incertitude de l'époque (157). Ce moment de transition est exprimé aussi par la citation de Milton : la référence aux "bleating gods" auxquels le christianisme a succédé ne fait que renforcer cette idée de passage d'une époque historique à une autre.

II. La Jeune Gitane

introduction

Le texte de *La Jeune Gitane* contient un grand nombre d'informations historiques. Cela semble logique : d'une part, une histoire située au moment de la chute de Constantinople implique naturellement la présence de l'Histoire ; d'autre part, Papadiamantis se montre lecteur attentif d'ouvrages d' historiens et, surtout, comme il a été constaté à propos des *Marchands de Nations*, de celle de Constantinos Paparrigopoulos : l'*Histoire de la Nation Grecque* (*Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους*)[1]. L'utilisation de cet ouvrage donc dans *La Jeune Gitane* ne constitue pas une surprise. On décèlera les points communs et les différences entre cette œuvre historique et notre roman étant donné que le caractère historique du roman ne se fonde pas sur une transposition des informations transmises par l'historien ; le narrateur commente, interprète les événements historiques et, d'une certaine façon, prend position face à eux.

Le mode d'insertion des informations historiques et la fonction de ces dernières, ainsi que la conjonction Histoire-fiction dans le tissu romanesque seront les points développés dans ce chapitre. Ainsi, notre idée de *La Jeune Gitane* comme un roman centrifuge et éclaté prendra progressivement forme.

a. les points textuels de l'Histoire

Examinons d'abord les endroits du texte où s'insèrent les informations historiques avant d'étudier le mode de leur insertion et leur fonction dans le roman.

Dès la préface, le lecteur est informé de l'époque à laquelle se situe le récit et de l'identité de l'un de ses personnages principaux : « la caverne avait été la demeure du

---

1 Ph. Dimitrakopoulos a montré que C. Sathas et son œuvre *Νεοελληνική Φιλολογία*, Athènes 1868, est aussi la source historique de Papadiamantis pour *La Jeune Gitane*, cf. [*Το λάβαρον*], *ανέκδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το Αρχείο Απόστολου Γ. Παπαδιαμάντη*, éd. Kastaniotis, Athènes, 1989, p. 83-84.

dernier des philosophes grecs, réformateur tardif du XVe siècle » (« τὸ σπήλαιον ὑπῆρξε κατοικία τοῦ τελευταίου τῶν ἑλλήνων φιλοσόφων, τοῦ ὀψίμου ἀναμορφωτοῦ τῆς ΙΕ΄ ἑκατονταετηρίδος» 347. 25-26). Cette phrase qui définit d'emblée la personnalité et le destin de Pléthon porte le sceau de l'Histoire. Elle souligne la distance qui sépare le temps de l'histoire (XVe siècle) et le temps de la narration ; en plus, elle délimite et évalue : "dernier", "réformateur", "grec philosophe". En outre, les mots "dernier" et "tardif" posent l'existence et les activités de George Gémiste sous le signe du temps, un temps qui sera contre le philosophe, de telle sorte que Pléthon lui-même deviendra le signe d'une époque qui finit.

Le début du Prologue semble dialoguer avec le roman précédent. La situation d'insécurité, de flou historique renvoie directement aux *Marchands de Nations*. Si ceux-ci sont situés au début de la fin de l'empire byzantin et au début de l'occupation vénitienne, *La Jeune Gitane* est située, elle, à la fin définitive de l'empire byzantin ainsi que de la présence vénitienne. Deux siècles et demi plus tard, la situation n'a pas beaucoup changé dans les territoires grecs et surtout dans les îles ; on lit dans le Prologue situé à Rhodes : « personne n'était propriétaire de son champ ... la terre n'appartenait pas à ses habitants » (« οὐδεὶς ἦτο κτήτωρ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ ἀγροῦ ... ἡ γῆ δὲν ἀνῆκεν εἰς τοὺς κατοίκους αὐτῆς » 349. 14-16).

La phrase précédente fait écho au dialogue d'Augusta et de Mouchras : « -À qui appartenons-nous, donc ? -À personne » (« -Εἰς τίνα ἀνήκομεν λοιπόν; -Εἰς οὐδένα » 157. 32-33). Aux "grands pouvoirs" de l'époque mentionnés dans ce dialogue par Mouchras (157. 30-31) le narrateur de *La Jeune Gitane* ajoute les Turcs : le vieux chef de guerre Garbos combat « tantôt aux côtés des Turcs ou des Vénitiens, tantôt aux côtés des Francs ou des Grecs » (« ὁτὲ μὲν συμμαχῶν μὲ τοὺς Τούρκους ἢ μὲ τοὺς Βενετοὺς, ὁτὲ δὲ μὲ τοὺς Φράγκους ἢ μὲ τοὺς Ἕλληνας » 349. 25-27). La situation est *grosso modo* la même ; pourtant on note l'apparition des Ottomans et le passage ou la transformation des "Gréco-romains" ("Γραικορρωμαίοι") -mot utilisé principalement dans *Les Marchands de Nations*- aux "Grecs" ("Ἕλληνες"). L'apparition en force de ce mot, répété deux fois dans les deux premières pages du roman, contraste effectivement

avec son emploi rare dans *Les Marchands*. Le narrateur n'hésite pas à donner une identité nationale aux habitants des territoires byzantins de cette époque. Il semble que dans le chaos historique des derniers siècles de Byzance, des entités nationales se sont forgées. Le mot "Grec" aura une présence dans le roman et ne sera pas exempt d'ambiguïté[2].

Sur cent pages qui composent la première partie du livre (365-466), les 80 premières ne comportent pas de références historiques : l'Histoire "disparaît" au profit de l'histoire et de ses péripéties. Les personnages se mettent en place et différents épisodes de la vie d'Aïma sont décrits. Vers la fin du chapitre "Achat et vente" (448), le "seigneur" ("ὁ ἄρχων") apparaît pour la première fois et sera identifié dorénavant à Pléthon sans aucune ambiguïté puisqu'il est le destinataire (« Pléthon, admirable philosophe et législateur de la contrée de Pélops », « *Πλήθωνι* τῷ θαυμαστῷ φιλοσόφῳ καὶ νομοθέτῃ τῆς Πέλοπος ») de la lettre du cardinal Bessarion, « archevêque de Nicée et cardinal de la sainte Église catholique et romaine » (« Βησσαρίων ὁ Νικαίας ἀρχιεπίσκοπος καὶ καρδινάλιος τῆς ἁγίας Ρωμαϊκῆς καὶ καθολικῆς ἐκκλησίας » 448. 4-6). Le lecteur établit facilement le rapport entre le dialogue qui ouvre la première partie entre Trantachtis-Skountas et la lettre présente.

La lettre est datée de février 1445 et, malgré son caractère un peu léger et enjoué, elle aborde des sujets extrêmement importants : le grand danger dans lequel se trouvent les Grecs, la prédominance des idées de Scholarios dans l'entourage de l'empereur, les efforts de Bessarion pour convaincre les Latins d'envoyer de l'aide, la réunification des deux Églises, les conversations sophistiques de Bessarion avec le Pape qui montre de bienveillance envers le cardinal, l'attitude des autres cardinaux qui ne croient pas en la conversion de Bessarion. Finalement, celui-ci incite Pléthon à agir, il déclare ses intentions de venir même seul à l'aide des Grecs et de Constantinople. À la fin de la

---

2 Déjà les deux premières occurrences du mot ont des références différentes ; dans la phrase « le dernier des philosophes Grecs », "grec" renvoie plutôt à la philosophie de la Grèce ancienne, tandis que "grec" dans la deuxième occurrence (349. 27) se réfère au Grecs du XVe siècle en tant que nation.

lettre, il fait allusion aux croyances de Pléthon (« Et puisses-tu danser avec les dieux de l'Olympe la danse mystique d'Iakhos », « καὶ τὸν μυστικὸν τοῖς ὀλυμπίοις θεοῖς συγχορεύειν Ἴακχον » 450. 31-32).

La première partie du roman finit par la fuite et l'enlèvement d'Aïma. Les deux premiers chapitres de la deuxième partie sont détachés de l'intrigue et traitent exclusivement de l'Histoire. L'analogie de structure avec *Les Marchands de Nations*, est évidente : le premier chapitre "Digression historique" renvoie au chapitre "Sur l'Histoire" des *Marchands* qui pourtant était placé au milieu de la dernière partie du roman. La partie historique de *La Jeune Gitane* se différencie aussi de celle du roman précédent par sa longueur : dans les cinq pages du chapitre, le narrateur explique les croyances et les activités de Pléthon, la situation des intellectuels de l'époque, donne un aperçu des tendances de l'époque juste avant la chute de Constantinople, parle aussi de Bessarion, du concile de Florence, de Markos Eugenikos et de l'attitude des Occidentaux.

Comme dans le roman précédent, les éléments historiques sont traités séparément de l'intrigue, dans un chapitre à part, qui essaie d'élucider les événements d'une époque compliquée, de trouver leur véritable dimension et d'apporter au personnage de Pléthon une profondeur historique. Le deuxième chapitre "L'antre" décrit la demeure de Pléthon et sa rencontre avec son "adversaire" Scholarios.

Le reste de la partie est consacré au monastère où Aïma reste enfermée et aux activités des personnages à l'intérieur de celui-ci et dans ses alentours. On trouve quelques informations sur l'histoire ecclésiastique au cinquième chapitre, dans le cadre de la description du monastère, et quelques références historiques dans le huitième, où Sixtine décrit son séjour à Rhodes.

Les actions désespérées que l'on tente afin de recruter des renforts pour Constantinople ouvre le premier chapitre de la troisième partie qui finira en informant le lecteur qu'Aïma se trouve dans la grotte de Pléthon. Cette présence paradoxale constituera le mystère à éclaircir dans le reste du chapitre. La marche d'Aïma vers Pléthon coïncide avec les derniers jours qui précèdent la chute de Constantinople. Dans

le chapitre cinq, le narrateur déplore les retards des activités en Grèce et se réfère aux hommes honnêtes qui ont essayé, même au dernier moment, de réagir. Le même chapitre finit par l'histoire romanesque et romantique d'Annibas Velminnis.

Voici la topographie de la présence de l'Histoire dans le roman. Située surtout au début des trois parties, elle construit une sorte de cadre de l'intrigue. C'est surtout le personnage de Pléthon qui appelle les informations historiques. Or, cet encadrement historique reste sans lien particulier avec le reste du texte au point que l'Histoire paraît vraiment dissociée de l'histoire du roman. Les quelques pages historiques dans cet assez long roman de 220 pages sont plutôt absorbées -faut-il dire oubliées ?- au cours de la lecture des épisodes autour de la vie d'Aïma.

b. le mode d'insertion de l'Histoire

La façon d'insérer les informations historiques dans *La Jeune Gitane* présente une certaine variété. C'est principalement à travers le discours narratorial que l'Histoire est introduite surtout en ce qui concerne le début des deux dernières parties du roman. Or, la situation à Constantinople est décrite à travers le dialogue entre Pléthon et Scholarios (deuxième chapitre de la 2e partie). Il s'agit d'une rencontre imaginaire que le narrateur invente afin d'introduire le personnage de Scholarios et de donner par le moyen d'un dialogue "vécu" entre les deux érudits un caractère dramatique à l'échange de leurs idées qui ne se faisait que par l'intermédiaire de leurs écrits. Dans la scène romanesque, ils confrontent leurs théories sur la situation de Constantinople et sur la notion de la prédestination. Même si cette rencontre est placée en dehors de l'intrigue du roman, le dialogue et la description des mouvements et des pensées de deux personnages qui se retrouvent dans un embarrassant tête-à-tête, la rendent "romanesque".

À des moments ponctuels du récit, et cela constitue un autre point commun avec *Les Marchands de Nations*, le narrateur se réfère aux chroniques ou manuscrits (exemples : 351. 2, 447. 36-39, 497. 20, 602. 17 : « les chroniques de l'époque citent notamment ces quelques noms illustres »). Il semble que le narrateur veuille ainsi

renforcer l'authenticité des informations qu'il fournit. L'effet reste encore ambigu : en utilisant des personnages cités dans les chroniques ou dans les manuscrits, le narrateur joue avec l'intertextualité des personnages qui passent d'un texte à l'autre ; le narrateur met en relief ici sa qualité de lecteur ; il apparaît aussi comme un médiateur qui décide d'importer dans son propre récit des personnages qui habitent dans d'autres textes.

Ces personnages sont d'emblée perçus dans la perspective du temps et de l'Histoire et les chroniques deviennent une sorte de récit dans le récit. La tendance du texte à démontrer la véracité de ses informations, à exhiber sa propre référentialité est assez forte. Or, en se référant constamment à d'autres sources, le texte fait de l'Histoire un autre texte : on assiste à une mise en valeur de la textualité de l'Histoire.

Les différentes façons (dialogues, descriptions, discours narratorial, référence à des chroniques) d'introduire le discours historique ou le discours sur l'Histoire dans le corps romanesque révèlent chez le narrateur un certain souci d'incorporer adroitement l'Histoire dans une histoire et de justifier les informations qu'il donne sur des situations ou des personnages.

la lettre de Bessarion

Rédigée par un personnage historique et destinée à un personnage historique, la lettre de Bessarion adressée à Gémisse constitue un texte particulier dans le corps romanesque. Le narrateur, avant de l'exposer au lecteur (« εἰς τὰς ὄψεις τοῦ ἀναγνώστου» 448. 3), explique qu'il s'agit d'une reconstitution faite par lui-même, résultat plutôt d'un travail d'historien que de romancier[3]. La lettre est présentée comme un énoncé différent du reste de l'histoire : son contenu se trouvant dispersé dans d'autres textes de l'époque, le narrateur déclare avoir fait un travail de recherche, de rassemblement et de composition. Le texte exposé n'est qu'un ensemble "approximatif" vis-à-vis de la lettre authentique.

---

3 M. Aposkitou note que la lettre est "bien-écrite" et pure invention de l'auteur ("Βυζάντιο καὶ Παπαδιαμάντης", *Nea Estia*, tome 59, n° 687, 1956, p. 248).

L'introduction de la lettre brise la transparence de la narration et sépare d'une façon assez brutale le romanesque et l'historique dans le roman. À l'encontre du romanesque, l'historique est suivi des commentaires du narrateur et de ses déclarations sur le caractère créé de ce document. Le lecteur assiste à un renversement : les événements fictifs jouissent d'une narration transparente et nullement réflexive tandis que l'introduction de la lettre historique fait perdre sa transparence à la narration. Le narrateur atteint un résultat ambigu : d'abord il présente un document historique, par définition véritable mais en mettant l'accent sur sa matérialité et ensuite il déclare sa correspondance approximative avec la "vraie" lettre, ce qui peut supprimer sa vraisemblance.

Un autre aspect à examiner est la lisibilité de la lettre de Bessarion : elle est écrite dans une langue qui est proche du grec ancien ou l'imite. "Effet de réel" puisque les érudits de l'époque savent écrire de telle façon, mais la question qui se pose est de savoir, si le lecteur moyen à l'époque de Papadiamantis pouvait lire ce texte aisément. Probablement, il a dû éprouver une difficulté assez importante et ce problème de lisibilité peut être perçu comme une ironie de la part de l'auteur envers ses lecteurs.

Ironie, parce qu'en introduisant la lettre, le narrateur parle de l'intérêt que Pléthon lui attache, il décrit les différents sentiments qu'il éprouve en la lisant et finalement il l'expose pour la "curiosité" du lecteur. Ainsi, le narrateur, d'une part, fait tout pour rendre la lettre intéressante pour ses lecteurs, mais d'autre part le contenu de la lettre est exposé dans une langue peu compréhensible. En plus, la cause qu'il mentionne pour tâcher de reconstituer la lettre, c'est-à-dire la "curiosité" du lecteur met en fait l'Histoire au service du roman et de ses nécessités, comme par exemple le suspens et l'intérêt continu du lecteur.

Cette déclaration sur la "curiosité" du lecteur sonne assez bizarrement a posteriori puisque le narrateur vers la fin du roman va critiquer avec une relative sévérité cette instigation à la lecture qu'est la "curiosité". L'attitude du narrateur est énigmatique. Pourquoi provoquer chez le lecteur une attitude qui sera condamnée après ? Et quel est le but de l'incorporation de cette lettre ? Un exercice de style du narrateur ou une ironie

profonde de sa part, un exhibitionnisme ou une astuce pour provoquer l'effort que devra faire le lecteur pour décoder le texte ? Finalement, la présence de ce document en même temps historique et fictif dans le roman, provoque une tension à la fois esthétique, cognitive et idéologique.

c. l'intertexte de Paparrigopoulos

Malgré l'utilisation massive de l'œuvre de Paparrigopoulos, il n'y a aucune référence explicite à son texte. Pourquoi ce silence sur les sources dont le narrateur fait usage ? La question devient d'autant plus pertinente qu'il n'hésite pas à nommer d'autres auteurs et même à inciter les lecteurs à lire certains livres, par exemple l'œuvre d'Athanase de Paros (470. 3-5).

Les deux textes communiquent incontestablement : l' *Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους* a servi au roman comme base d'informations. Presque chaque référence romanesque à l'Histoire est tirée de l'œuvre de l'historien ou inspirée par elle indirectement. Un exemple : on ne peut que faire le rapprochement entre les références dans les premières pages du roman à la situation chaotique des îles et la description de Paparrigopoulos qui parle de « la longue anarchie qui, pendant la deuxième moitié de l'occupation franque a dominé » et de l' « instabilité et l'anomalie constante des choses » pendant cette époque[4].

Ainsi, l' *Ἱστορία* a servi de base de données pour le romancier qui voulait décrire l'atmosphère de l'époque, les personnages et les événements. Autre exemple : la référence dans la lettre de Bessarion à Scholarios et à Notaras : « ils (l'empereur et son entourage) préfèrent s'en remettre à Scholarios. C'est assurément vrai de Luc Notaras, le dévoué conseiller de l'empereur » (« Σχολαρίῳ δὲ μᾶλλον πεποιθέναι » 448. 11-12) . À deux reprises dans l' *Ἱστορία*, le nom de Notaras est lié à Scholarios et au climat de la

4 *Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους*, tome 5, Athènes 1874, p. 365 (nous traduisons).

haine envers les Occidentaux ; Notaras fait partie des érudits qui cultivent l'idée que rien ne sera pire que l'occupation franque, pire même que celle des Ottomans[5].

Un autre point de communication et de superposition des deux textes, historique et romanesque, pourrait être perçu quand le narrateur fait sentir l'atmosphère créée par les périls qui pèsent sur les quelques territoires byzantins avant la chute de Constantinople. Paparrigopoulos y insiste particulièrement et le narrateur dans *La Jeune Gitane* applique un système de compte à rebours : plus on avance dans le roman plus on s'approche du grand événement. Chez l'historien, mais aussi chez le romancier, on retrouve la même idée de chute inéluctable, et cela non seulement à cause de la caractéristique commune des récits qui sont postérieurs à l'événement, mais en raison d'une affinité plus profonde.

Cette même atmosphère d'impasse et de fautes accumulées qui ne peuvent conduire qu'à la défaite, se décèle en lisant les deux textes : « il est vrai qu'il (Pléthon) ne savait à quelles fins l'utiliser (l'influence politique). Car il voyait que l'issue fatale était imminente, qu'elle se rapprochait de jour en jour, et qu'il n'avait aucun moyen de l'éviter » (« Εἶναι ἀληθὲς ὅτι δὲν εἶχεν εἰς τί νὰ μεταχειρισθῇ αὐτὴν. Ἔβλεπε τὸ μοιραῖον τέλος ἐπικείμενον καὶ προσεγγίζον ὁσημέραι, οὐδεμίαν δὲ εἶχε δύναμιν ὅπως ἀποτρέψῃ αὐτὸ » 472. 28-30). Paparrigopoulos aussi parle de « la conviction profonde qu'avait Gémistos que la catastrophe était imminente et que la catastrophe ne pourrait être évitée sauf par des mesures radicales »[6].

La preuve que les informations historiques du roman sont tirées de l'œuvre historique en question, sont des phrases presque identiques qu'on retrouve dans les deux textes. Exemples : la comparaison de Pléthon à Julien l'Apostat (*La Jeune Gitane* : 467. 8-9, *Ἱστορία* : p. 318 et 319) ; la phrase du pape Nicolas quand il a appris que Markos d'Ephése n'avait pas signé l'union des Églises « alors, nous n'avons rien fait », (p. 352 de

---

5 Selon Paparrigopoulos l'aversion de Notaras à l'égard des Latins serait telle qu'il aurait crié la (depuis) fameuse phrase : "κρειττότερόν ἐστιν εἰδέναι ἐν μέσῃ τῇ πόλει φακιόλιον βασιλεῦον Τούρκων ἤ καλύπτραν λατινικήν" (*op. cit.*, p. 405).

6 *Ἱστορία*, *op. cit.*, p. 317-318.

l'*Ιστορία*) et dans le roman « (le pape) se vit contraint de dire : Nihil fecimus. "Nous n'avons rien accompli" » (« (ὁ Πάπας) ἠναγκάσθη νὰ εἴπῃ: "Νίχιλ φέτσιμους". *Οὐδὲν ἐποιήσαμεν*» 470. 15-16)[7].

Le narrateur de *La Jeune Gitane* semble particulièrement inspiré par l'analyse que fait l'historien en ce qui concerne les érudits de l'époque de la démolition de l'empire byzantin. Paparrigopoulos même s'il insiste sur le rôle bénéfique de ces érudits qui ont trouvé refuge en Occident, n'hésite pas à les critiquer à cause de leur latinisation totale et l'abandon de leur pays qui est tombé dans la pauvreté intellectuelle la plus profonde[8]. Le narrateur du roman note que les érudits « étaient animés d'une étrange passion » (« ἠλαύνοντο ὑπὸ παράδοξου ὀργασμοῦ » 468. 13), qui les conduisait soit aux doctrines de Pléthon, soit à celles de Rome, surtout après la chute de Constantinople..

les personnages historiques

Bessarion

Deux caractéristiques traversent l'image de Bessarion dans l'*Ἱστορία* de Paparrigopoulos : ses efforts continus à aider sa patrie et la perte de toute grécité[9]. Si l'historien déplore le deuxième fait[10], il ne peut que louer le premier. L'un récompense l'autre et, finalement, Bessarion attire la compréhension : « il ne peut pas perdre notre sympathie »[11].

Dans le roman, on trouve des informations recueillies dans l'œuvre historique : Bessarion est devenu cardinal, il est resté en Italie, il a joui de la bienveillance du pape

---

7 Le narrateur renvoie à ce point à Athanase de Paros.

8 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 498.

9 Bessarion reste en Italie après la tentative échouée de l'union des deux Églises et en 1468 offre sa bibliothèque à Venise. Après la chute de Constantinople, Venise devient pour lui une autre Byzance. Cf. "Venetiai quasi alterum Byzantium", in *Ὄψεις της ιστορίας της βενετοκρατούμενου ελληνισμού*, éd. Fondation pour la Culture Hellénique, 1992.

10 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 355.

11 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 487.

et a souffert de la méfiance des autres cardinaux. Or, son portrait peint par le narrateur est surtout celui d'un traître, de quelqu'un qui « n'a pas pu résister à la tentation de signer l'union » (« δὲν ἠδυνήθη ν' ἀντιστῇ εἰς τὸν πειρασμὸν » 469. 23). Le narrateur assimile la présence de Bessarion à celle de Gémiste : « l'un des disciples de Pléthon et tenant de ses dogmes était le cardinal Bessarion » (« εἰς τῶν μαθητῶν τοῦ Πλήθωνος καὶ ὀπαδῶν τῶν δογμάτων αὐτοῦ ἦτο καὶ ὁ καρδινάλιος Βησσαρίων » 469. 21-22).

En faisant de Bessarion l'élève de Pléthon, information qui ne se trouve pas dans l'*Ἱστορία*, le narrateur accumule des figures qui ont "déserté" Byzance en danger et fait de Bessarion une sorte de double romanesque de Gémiste. Le narrateur n'hésite pas à déclarer que Bessarion -malgré sa qualité de cardinal- n'était même pas chrétien : « son absence totale de convictions chrétiennes (...) n'avait aucune foi en le christianisme » (« ἡ ἔνδεια πάσης πεποιθήσεως χριστιανικῆς (...) οὐδεμίαν εἶχεν εἰς τὸν χριστιανισμὸν πίστιν » 471. 29, 31). D'où puise-t-il cette conviction ? Et pourquoi se montre-t-il aussi sévère à l'égard de Bessarion ?

En outre, la lettre romanesque de Bessarion adressée à Pléthon reflète bien l'ardeur avec laquelle il lutte jusqu'à la fin pour protéger son ex-pays et éviter l'issue catastrophique ; il y déplore son sort de victime, qui s'est sacrifié pour sa patrie, mais sans résultat. En revanche dans le discours narratorial, Bessarion ne se présente pas comme une victime mais plutôt comme un "bourreau" de sa patrie puisqu'il a participé à sa dégradation[12].

En fait, Bessarion domine le groupe des érudits qui ont abandonné leur patrie ; parce que non seulement il enterra son origine grecque mais, en plus, il fut élève de Pléthon. Cette double désertion de Bessarion -de sa patrie et de sa religion- explique sa condamnation de la part du narrateur.

---

12 Le nom de Bessarion apparaît aussi dans le roman inachevé de l'auteur [*Τὸ λάβαρον*]. Là, le narrateur note les services de Bessarion offerts à l' "hellénisme" et l'attitude des Grecs à son égard : ils n'ont pas pu pardonner son abandon de l'Orthodoxie. Ph. Dimitrakopoulos, [*Τὸ λάβαρον*], éd. Kastaniotis, Athènes, 1993, p. 64.

Pléthon

Nous pourrions donner une série d'exemples sur ce personnage qui pourraient être caractérisés comme des plagiats du manuel historique. Comparons la phrase qui introduit dans les deux œuvres le personnage de George Gémiste : dans l'*Ἱστορία* : « ἤκμαζε τότε ἐν τῇ ἑλληνικῇ Ἀνατολῇ ὁ Γεώργιος Γεμιστός, ὁ βραδύτερον μετονομασθεὶς Πλήθων »[13] et dans *La Jeune Gitane* : « ὁ Γεώργιος Γεμιστός, ὁ μετονομασθεὶς *Πλήθων*, οὗ τὸ κλέος εὐρὺ τότε ἀνά πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα » (467. 5-6).

Le narrateur de *La Jeune Gitane* utilise amplement les informations données par l'historien au début du deuxième chapitre où Pléthon est présenté dans sa dimension historique. Il note sa sagesse et son érudition, sa tentative de faire renaître institutions et religions anciennes. Quant à ses lois, il dit que celles-ci étaient « si utiles et si bonnes que tous les historiens modernes se plaisent à les citer en exemple » (« τοὺς ὑπ' αὐτοῦ συνταχθέντας νόμους πάντες οἱ νεώτεροι ἱστορικοὶ εὐδοκοῦσι νὰ μνημονεύωσιν ὡς ὠφελίμους καὶ χρηστοὺς » 468. 36-369. 1). Une phrase qui pourrait constituer une référence indirecte à Paparrigopoulos qui fait partie de ces "historiens modernes".

Dans sa description de Gémiste, le romancier suit l'historien : il était l'une « de ces rares personnes qui eussent le sens de la nation et son cœur brûlait d'un patriotisme ardent »[14] (« ἦτο εἷς ἐκ τῶν ὀλιγίστων, οἵτινες εἶχον συνείδησιν τοῦ ἐθνισμοῦ, καὶ ἡ καρδία του ἐφλέγετο ὑπὸ φιλοπατρίας » 469. 7-8) et qui « eût deviné où résidait le salut dans une époque où tous préconisaient des solutions extrêmes » (« κατώρθωσε νὰ μαντεύσῃ ποῦ ἔκειτο ἡ σωτηρία. Πάντες οἱ σύγχρονοι αὐτοῦ ἦσαν ὑπὲρ τῶν ἄκρων » 469. 10-11).

---

13 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 312.

14 Ph. Dimitrakopoulos souligne la finesse des remarques de Papadiamantis sur les sujets historiques à propos de cette citation : l'auteur caractérise « le sens de la nation » de Pléthon, d'une façon ambiguë, comme un "défaut", un « travers singulier et inouï pour l'époque » (cf. "Ἄνθος τῆς Ἐδέμ", éd. Philippoti, Athènes 1999, p. 278). Il est vrai que le « patriotisme ardent » de Pléthon dans cette phrase garde une certaine ambiguïté, et il est probable que l'auteur ironise ici, visant aussi bien ceux qui manquent de cette qualité que ceux qui sont définis par elle.

Or, d'autres informations données par l'historien sont passées sous silence dans le roman : ainsi le fait que Gémiste participa au concile de Ferrare ou le fait que Scholarios, quand il fut devenu Patriarche de Constantinople, brûla les livres de Gémiste[15]. D'autres éléments subissent une déformation comme l'attitude de Gémiste envers les moines. Paparrigopoulos expose les idées de Gémiste selon lesquelles les moines sont inutiles dans la cité et il leur donne son assentiment[16]. Le narrateur de *La Jeune Gitane* avant la visite de Scholarios dans l'antre de Gémiste, note simplement que ce dernier n'avaient pas de rapports avec eux[17].

Ainsi, il semble difficile de soutenir que l'image de ce personnage dans les deux œuvres est identique. Le narrateur de *La Jeune Gitane* utilise les informations que l'historien lui fournit, il insiste sur un certain nombre d'entre elles et peint un portrait de Gémiste assez différent de celui que fait l'historien. Ce dernier en effet insiste sur l'aspect politique et idéologique des théories du philosophe : il résume les deux discours qu'il adressa à l'empereur Manuel, ses lois pour une réorganisation politique et économique du Péloponnèse. Il semble séduit par le philosophe qui essaya de mettre en pratique ses théories[18].

Pourtant, l'élément qui est particulièrement redondant dans l'*Ἱστορία* concernant Gémiste est le fait que celui-ci est l' « un des principaux représentants de l'hellénisme de ces années »[19], à savoir les dernières années de l'empire byzantin. Il s'agit de l'époque

---

15 *Ἱστορία op. cit.*, p. 818. Faut-il voir dans les méditations sur le style de Pléthon, personnage romanesque, une annonce allusive à cet événement postérieur -et extratextuel- : « chaque époque a son style (...) des règles que personne n'ose transgresser, sous peine de voir ses écrits réduits en cendres et dispersés au vent » (« πᾶσα ἐποχὴ, ὡς φαίνεται, ἔχει ἰδιαίτερον τόνον καὶ κοινοὺς τόπους ἐπιβάλλομένους εἰς πάντας τοὺς συγγραφεῖς, ἐπὶ ποινῇ ἀποτεφρώσεως και σκορπισμοῦ εἰς τὸν ἀέρα, ἄν τις τολμήση να παραβῇ τοὺς ἀπιβαλλομένους κανόνας » 476. 12-14) ?

16 *Ἱστορία op. cit.*, p. 316.

17 Voir pourtant les ébauches de *La Jeune Gitane* où Pléthon exprime « sa haine et son mépris » pour les moines, cf. Ph. Dimitrakopoulos, [*Τὸ λάβαρον*], 1989, *op. cit.*, p. 48 (Ο Πλήθων ἐν τῷ σπουδαστηρίῳ αὐτοῦ).

18 *Ibid.*

19 *Ἱστορία op. cit.*, p. 318 (nous traduisons).

où les nations commencent à émerger dans l'ancien empire multinational et multiculturel : « si les Francs, les Slaves et les Albanais n'avaient pas réalisé le danger menaçant, les Grecs au moins n'avaient pas cessé de s'en soucier et d'y réfléchir »[20]. Selon l'historien, la nation grecque s'est déjà distinguée des autres dans les territoires byzantins et il existe bel et bien un "hellénisme", un nouvel hellénisme (« ὁ νεώτερος ἑλληνισμός »)[21].

Même si l'historien ne peut accepter les arguments de Gémiste sur la pureté ethnique de la population du Péloponnèse et des îles proches[22], il n'en est pas très éloigné : « la plus grande partie de la population était toujours grecque » écrit-il[23]. Ainsi, Gémiste au XIVe siècle se rapproche de l'historien du XIXe siècle qui voudrait confirmer une certaine existence et continuité de l'hellénisme à travers les siècles. Pour

---

20 *Ibid.*

21 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 316.

22 C.N. Sathas rapporte la description suivante des Péloponnésiens que Pléthon fait dans ses deux mémorables rapports à l'empereur Manuel II : « Nous, sur lesquels vous régnez et commandez, nous appartenons à la race des Hellènes, comme le démontrent notre langue et nos antiques institutions. Sous le nom d'Hellènes nous comprenons les habitants du Péloponnèse, du continent adjacent, et des îles qui nous environnent. Cette terre fut toujours habitée par les mêmes hommes depuis les temps historiques, et personne ne l'a occupée avant nous. Les habitants de cette Hellade ne sont pas venus comme des étrangers pour chasser les autres, et eux-mêmes ne furent jamais chassés par d'autres peuples ; au contraire des Hellènes ont occupé cette terre sans jamais l'avoir abandonnée » (*Documents inédits relatifs à L'Histoire de la Grèce au Moyen Age*, tome 1, Paris 1880, p. IX, Sathas se réfère à Migne, *Patrologie Grecque*, vol. 160, col. 823-824).

Ph. Sherrard considère Pléthon comme le représentant le plus important d'une élite byzantine qui, vers la fin de l'empire, revendique l'héritage grec ancien. Pléthon se trouve à l'origine du mythe selon lequel les gens qui habitaient les terres de la Grèce ancienne sont les descendants des grecs anciens et que, seulement à travers une éducation basée sur les textes de ces ascendants glorieux, la nation grecque peut parvenir à une renaissance. Avec Koraïs au XVIIIe siècle -dit Sherrard- le cercle du mythe créé par Pléthon s'achève. (Cf. "Η ιδέα του ελληνικού έθνους", *Δοκίμια για τον νέο ελληνισμό*, éd. Athina, Athènes 1971, p. 18-63.)

23 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 313.

Paparrigopoulos, Gémiste est lié directement au fil qui conduit vers la Grèce moderne, il appartient à « l'hellénisme moderne »[24].

La disposition de l'historien envers le personnage historique est plutôt positive ; quant à sa nouvelle religion, il expose sa méfiance sur l'exactitude des informations données sur ce point par Scholarios et Trapezountios, ses "ennemis"[25]. Dans *La Jeune Gitane*, par contre, le personnage de Gémiste est assimilé d'emblée à Julien d'Apostat[26] et son christianisme déviant devient le trait principal de sa personnalité. Son intelligence et son immense culture, dit le narrateur, ne lui ont pas épargné l'erreur. Selon lui, Gémiste, a bel et bien commis une immense erreur.

La source de cette interprétation négative des théories et des activités de Gémiste pourrait bien se trouver dans l'*Ἱστορία* de Paparrigopoulos. Ce dernier rapporte l'avis de certains historiens : selon eux, Gémiste aurait conseillé l'empereur en ce qui concerne le concile de Ferrare « afin de faire échouer l'union puisqu'elle allait fortifier l'église chrétienne ; cela n'allait pas dans ses intérêts puisqu'il voulait son abolition »[27]. Le narrateur de *La Jeune Gitane* note bien cette phrase, écrite par l'historien -dont l'avis personnel ne semble pas aller dans ce sens- et fonde sa critique sur cette idée de la "destruction de l'Église orientale" (par exemple 621. 36-38). Gémiste fait partie de ceux qui ont affaibli l'Église.

Le narrateur assimile Pléthon à ceux qui dans un moment critique ont abandonné la Grèce. Son abandon spirituel (éloignement de l'Église officielle) est comparé au double abandon (spirituel et spatial) des érudits grecs qui ont trouver refuge en Occident.

---

24 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 311.

25 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 319.

26 Sur la présence de Julien d'Apostat dans les textes papadiamantiens, cf. aussi la description de la fresque (mort de Julien d'Apostat) dans la nouvelle "Στὸ Χριστὸ στὸ Κάστρο" (1892) et la réponse de l'auteur dans la préface de la nouvelle "Αμπριάτικος ψάλτης" (1893) à quelqu'un (qui reste encore inconnu) qui lui a probablement reproché son attitude envers Julien.

27 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 318.

Schématiquement donc pour l'historien Paparrigopoulos, Pléthon est lié à la Grèce moderne qui est en train de se construire, tandis que pour Papadiamantis, Pléthon regarde plutôt vers la Grèce ancienne en essayant de réaliser l'impossible : un retour en arrière[28]. La divergence entre l'historien et le romancier provient de leurs théories différentes : selon le premier, la nation grecque assure sa continuité à travers les siècles et traverse des moments glorieux ou difficiles. Dans Paparrigopoulos survit -à travers du schéma de la continuité qu'il dessine- la notion de la renaissance de l'hellénisme à travers son contact avec la Grèce ancienne[29]. Byzance ne fut pas un grand moment de l'hellénisme puisque la nation grecque n'y maintint pas sa supériorité[30]. Selon le romancier, la continuité est assurée surtout par la survivance de l'Église qui a connu un grand essor pendant les siècles de l'empire byzantin. L'Église reste le fil conducteur d'une certaine identité de l'hellénisme qui reste lié à elle[31].

---

28 R. Bouchet, dans son article "Alexandre Papadiamantis et le passé de la Grèce : le personnage de Pléthon dans le roman *La Bohémienne*" fait une lecture intéressante du "refus de l'antique" dans *La Jeune Gitane*. Il note : « ce retour à l'Antiquité (...) est tout à fait simplifié, sinon caricaturé par Papadiamantis. Pour l'essentiel, le romancier n'en retient qu'une restauration pure et simple du paganisme, avec ses dieux du Panthéon », et « la véritable cause de cette liberté prise avec l'histoire est probablement moins l'ignorance, que la nécessité, pour l'imaginaire du romancier, d'ériger Pléthon en véritable mythe du retour à l'Antiquité, ou du retour de l'Antiquité, pour donner à son roman une cohérence idéologique », in *Mythes et Hellénisme : colloque des 24-25 novembre 1995*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, De Boccard Paris 1997, p. 103.

29 Cf. Ant. Liakos "Η δόμηση του εθνικού χρόνου στην ελληνική ιστοριογραφία", *Politis*, n° 127, novembre-décembre 1993.

30 Cf. par exemple : «Πολλὰ βεβαίως ὑπῆρξαν τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ τὰ ἁμαρτήματα. Φιλοπατρίαν καὶ ἐθνικὴν συνείδησην δὲν εἶχεν », *op. cit.*, p. 744.

31 Sur l'attitude de l'auteur voir aussi Ph. Dimitrakopoulos, "Ἄνθος τῆς Ἐδὲμ", éd. Philippoti, Athènes 1999, p. 271-274 ; la notice de A. Papadiamantis (à la marge de sa traduction) sur l'historien Th. Gordon est très significative : «Ὁ συγγραφεὺς ἀνήκει εἰς χρονικὴν περίοδον, ὁπότε εὐσυνείδητοι ἔρευναι δὲν εἶχον διασκεδάσει τὴν ὑπερβάλλουσαν καὶ ἄδικον προκατάληψιν κατὰ τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους» (cf. N.D. Triantafyllopoulos, "Οὕτως εἶναι τὸ ὀρθόν", in *Πρακτικὰ Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos 1996, p. 87.). Sur la question plus générale du rôle du Byzance, cf.

Scholarios

Il s'agit d'un personnage-clé pour la compréhension de cette période historique. Dans l' *Ἱστορία* de Paparrigopoulos, il apparaît à des moments critiques : au concile de Ferrare, avant et juste après la chute de Constantinople[32]. Même si Scholarios, à un moment précis, à savoir pendant le fameux concile, partage, semble-t-il, les idées de ceux qui désirent l'union des Églises, il changera complètement par la suite. Ainsi l'historien le met en opposition avec Bessarion : « combien différent (de Bessarion) a été le comportement de George Scholarios »[33] et il développe leur évolution divergente.

Scholarios, en rentrant à Constantinople, comprend que la réalisation de l'union ne sera jamais effectuée, et il passe, après la mort de Markos Eugenikos, à la tête du groupe des érudits et hommes d'Église qui affichent leur hostilité à ce projet. Après la chute, il sera nommé Patriarche, le premier donc d'une nouvelle ère, non seulement pour l'Église, mais pour toutes les populations des anciens territoires byzantins.

Dans le roman, Scholarios est le seul personnage historique (outre Pléthon) qui n'apparaisse pas seulement dans les commentaires du narrateur, mais qui est présent dans une scène romanesque. Or, la scène entre Scholarios et Pléthon n'a aucun rapport avec l'histoire du roman et se place en dehors de l'intrigue, à la suite du chapitre "Digression Historique" ; après la description de la demeure pléthonienne et la mention sur les visites que Pléthon reçoit, le narrateur introduit la visite de Scholarios par cette phrase : « l'un de ces visiteurs était un jour venu trouver Pléthon dans sa retraite, quelque temps auparavant » (« εἷς τοιοῦτος ἐπισκέπτης, ἦλθεν ἅπαξ πρό τινος χρόνου καὶ εὗρε τὸν Πλήθωνα εἰς τὸ ἀναχωρητήριόν του » 473. 6-7). Le temps indéterminé («un jour ... quelque temps auparavant »), l'identité indéterminée (« un de ces

---

Ph. Dimitrakopoulos, *Βυζάντιο και νεοελληνική διανόηση στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνος*, éd. Kastanioti, Athènes 1996.

32 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 340, 354-355, 404, 508.

33 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 355.

visiteurs ») rend la scène un peu floue. Le souci de justification historique n'existe pas. Le narrateur semble vouloir simplement faire parler les deux personnages qui ont pris des directions philosophiques et théologiques si divergentes.

Cette rencontre a lieu dans un temps indéfini et dans un "hors-histoire". L'impression d'imprécis s'accentue par le fait que Scholarios ne veut pas se nommer, il utilise des périphrases généralisantes pour se présenter, il ne prononcera pas son nom[34]. Pour avoir la permission d'entrer de Pléthon, il écrira son nom sur un bout de papier. Théodore, qui ne peut pas lire, ne connaîtra pas son identité. Le narrateur coupe ainsi les liens entre les personnages romanesques et historiques. Les premiers vivent en dehors de l'Histoire. Ils ne la comprennent pas, de la même façon que Théodore ne comprend pas l'écriture : « ne sachant pas lire, il ne put déchiffrer ce qu'avait écrit le moine » (« ἀλλὰ δὲν ἐγίγνωσκε γράμματα καὶ δὲν ἠδύνατο ν' ἀναγνώσῃ τὴν ὑπὸ τοῦ μοναχοῦ γραφεῖσαν λέξιν » 473. 34-35).

Le lecteur, en revanche, est invité à participer à l'émotion de Gémiste découvrant l'identité du visiteur et l'énigme de sa visite. Il s'agit d'une rencontre embarrassante : Gémiste n'ayant plus de rapports avec des moines, « c'était la première fois qu'un homme vêtu du froc se risquait à solliciter une entrevue avec lui » (« ἦτο ἡ πρώτη φορὰ, καθ' ἣν ἐτόλμα ἄνθρωπος φορῶν ράσον νὰ παρουσιασθῇ ὅπως ζητήσῃ συνέντευξιν μετὰ τοῦ Πλήθωνος » 473. 12-13). Et cet homme est Scholarios, son « ennemi juré et mortel » (« τοῦ ἀσπόνδου καὶ θανασίμου ἐχθροῦ τοῦ Γ. Γεμιστοῦ» 474. 5). La

---

34 L'attitude de Scholarios qui, dans le roman, revendique son identité de chrétien et refuse de prononcer son nom, doit être mise en parallèle avec les convictions du personnage historique. C.N. Sathas rapporte les paroles suivantes de Scholarios : « quoique Hellène par la langue, je ne pourrais jamais dire que je suis un Hellène, parce que je n'ai pas la même croyance que les anciens Hellènes ; mais tirant de mon nom de la religion à laquelle j'appartiens, si l'on me demandait qui je suis, je répondais que je suis un Chrétien ... Il est vrai que mon père était Thessalien d'origine, mais moi, né à Byzance, je suis Byzantin et non pas Thessalien », (*Documents inédits relatifs à L'Histoire de la Grèce au Moyen Age*, tome 1, Paris 1880, p. XIII, MS. Grec de Pris, n° 778 f. 209).

rencontre est délicate aussi bien pour les deux personnages que pour le narrateur : comment mettre en scène et faire parler deux "ennemis" ?

Le narrateur décrit avec acuité l'état psychologique de deux personnages : le geste de Pléthon pour "cacher" ses statues (et sa foi) de Scholarios, le premier regard curieux que ce dernier jette sur l'intérieur de la demeure, le premier regard qu'ils échangent, les silences qui ponctuent trop souvent leurs paroles.

À la première attaque de Scholarios qui lui demande de garder ses théories pour lui-même, Pléthon apparaît comme perdu et sans force. Il répond en confirmant qu'il en est ainsi fait, que ses écrits ne sont pas destinés au peuple, et il met brusquement fin à cette première phase de la conversation. À travers la "rupture" entre l'œuvre philosophique et ses destinataires que Pléthon assume ici, le différend théologique de deux personnages est étouffé.

Alors que Pléthon est sur la défensive quand Scholarios développe ses idées sur la théologie, en particulier sur la question de la prédestination, il réagit vivement quand il est question de la stratégie à suivre pour éliminer le danger que représentent les Ottomans qui sont sur le point de prendre le pouvoir. Et tandis qu'au début de la conversation il confirmait sa retraite des affaires publiques, à ce moment de l'entretien, il développe ses idées sur la politique à suivre pour sauver Constantinople. Scholarios, lui, devient automatiquement passif, et soutient que la prise de la Ville serait « un jugement divin » (« θεία δίκη » 477. 13). Le narrateur, ici, semble s'être inspiré des commentaires de Paparrigopoulos sur « les enseignements de Gennadios que la prise était inéluctable »[35].

On pourrait mettre en parallèle la passivité de Scholarios (sur ce point) et celle de Mouchras (dans *Les Marchands de Nations*). Les deux personnages cultivent la même passivité, et croient discerner dans chaque événement une participation, une décision divine. Le narrateur qu'on vit critiquer indirectement l'attitude de Mouchras, présente ici Scholarios démuni devant les arguments de Pléthon.

---

35 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 405.

Pendant toute la scène, le lecteur assiste au changement de la perception que Pléthon a de Scholarios : en exposant ses idées, ce dernier lui paraît moins rigide, plus logique, plus humain que dans ses écrits. Pléthon n'identifie pas au personnage qui parle devant lui ce « moine orthodoxe intransigeant, ennemi déclaré de toute innovation » qui l'attaque dans ses textes théologiques « de la manière la plus acerbe et la plus fanatique » (« τοῦ ἄγαν τούτου ὀρθοδόξου μοναχοῦ, τοῦ κεκηρυγμένου ἐχθροῦ πάσης καινοτομίας », « ὁ Σχολάριος κατεφέρετο κατὰ τοῦ Πλήθωνος σκληρότατα καὶ φανατικώτατα » 476. 4, 8). Le narrateur réalise ici une sorte de "réhabilitation" de Scholarios qui avait une réputation de fanatique. Et il semble vouloir dire qu'on ne peut pas vraiment tirer de conclusions valables sur les personnes à travers leurs écrits, et que l'art de l'écriture crée son propre monde, ou plus simplement que l'auteur se distingue du narrateur.

Scholarios serait-il le porte-parole du narrateur témoignant de ses convictions philosophiques et religieuses ? La mise en scène de la rencontre refléterait-elle la volonté du narrateur d'opposer ses arguments à ceux de Pléthon à travers la bouche de Scholarios ? Le premier discours de ce dernier pourrait être rapproché des "accusations" du narrateur contre les activités de Pléthon. Finalement, Scholarios est présenté comme le seul personnage qui, dans le cadre de l'histoire (même s'il n'y participe pas), pourrait dialoguer avec Pléthon et controverser avec lui.

L'image générale de la courte apparition de Scholarios dans le roman est plutôt positive malgré le caractère assez didactique de ses discours (pendant lesquels Pléthon reste silencieux). Dans l'appareil idéologique du roman, Scholarios prend la place de celui qui est "revenu" littéralement (d'Italie) et symboliquement (spirituellement, il a changé), réalisant ainsi un itinéraire inverse de celui de Bessarion[36].

---

36 Pourtant, Scholarios, comme personnage historique, est beaucoup plus ambigu. C. N. Sathas écrit que « Gennadius Scholarius, le premier ethnarque, peut être regardé comme le dernier des Byzantins et le premier des Hellènes ; nous avons cité son désaveu si formel de sa nationalité hellénique ; dans ses écrits postérieurs, il désavoue le byzantinisme, en invoquant la

d. le moment historique, ou Constantinople : une héroïne assiégée et lointaine

On pourrait littéralement parler du "moment historique" dans *La Jeune Gitane*, puisque tout le roman avance vers un point temporel précis : la chute de Constantinople. Même s'il n'est pas question de suspens -l'issue finale du siège est connue de tout lecteur grec de toute époque- telle est la stratégie du narrateur : on approche graduellement de la date exacte, une date qui a hanté l'Histoire grecque[37].

Le texte est donc jalonné d'indications temporelles qui vont du plus général au plus précis ; déjà, dès la première page, la référence initiale « XVe siècle » (365. 5) devient quelques lignes plus tard « une nuit du mois d'avril 1453 » (« νύκτα τινὰ τοῦ Ἀπριλίου τοῦ ἔτους 1453 » 365. 10). Tout lecteur grec réagit devant cette date qui désigne pour lui automatiquement la fin de l'empire byzantin. Le signal prend réalité avec les paroles de Théodore : « on dit que les Turcs assiègent la Ville-Reine (...) se découvrant le chef au moment où il prononçait ces deux mots : Ville Reine. C'était une coutume très répandue, à l'époque, parmi le peuple grec » (« λέγουν ὅτι οἱ Τοῦρκοι πολιορκοῦν τὴν βασιλεύουσαν τῶν πόλεων (...) συγχρόνως δὲ ἀπεκάλυψε τὴν κεφαλὴν, καθ' ἣν στιγμὴν ἐπρόφερε τὰς δύο λέξεις: "βασιλεύουσαν τῶν πόλεων". Ἦτο ἔθος συχνὸν παρὰ τῷ λαῷ τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν χρόνον ἐκεῖνον » 447. 6-7, 9).

La présence de la vieille femme qui apparaît à Aïma, pourrait constituer une intrusion de l'Histoire au niveau de l'histoire ; parmi les informations que la vieille

---

protection de Dieu sur cette chère et malheureuse Hellade », *L'Histoire de la Grèce au Moyen Âge*, tome IV, Paris, 1880, p. VII.

En ce qui concerne ses convictions religieuses, même s'il s'oppose à Pléthon, il « ne s'aligne pas totalement sur la tradition patristique grecque » (*Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, tome IX, éd. Ekdotiki Athinon, 1980, p. 371 et aussi Ch. Giannaras, *Ορθοδοξία και Δύση στη νεώτερη Ελλάδα*, éd. Domos 1992, p. 88).

37 Il faudrait signaler que dans les ébauches de *La Jeune Gitane*, [Σχεδιάσματα για τη Γυφτοπούλα] l'histoire est placée en 1142 et en 1440, cf. Ph. Dimitrakopoulos, [*Τὸ λάβαρον*], 1989, *op. cit.*, p. 45 (Πρόλογος), p. 47 (Ο Πλήθων ἐν τῷ σπουδαστηρίῳ αὐτοῦ).

femme donne sur elle-même, figurent les suivantes : elle déclare être "assiégée" et qu'après un mois elle partira peut-être pour toujours (391. 28). Représenterait-elle la Ville Sainte ? D'autres éléments, pourtant, ne vont pas dans la même direction, ainsi la dimension onirique de la rencontre et l'incompréhension d'Aïma qui entend ses paroles comme provenant de quelqu'un qui "extravaguait" (391. 32). La vieille femme ne sera jamais intégrée dans l'histoire, ni au niveau narratif, ni au niveau symbolique.

L'événement de la chute déclaré comme achevé dans le discours narratorial (468. 15) n'empêche pas, au niveau de l'histoire, le cheminement vers la date exacte : la rencontre entre Scholarios et Pléthon (478) aussi indéfinie soit-elle dans le temps, est placée au cours d'un des sièges de Constantinople, et le lecteur ne peut qu'assimiler ce siège indéfini au dernier siège dont il était question précédemment. Le signalement temporel devient plus détaillé à l'approche du fameux événement : « à l'époque où se déroule notre histoire, c'est-à-dire au mois de mai de l'année 1453 » (« καθ' ὃν χρόνον ὑπόκεινται τὰ τῆς παρούσης ἱστορίας, ἤτοι κατὰ Μάϊον τοῦ ἔτους ϡυνγ΄ » 583. 8-10). Les efforts communs de Pléthon et de Jean Comnène pour trouver des soldats qui défendront Constantinople, même à la dernière minute (584. 6-8), prennent l'allure d'une tentative impossible puisque la situation est "désastreuse" (583. 11).

L'approche vers la date décisive s'effectue à partir d'un point de vue temporel postérieur à l'événement en question. Le narrateur le connaît, mais il ne parvient pas à le prononcer ; nous faisons allusion à la remarquable phrase coupée : « Car on était déjà vers le vingt du mois de mai 1453. Or, quelques jours plus tard à peine, la Ville reine allait ... » (« ἦτο ἤδη περὶ τὸ τρίτον δεκαήμερον τοῦ Μαΐου τοῦ ἔτους ϡυνγ΄. Καὶ ἡ βασιλεύουσα μετ ' ὀλίγας ἡμέρας ... » 602. 9-10). Dans l'avant-dernier chapitre, "Le dernier souffle", le narrateur tient particulièrement à préciser le jour du séjour d'Aïma dans la caverne de Pléthon : « la veille de 29 mai » et plus tard « n'oublions pas que tout cela se passait la veille du 29 mai » (« ἡ παραμονὴ τῆς κθ΄ Μαΐου » 644. 11, « μὴ λησμονῶμεν ὅτι ταῦτα συνέβαινον τὴν παραμονὴν τῆς κθ΄ Μαΐου ! » 647. 19).

Il s'agit d'un véritable compte à rebours tant sur le plan de l'histoire que sur le plan de la narration. La réalisation de la « catastrophe fatale » (« τὸ μοιραῖον τέλος » 472.

29) que Pléthon voyait s'approcher, signale en même temps la fin du roman. L'approche progressive vers la nuit du 29 mai n'est que l'approche vers la fin du texte.

La chute apparaît comme une fatalité (« πεπρωμένην καταστροφήν », 469. 19), un événement que personne et rien ne pouvaient empêcher. Cet événement n'est pas intégré à l'histoire dont elle constitue le fond. Les personnages du roman, à part Pléthon, vivent dans une ignorance totale des événements en cours, vivent dans un temps hors de l'Histoire[38]. C'est pourquoi les échos de la chute de Constantinople ne sont que "naturels" ; dans le texte, les personnages romanesques, comme d'ailleurs le peuple dans son ensemble, prendront conscience de cet événement par les catastrophes naturelles qui s'ensuivront. La catastrophe "historique" s'assimile aux phénomènes "physiques".

Ce fond donc historique, le mouvement d'approche vers le moment où tombera la Ville, est à coup sûr un fond angoissant, un fond qui étouffe toute autre possibilité d'issue, un fond à la fois précis et éloigné, menaçant puisque à la fois certain et ignoré par les personnages. Il provoque comme un effet d'ironie tragique dont sont victimes les personnages, ce qui contribue à leur mise à distance du lecteur : ce dernier "sait", et ce savoir le sépare définitivement des personnages romanesques.

Le roman utilise ce fond historique pour se signaler comme roman historique, mais ce fond évolue constamment vers un point final qui, atteint, ne recevra aucune amplification. La chute de Constantinople, événement-phare de la narration, demeure sans aucun rapport avec la vie des personnages. D'une part, le texte crée une sorte de suspens menant à la chute et veut exprimer toute son importance -même si l'événement est pratiquement absent du texte. D'autre part, cette distance entre les personnages et l'Histoire "affaiblit" la portée de l'événement même de la chute. Il s'agit là d'un problème structurel du roman dont les conséquences ne sont pas négligeables.

---

38 Par exemple les membres de la famille des gitans qui vivent dans un temps "à l'envers" (ils travaillent la nuit). Même Pléthon semble vivre plus dans le temps mythique de la Grèce ancienne que dans l'Histoire.

Ainsi, il y a une certaine correspondance entre la façon dont le narrateur présente la perspective de la chute de Constantinople et les idées de Scholarios exposées au cours de sa discussion avec Pléthon, à savoir que la chute est inévitable. Le narrateur ne prétend pas être un contemporain qui assiste aux événements et les suit avec inquiétude et crainte ; il adopte le point de vue d'un lecteur postérieur au grand événement et il parsème le texte d'indications redondantes sur l'issue finale, l'événement de la catastrophe.

À la différence donc de l'histoire romanesque qui contient un mystère (l'origine d'Aïma) et l'attente de sa révélation, l'Histoire ne contient aucun mystère. L'issue qui est connue par le lecteur, en dehors du texte, devient aussi un motif textuel. Mais s'il n'y a pas attente de l'issue, il y a attente du récit de cet événement, attente qui, pourtant, ne sera pas satisfaite.

On dirait que le moment de l'événement de la chute est le moment idéal pour que le discours historique s'introduise dans la narration. À la grande surprise du lecteur, il n'y a aucune allusion aux circonstances elle-même mais une description des échos de la catastrophe en termes "naturels" ou "surnaturels".

Le narrateur se trouve devant le problème qu'a affronté Paparrigopoulos : comment décrire un événement qui a été mille fois raconté ? Et sa propre solution s'oppose à celle de l'historien que les contraintes scientifiques obligent à exposer de nouveau les faits ; ainsi celui-ci prend un ton quelque peu apologétique quand il dit : « mais les grands événements historiques ressemblent aux drames musicaux les plus beaux qui, même s'ils ont été entendus tant de fois, procureront encore une fois du plaisir lors de leur écoute, même chantés par des artistes médiocres, il suffit qu'ils soient exacts »[39].

Le narrateur passera de l'autre côté : il adopte un mode narratif qui, tout en portant un extrême intérêt à l'événement de la chute, l'éclipsera, une narration qui refuse d'être

---

39 *Ἱστορία, op. cit.*, p. 412 : «Ἀλλὰ τὰ μεγάλα ἱστορικὰ γεγονότα ὁμοιάζουσι πρὸς τὰ κάλλιστα ἐκεῖνα μουσικὰ δράματα τὰ ὁποῖα ὁσάκις καὶ ἂν ἤκουσέ τις, εὐχαριστεῖται πάλιν νὰ ἀκούσῃ, ἔστω καὶ ὑπὸ μετρίων τεχνιτῶν ᾀδόμενα, ἀρκεῖ νὰ ἦναι ακριβεῖς ».

historique, qui cite les mémoires du peuple au lieu d'utiliser les œuvres historiques. La "catastrophe fatale" tient le rôle d'une menace et d'un fantôme dans le récit. Si « est événement, tout ce qui ne va pas de soi »[40], la chute de Constantinople dans le cadre romanesque de *La Jeune Gitane* n'en constitue pas vraiment un : il se présente comme une réalité attendue mais si certaine qu'elle donne au texte un sentiment de déjà-accompli. Dans *La Jeune Gitane*, le récit baigne dès le début dans le climat de cette "catastrophe fatale" et même si, à cause des longues parenthèses, le lecteur oublie la conjoncture historique, la menace surgit, chaque fois renouvelée. L'Histoire n'évolue pas vraiment pendant le récit : elle pèse sur lui.

Le "refus" du narrateur de faire un récit de la Chute se trouve conforme aux structures d'une histoire romanesque où les personnages sont éloignés de Constantinople, littéralement mais aussi métaphoriquement. Constantinople reste un horizon lointain et vague pour ceux-ci. Ainsi, vis-à-vis de l'événement de la Chute, le narrateur opte pour la distance et non pour la proximité distance qui se signalera à travers les résumés et « une tendance à substituer aux faits le commentaire sur les faits »[41].

De telle sorte que, si dans l'*Ἱστορία* de Paparrigopoulos, la chute de Constantinople occupe une place importante et est représentée en termes plutôt romanesques, dans notre roman, elle constitue un vide, et ce vide narratif souligne le caractère "traumatisant" de l'événement[42].

Le contexte historique des deux romans (*Les Marchands de Nations*, *La Jeune Gitane*) est la fin de l'époque byzantine : le narrateur met en scène cette atmosphère de

---

40 V. P. Veyne, *Comment on écrit l'Histoire*, éd. du Seuil, 1978, p. 18.

41 P. Jouve, *La poétique du roman*, éd. SEDES, Paris 1997, p. 29.

42 V. la remarque de J. Kerr : « the historian's task is to place "traumatic" or threatening events within the configuration of a recognizable and reassuring story », *Fiction against history, Scott as storyteller*, Cambridge University Press 1989, p. 4.

flou historique qui est attachée à cette fin. Si, dans le premier roman cette fin est provisoire, dans le deuxième il s'agit d'une fin définitive.

Or, ce point commun, à savoir la ressemblance du temps historique choisi dans les deux derniers romans, est superficielle : dans *Les Marchands de Nations*, les événements ont lieu pendant une certaine durée, et les personnages participent ou sont présents (directement ou indirectement) à l'événement final (l'incendie des bateaux vénitiens) ; dans *La Jeune Gitane*, le texte tourne autour d'un moment spécifique, celui de la chute de la Ville, qui reste pourtant pratiquement sans lien avec la "vie" des personnages. L'intensité du moment historique augmente d'un roman à l'autre, mais en même temps, elle se dissout dans l'histoire dont le seul lien avec l'Histoire est la présence de Pléthon. En plus, à l'encontre des *Marchands de Nations* où le lecteur ne connaît probablement pas l'issue (l'incendie), dans *La Jeune Gitane* où l'issue (la Chute) est connue d'avance, toute l'histoire et les actes des personnages sont marqués par une sorte de fatalité.

Le choix du moment historique pour le déroulement des trois romans papadiamantiens obéit à une problématique commune : placer la fiction à un moment difficile, dans un temps critique. Pour *L'Émigrée*, c'est le temps de l'épidémie de choléra, pour *Les Marchands de Nations*, c'est la période qui suit la quatrième croisade et celle de l'occupation des territoires byzantins par les Francs et les Vénitiens, et pour *La Jeune Gitane*, c'est le temps de la chute définitive de Constantinople. Il y a donc, une continuité en ce qui concerne le choix du moment historique par l'auteur qui semble être inspiré par les situations particulières, par des moments cruciaux.

e. Histoire et présent de la narration

Le narrateur met en contact le passé raconté et l'instant présent où il raconte et établit des rapports entre le temps de l'Histoire et le temps de la narration, à savoir le moment de la production du récit. Un passage caractéristique, dans lequel le narrateur se détache nettement du temps de l'histoire et se place au moment de la narration, est le

suivant : « (Pléthon était) supérieur autant que l'Antiquité à cette époque misérable dont nous parlons, et autant que cette époque misérable à l'âge inqualifiable où nous vivons aujourd'hui » (« ἦτο τόσον ἀνώτερος τοῦ χρόνου καθ ' <ὃν> ἔζη, ὅσον ἡ ἀρχαία ἐποχὴ ἦτο ἀνωτέρα τῆς τότε ἀθλίας ἐποχῆς » 467. 9-11). Le narrateur établit une sorte de "hiérarchie" des époques pour désapprouver sa propre époque qu'il trouve "inqualifiable" ("ἀπροσδιόριστη").

Ce mélange de temps et d'époques se manifeste uniquement dans le discours du narrateur qui peu à peu devient une voix particulière et distincte dans le roman. Ainsi, au début de la scène entre Skountas et Trantachtis dans le chapitre "À ami, ami et demi", le narrateur se laisse entraîner par la situation, par la scène des deux amis assis dans une taverne au bord de la mer, savourant la nature, et insouciants. Là, il ouvre une parenthèse où il met en opposition la nature et l'Histoire, passage fort rhétorique qui laisse présager le lyrisme des nouvelles mais qui reste assez énigmatique.

Lisons la fin de ce paragraphe : « Il n'est rien de plus agréable en effet, ni rien de plus voluptueux que (...) de se laisser porter, bercé par le bruit régulier de la mer, éventé par une brise légère, jusqu'à un frais rivage où l'immensité de l'horizon, le bleu de la mer et le charme du rossignol exotique semblent attendre de s'offrir à nos yeux insatiables et nos oreilles gourmandes, sans que le moindre souci ne vienne hanter notre imagination, qui dans sa béatitude oublie jusqu'au souvenir vénéré et ceux qui sont partis, jusqu'à la plainte mystérieuse de héros inhumés, jusqu'au sang et aux cris des martyrs. Mais nous nous égarons » (556. 22-30)[43].

---

43 « τότε λικνιζόμενός τις ὑπὸ τοῦ ἁρμονικοῦ τούτου ρόχθου, ῥιπιζόμενος ὑπὸ τῆς διαπνεούσης αὔρας, οὐδὲν ἡδυπαθέστερον τοῦ νὰ μετακομίζηται οὕτως εἰς δροσερὸν αἰγιαλὸν, ὅπου τὸ ἐυρὺ τοῦ ὁρίζοντος, τὸ κυανοῦν τῆς θαλάσσης καὶ τὸ προκλητικὸν τῆς ξένης ἀηδόνος προσδοκῶσι τοὺς ἀπλήστους ὀφθαλμοὺς καὶ τὰς ἀκορέστους ἀκοάς, χωρὶς μηδεμία τύρβη μηδὲ μέριμνα ν' ἀντιπερισπᾶ τὰ αἰσθητήρια τοῦ ψυχαγωγουμένου, χωρίς μηδ ' αὐτὴ ἡ σεπτὴ ἀνάμνησις τῆς παραχρῆμα οἰχομένης γενεᾶς νὰ παρενοχλῇ τὴν φαντασίαν, μήτε οἱ τύμβοι τῶν ἡρώων ν ' ἀναπέμπωσιν μυστηριῶδες παράπονον, μήτε τὰ αἵματα τῶν μαρτύρων νὰ βοῶσι. 'Αλλὰ πρὸς τί ταῦτα; ».

Le contraste entre le présent agréable et insouciant ("ἁρμονικοῦ", "ἡδυπαθέστερον", "χωρίς τύρβη μηδὲ μέριμνα") et le passé proche marqué par des événements douloureux ("παράπονον", "αἵματα", "τύμβοι", "ἥρωες", "μάρτυρες") suggère l'opposition entre la Nature -belle, ayant son propre rythme, indifférente aux œuvres de l'homme- et l'Histoire -entraînant la souffrance et la mort.

Quant à la question du temps, le passage reste bien énigmatique : de quelle génération (« παραχρῆμα οἰχομένης ») le narrateur parle-t-il ? Le lecteur a l'impression qu'au sein de ce paragraphe, le narrateur se substitue à ses personnages, et par conséquent leur présent est remplacé par le présent du narrateur. Ainsi, il ne serait pas exagéré de penser que la génération dont le narrateur parle, est celle de la révolution de 1821, d'où les mots "héros", "martyrs". Et pour souligner l'écart entre cette réflexion et les personnages, le narrateur déclare que les pensées de ces derniers « étaient à cent lieues de tout cela » (« μηδὲν τούτων ἔχοντες ἐν νῷ » 556. 31). On dirait que finalement le narrateur superpose sur les personnages de l'histoire ses propres lecteurs -ses contemporains- qu'il accuse d'avoir oublié la révolution, d'être trop insouciants, de n'avoir rien appris de l'Histoire.

Le narrateur donc n'hésite pas à prendre une certaine distance vis-à-vis de ses personnages, de rompre une narration transparente pour parler de son propre présent[44]. Souvent il devient didactique et provocateur. C'est le cas de son intervention dans le chapitre "La veille". Il raconte que la ville sainte allait tomber et soudainement il change de ton et "ordonne" : « Révérez tous ce souvenir, Hellènes, tant que la flamme en brille encore, puisque aussi bien ce souvenir est tout ce qu'il vous reste et que l'espoir est mort ! » (« προσκυνήσατε πάντες οἱ Ἕλληνες τὴν ἀνάμνησιν ταύτην, ἐνόσῳ αὕτη δὲν ἐξηλείφθη ἀκόμη » 618. 13-15). La grandiloquence de cette apostrophe aux lecteurs

---

44 P. D. Mastrodimitris soutient que Papadiamantis dans ces interventions fait « une critique des idées ». Il sort de son histoire et il prend position à l'égard des idées qui circulaient à son propre époque ("Η διαγραφή των χαραχτήρων στα πρώτα μυθιστορήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Μια πρώτη προσέγγιση", in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, éd. Domos 1996, p. 225).

mêle à l'admiration et au respect éprouvés pour Constantinople la conscience de l'irréversibilité de l'événement qu'est sa chute et ce constat réaliste : il n'en reste que son souvenir.

Le ton du narrateur devient sarcastique : « il est un proverbe, je ne sais plus de quel peuple, qui dit : "L'espoir était bon, mais l'âne l'a mangé". J'ignore quel est l'âne qui a mangé l'espoir des Grecs. Peu importe d'ailleurs, car il n'en reste pas moins que les Grecs sont coupables de l'avoir laissé faire. Mais à quoi bon tout cela ? » (« Δὲν ἐνθυμοῦμαι τίνος λαοῦ παροιμία λέγει : "Ἡ ἐλπὶς ἦτο καλή, ἀλλ ' ὁ ὄνος τὴν ἔφαγεν". Ἀγνοῶ ποῖος ὄνος ἔφαγε τὴν ἐλπίδα τῶν Ἑλλήνων. Ὅπως καὶ ἂν ἔχῃ τοῦτο, πταίουσιν οἱ Ἕλληνες, οἵτινες ἐπέτρεψαν εἰς τὸν ὄνον νὰ τὴν φάγῃ. Ἀλλὰ ταῦτα περιττὰ » 618. 16). Extrait ambigu puisque d'une part le narrateur essaie de susciter des sentiments de responsabilité et de culpabilité pour ce manque d'espoir, et d'autre part tourne en dérision l'un des plus sérieux sujets de son époque : la Grande Idée[45]. Et, il est donc certain que pour les lecteurs-partisans de la Grande Idée, ces phrases seront déplaisantes.

Une fois de plus le narrateur, sous le prétexte de l'événement de la chute de la Ville, parle du présent et critique son époque. Quand il parle de Constantinople, le narrateur adopte le point de vue du présent de la narration et non celui de l'histoire. Il considère l'événement en pensant aux conséquences ultérieures et à la situation contemporaine de la narration. Ainsi, la narration effectue un va-et-vient continuel entre son propre temps et le temps de l'histoire (et l'Histoire). Cela entraîne un effet de point de vue double. Le lecteur n'est pas absorbé par le récit : tout au contraire, il est incité à

---

45 L'auteur dans le cadre des nouvelles parle ouvertement de la Grande Idée deux fois à propos du même personnage, barba-Yannios [«Ἡ Μαυρομαντηλοὺ» en 1891 (II, 161. 9-13) et «Τὰ Βενέτικα» en 1912 IV, 436-437] et toujours le même ton du révolu et de la déception. Dans ses articles, il distingue la nation et l'État grec (par exemple : V, 158. 3-5), ce dernier étant incapable d'aider la première, de gérer ses problèmes, pour être dépendant et déstructuré. Dans l'article "Οἰωνὸς", il met en parallèle une politique catastrophique de la Grande Idée se dégradant en « expéditions spasmodiques, mal organisées » et une politique d'organisation intérieure de l'État et de stabilité (V, 253. 27-254. 9).

considérer les événements à partir de son propre présent. Cette interférence entre le présent (du narrateur et du lecteur) et du passé (de l'histoire), qui dans une certaine mesure existait déjà dans *Les Marchands de Nations*, rend moins "lisse" la surface du récit de *La Jeune Gitane*.

C'est dans les fragments historiques -là où on attendrait une plus grande distanciation et objectivité- que la figure du narrateur se dessine plus clairement : il fait des incursions, des commentaires ironiques, il anticipe sur la fin. Dans ces instants d'omniprésence, le narrateur prend la liberté d'exprimer ses sentiments et ses idées.

f. Histoire vs fiction ?

En s'interrogeant sur la compatibilité de l'Histoire et de la fiction dans le cadre de *La Jeune Gitane*, on peut remarquer déjà au tout début du roman une certaine difficulté de coexistence de deux éléments : dans le premier chapitre de la première partie, "La suppliante", il existe une trame d'histoire concernant un cardinal venant dans le Péloponnèse, qui contient des composantes historiques. Ce fil d'intrigue va être abandonné par la suite, même si ultérieurement l'identification du cardinal dont il est question au personnage historique de Bessarion est possible. Or, cette conjonction de Bessarion avec les deux voleurs préparant un coup reste problématique. Et voici peut-être pourquoi ce fil d'intrigue est abandonné.

La disjonction initiale entre des éléments qui relèvent de l'Histoire et des éléments romanesques, persistera dans le reste du roman. Le manque de lien qui existe entre les deux premiers chapitres "historiques" de la deuxième partie et le reste de l'histoire a déjà été noté. La liaison qui est assurée à travers le personnage de Pléthon[46], reste extrêmement fragile puisque le Pléthon "historique" n'a presque aucun rapport avec le Pléthon romanesque. Pléthon qui parle avec Scholarios et qui développe ses idées sur la

---

46 Cf. aussi M. Aposkitou : « seul Pléthon reste pour fonder historiquement le roman » (*op. cit.*, p. 248)

défense de Constantinople et Pléthon qui, la nuit de la Chute, s'entretient dans son antre avec Aïma n'ont pas beaucoup de points communs.

Si, dans *Les Marchands de Nations*, il y a distance entre histoire d'amour et Histoire, ici, la fracture entre l'histoire d'Aïma et les événements historiques s'agrandit. Il suffit de comparer la mort des deux héroïnes meurent : Augusta meurt pratiquement sur le lieu -"dans" l'événement- de l'incendie tandis qu'Aïma meurt à la suite de phénomènes naturels liés (selon les traditions populaires) à l'événement de la Chute de Constantinople.

Ainsi, l'histoire d'Aïma se greffera sur le temps linéaire historique qui avance inéluctablement vers la chute de la Ville, mais le temps de l'histoire romanesque est marqué par la circularité, et reste souvent imprécis.

La disjonction entre l'Histoire et la fiction au moment de la réalisation de l'événement historique devient une sorte de refus de relater l'Histoire. Ainsi, au moment de la Chute de Constantinople, Papadiamantis ne suivra pas l'exemple de l'historien Paparrigopoulos : il n'essaiera pas de rapporter l'Histoire officielle. Par contre, il rapportera les "petites histoires", les histoires répandues autour de cet événement majeur. Le passage est d'abord marqué par la rhétorique : se succèdent les interrogations oratoires : « Mais qui pouvait savoir que le lendemain allait occasionner d'aussi terribles événements ? Qui pouvait prédire que cette journée allait s'inscrire en lettres noires sur les tables de l'histoire ? », «Αλλὰ τὶς ἐγίνωσκεν ὅτι ἡ ὑστεραία ἔμελλε νὰ εἶναι τοιούτων γεγονότων πρόξενος; Τίς ἠδύνατο νὰ προείπῃ ὅτι ἔμελλεν αὕτη νὰ σημειωθῇ διὰ μελανῶν γραμμάτων εἰς τὰς δέλτους τῆς ἱστορίας; » 616. 5-7 etc.) puis c'est la relation minutieuse des phénomènes naturels (le raz de marées, la lune, les séismes) avant l'histoire du pope frappé par le mutisme.

L'utilité pour le récit de rapporter ces histoires reste vague : il y a certes un lien entre les séismes et l'événement qui coûtera la vie à Aïma et à Machtos ; pourtant cette façon de lier les deux événements est assez lâche et la cohérence du texte reste précaire. En plus, ce qui semble le plus problématique, est que le narrateur élève ses "histoires populaires", qui se présentent comme des "on-dit", au rang d'événements narratifs.

Le narrateur donc cultive une ambiguïté dans son attitude. D'un côté, il déclare ne pas mettre en cause "l'authenticité" (616. 8-10) des traditions et des chroniques. On remarque aussi une certaine sympathie envers le peuple présenté comme celui qui signalise l'événement ; les signes précurseurs qui n'ont pas été lus par les érudits comme Pléthon, ont été inscrits dans le corps populaire. De l'autre, il y a une légère ironie quand le narrateur parle des "vieilles" et du malheur du vieux pope. Ce qui reste le plus ambigu, c'est le fait que ces histoires remplacent l'Histoire "officielle", et qu'elles l'effacent. La phrase "coupée" sur Constantinople fait place à une multitude de micro-histoires dont le récit semble couler beaucoup plus facilement, et dont la narration ne pose pas de problèmes.

En décrivant un thème qui hanta l'imaginaire grec (l'annonce de la Chute), le narrateur est beaucoup plus à l'aise que dans la description de l'événement historique ; plus encore, il semble contaminé par l'abondance des traditions populaires à laquelle il essaie de résister : « par souci de brièveté, nous omettons le récit » (« χάριν συντομίας παραλείπομεν τὴν ἀφήγησιν ταύτην » 618. 23-24). Finalement, on pourrait dire que le narrateur opte pour la description indirecte de l'importance de l'événement historique à travers les témoignages du retentissement que celui-ci a pris dans l'imaginaire des gens.

Le contact avec cet imaginaire amène le narrateur à changer les termes utilisés et le cadre dans lequel l'événement de la Chute pourrait être conçu. La phrase d'introduction est très significative et donne le ton : « l'imminence du désastre eût dû glacer le sang des Grecs » («Ὁποῖον ῥῖγος ἔπρεπε νὰ διατρέχῃ τὰς φλέβας τῶν Ἑλλήνων! » 616. 3-4). Cette réaction physique devant l'événement entraînera dans son sillage d'autres phénomènes naturels. À travers le compte-rendu des ces signes précurseurs, ou des phénomènes postérieurs, l'événement historique prend des dimensions "naturelles" et "surnaturelles" ; les éléments naturels (les séismes, le raz de marée, la lune) se chargent de l'émission des signes, mais aussi des lois naturelles sont violées (l'apparition des derviches dans l'église). De cette façon, l'événement sort du cadre de l'Histoire et entre dans le cadre de la Nature.

La réaction du narrateur devant l'événement de la Chute est une réaction rétrospective : il réagit face à lui non comme un contemporain de l'histoire mise en scène, mais comme un lecteur postérieur qui a pu lire les chroniques et voir les conséquences de cet événement.

Un autre élément qui met en cause l'historicité de l'événement historique, est la présence très envahissante de l'élément mythique dans un chapitre qui est censé rapporter un événement historique. Le mythe prend une place croissante dans le récit. Après les traditions répandues à travers le peuple on passera aux mythes "personnels" de Pléthon, à ses rêves étranges qu'il essaiera de faire accroire à ses adeptes par la suite. Ainsi, le chapitre qui commence par l'Histoire passera, vers sa fin, définitivement sur le territoire des mythes. Et ce chapitre consacré à un événement historique relate avant tout des mythes et décrit le processus de leur élaboration aussi bien par le peuple que par des personnages comme Pléthon.

Tous ces éléments narratifs ne parviennent qu'à une fin : l'événement historique se dissout ; il y est question de lui mais il n'est jamais mis en scène. Le fait de substituer à la description de l'événement la notation de ses conséquences telles qu'elles ont été vécues et racontées par le peuple, ôte à l'événement sa dimension réelle et en fait une menace générale, une date-répère, un phénomène naturel, un mythe.

Finalement l'aphasie du pope, sujet d'une des histoires populaires que le narrateur rapporte, peut être lue comme une mise en abyme du silence du narrateur sur l'événement historique de la chute, et de sa difficulté à le narrer. Le chapitre en question traiterait alors indirectement la question de l'impossibilité de raconter l'Histoire, et le mécanisme de la dissolution de l'événement historique en échos multiples dans le corps populaire.

La réticence que montre le narrateur quand il s'agit de décrire l'Histoire, réticence qui prend la forme d'un refus, se lie à une autre caractéristique du texte de *La Jeune Gitane* qui serait la primauté du romanesque aux dépens du véritable et de l'historique. Regardons de plus près le passage qui est consacré au monastère dans lequel Aïma est

enfermée : il s'agit de très belles pages qui témoignent -et annoncent- le talent descriptif de l'auteur. La première constatation sur cette description est que les deux éléments -le monastère et la nature environnante- entrent dans un système assez compliqué d'oppositions et de ressemblances.

D'une part, le monastère entretient avec la nature un rapport de contraste : entre le passé et le présent, l'historique et le naturel, le vieux et le sans cesse renouvelé, le statique et le mouvementé, la tristesse et la joie, l'austérité et l'amour, le chrétien et le païen. D'autre part, la nature se rapproche du monde monastique à travers l'élément de l'obscurité, de la pénombre qui domine dans les deux mondes et à travers la présence des êtres "surnaturels" (le fantôme / l'Hamadryade). La nature conserve donc des réminiscences historiques puisque le monde religieux païen de la Grèce ancienne est préservé dans son espace.

Dans ces pages, le texte est constamment tiraillé entre deux éléments : l'Histoire/le réel et le romanesque/le fantastique. La description de l'architecture du monastère (informations concrètes sur sa construction et son style) amène à la poésie de Byron (496. 1-4, ses vers cités) et au rêve (« qui plongeait l'âme dans une rêverie fantastique », « βυθίζουσαν τὴν ψυχὴν εἰς ὑπερφυᾶ ρέμβην » 495. 33). Ensuite la description du paysage entourant le monastère finit par une « céleste ascension » (« τὴν αἰθερίαν ἀνάβασιν » 496. 26). Le spectateur/narrateur suit dans cette description un mouvement allant de l'intérieur (monastère) vers l'extérieur (nature) et du bas vers le haut. Le texte contient des tendances "centrifuges" qui conduisent loin du "réel" et de l'historique du monastère vers la rêverie et le surnaturel.

L'exemple qui pourrait illustrer ce mouvement, est le passage de l'histoire du monastère : le choix de sa position, de son fondateur, la description de ses parties différentes, à l'allusion d'une présence fantomatique qui prépare à l'histoire du fantôme qui sera développée par la suite. Le lieu de l'Histoire à cause peut-être de cette forte présence historique donne accès au surnaturel.

L'appropriation du poétique et du surnaturel est un des modes que le texte utilise pour s'éloigner de l'historique. Un autre est le glissement continuel du récit vers les

"anecdotes". Le chapitre prendra une tournure inattendue avec la "présentation" du jardinier du monastère et de son chien. Le jardin du monastère, lieu païen, abandonné, ténébreux, cache le romanesque, mais aussi le monde des histoires populaires. Le changement de registre rappelle évidemment celui qui est effectué au chapitre étudié précédemment (la Chute de Constantinople-les traditions populaires).

Rapprochons ces remarques du paragraphe étudié auparavant, qui décrit les deux amis Trantachtis et Skountas au bord de la mer. L'opposition nature/Histoire est présente aussi, et fonctionne de telle sorte qu'elle conduit à l'opposition rêve/imagination vs Histoire ; les sensations devant la nature (le plaisir, l'insouciance) sont si fortes que l'Histoire est oubliée ; d'autant plus que les indices historiques (τύμβοι, αἵματα) s'effacent devant la beauté de la nature. L'exclamation du narrateur à la fin arrête ce tournant didactique et insiste sur la vanité de cette entreprise -parler de l'Histoire- dans un lieu et un temps inappropriés.

Le narrateur arrête son discours historique le considérant comme un égarement, et cet "égarement" de la narration dans l'Histoire, signalé par le narrateur même (556. 30) est assez curieux pour un texte qui veut s'approcher du roman historique. D'autant plus que, quand il s'agit du mouvement inverse (de l'Histoire vers la fiction), non seulement aucune mention n'en est faite, mais le texte se déploie librement vers la pure fiction. C'est le cas du chapitre "Après la bataille" qui commence par la phrase "coupée" sur Constantinople, et finit par l'histoire de Velminnis et de sa sirène.

C'est le nom de Velminnis qui déclenchera le récit de ses péripéties. Il apparaît comme le personnage qui conduira la narration ailleurs, qui l'éloignera de l'Histoire et l'attachera à la fiction et au mythe. Le nom est inclus dans les chroniques qui énumèrent les hommes qui se portèrent au secours de Constantinople, même trop tard. La phrase qui introduit son histoire est la suivante : « Velminnis à propos de qui on faisait à l'époque d'étranges récits » (« ὁ ’Αννίβας Βελμίννης, περὶ οὗ διηγοῦντο παράδοξα οἱ σύγχρονοι» 602. 27). Le mot "étrange" ("παράδοξα") résume l'histoire de la sirène et entraîne le récit loin de l'Histoire.

Avant de rapporter l'histoire, le narrateur donne la motivation de Velminnis et mine son authenticité. Or, la disposition "critique" du narrateur s'oublie par la suite quand il développe l'histoire. L'abandon de l'historique au profit de l'étrange, du surnaturel, du mythique est définitif. L'histoire est placée sous le signe du "miracle". Velminnis, le pirate (qui rassemble un peu à Sanoutos) dirige le récit vers une histoire merveilleuse : alors qu'il était en état d'otage, il lui fallut "une force surhumaine" pour briser ses chaînes. Le miracle qui ne s'est pas produit pour l'Histoire de Constantinople, se produit ici dans l'histoire de Velminnis : la présence miraculeuse de la sirène lui permet de se débarrasser de ses chaînes, et lui sauve la vie.

Le roman ainsi devient le lieu capable d'accueillir les histoires "miraculeuses", le lieu où la merveille peut avoir une place. Une place assez importante puisque l'histoire de la sirène se déroule sur six pages. Elle devient un récit dans le récit. La place, l'étendue et le charme de cette histoire amènent à poser plusieurs questions sur l'attitude du narrateur. Malgré son ton assez didactique, dans ce chapitre s'opère une élimination de l'Histoire par rapport à la fiction.

Pourtant, l'histoire de la sirène est beaucoup plus compliquée qu'il n'y paraît à première vue. L'histoire d'un marin qui tombe amoureux d'une sirène, amour impossible sinon imaginaire, est ambiguë. Le narrateur ne remplace pas le récit des événements historiques de la Chute par un récit tout à fait "insouciant". L' "incompatibilité" de nature de deux héros de cette histoire amoureuse (fait que la sirène signale dans son discours), l'apparition d'une figure des temps anciens (sirène) dans une époque peu accueillante, l' "aveuglement" du marin amoureux, sa "tâche" de répandre la nouvelle religion sont des éléments qui vont à l'encontre d'une lecture trop naïve de cette histoire[47].

---

47 N. D. Triantafyllopoulos fait une lecture intéressante du chapitre de la sirène. Selon lui, l'histoire de la sirène n'est pas un intermède idyllique mais une histoire symbolique. L'amour entre un "être" pré-homérique et un être de la fin du Moyen Âge, ne peut être que stérile. Belminnès représente les amoureux de la Grèce ancienne, mais le rapport direct avec celle-ci se

L'analogie entre Velminnis avec l'apparition de la sirène qui devient le "porte-parole" de la nouvelle religion, et Pléthon avec ses rêves et ses activités, est apparente. Pour lors, l'histoire de Pléthon reprendra des éléments à celle de Velminnis : la recherche, l'impossibilité de l'amour, le détachement de l'Histoire.

L'ironie légère du narrateur envers le marin et son amour "aveugle", fonctionnerait-elle comme une ironie envers "ses contemporains" qui ont cru et répandu cette histoire ? Ce qui demeure incontestable, c'est que dans ce chapitre le passage de l'Histoire à la fiction est rapide, presque brutal. Même une lecture "historique" de l'anecdote de Velminnis ne peut effacer cette prédominance de la fiction. Et même si la fiction sert à "éclairer" l'Histoire, l'absence de cette dernière ne peut qu'être indéniable.

conclusions

Une première constatation au sujet de l'insertion et la présence de l'Histoire dans la fiction, serait que le corps romanesque est constamment tiraillé entre deux tendances ou deux intentions du narrateur : évoquer l'importance d'événements historiques, faire place à l'insignifiance des histoires et des actes des personnages. La coexistence d'un événement comme la Chute de Constantinople (même si elle n'est pas décrite) avec des dialogues entre Théodore-Skountas, ou entre ce dernier et son chien relève d'une incompatibilité évidente du matériel romanesque.

Le roman s'éloigne des lois du roman historique : rôle restreint de l'Histoire, abandon des "fils" historiques, pléthore de récits dans le récit. Le principe organisateur du roman n'est pas historique, et les références à l'Histoire ne peuvent pas s'équilibrer

---

révèle impossible (cf. "Ο άγονος έρωτας ή Desinit in Piscem" in *Η αδιάπτωτη μαγεία*, Παπαδιαμάντης 1991-ένα αφιέρωμα, éd. Idryma Goulandri Chorn, Athènes 1992).

M. Gassouka remarque que dans cette brève histoire on rencontre quelques thèmes constants de l'œuvre de Papadiamantis : la femme identifiée à l'élément surnaturel et agent du bien et du mal, qui prend les décisions, l'homme faible et toujours prêt à céder et l'amour ("Η παπαδιαμαντική γοργόνα, ένα αποκαλυπτικό αυτοτελές διήγημα μέσα σ ' ένα ρομαντικό μυθιστόρημα", *Roptron*, n° 7, janvier-février 1994, p. 5).

avec l'histoire du roman. La narration se caractérise par une tendance centrifuge, et l'une des fonctions des personnages est d'amener le récit ailleurs, loin de l'Histoire. De la grande Histoire un seul événement figure dans la fiction, où en revanche abondent les histoires et où s'entrecroisent donc de multiples fils narratifs.

L'impression d'inconsistance et de confusion, l'éloignement du style "objectif" du roman historique, la relation des traditions et des légendes, le phénomène des récits dans le récit, le point de vue temporel, qui n'est pas seulement celui du passé mais aussi du présent (de la narration), sont des éléments qui concerne le traitement de l'Histoire dans le roman mais qui, d'un point de vue générique, ouvrent la voie aux nouvelles.

Le fait qu'en ce qui concerne l'événement historique majeur du roman, la chute de Constantinople, l'information historique est toute entière donnée sur le mode du fragment, entraîne une sorte de fragmentation de l'événement historique. La multitude des références isolées qui hantent le récit, transforme l'événement en un incident lointain et symbolique. Il devient un signe, presque un prétexte pour la production des histoires populaires. Dans le cadre de *La Jeune Gitane* l'événement historique important ne peut pas être décrit, ou bien il devient fiction, source d'histoires.

Troisième partie :
le corps de l'histoire : les personnages

A. Introduction à la théorie du personnage

Le concept de personnage « définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé »[1]. La figure littéraire, surtout dans le cadre du roman classique, est le nœud, le carrefour « où se rencontrent les composantes multiples et les niveaux divers du texte »[2]. Comment concevoir et étudier le personnage après "l'ère du soupçon", du formalisme et de la déconstruction reste une question encore pertinente. Ph. Hamon constatait en 1983 le manque de réflexion proprement théorique sur le personnage, dû en grande partie à une survalorisation de la notion de personnage qui à son tour émanait d' « une conception culturelle et idéologique particulière, d'inspiration cartésienne, chrétienne, morale, individualiste et idéaliste du sujet »[3].

L'étude du personnage a donc suivi l'évolution de la théorie littéraire[4] ; celle-ci, depuis les formalistes russes et surtout avec les structuralistes français a vivement contesté la confusion entre les notions de "personne" et de "personnage". Se référant souvent à la phrase de Valéry sur les personnages "ces vivants sans entrailles" elle a essayé de redéfinir cette notion en marquant en même temps un retour à la poétique aristotélicienne où la notion de personnage est secondaire et « entièrement soumise à la notion d'action »[5]. Les théoriciens contemporains sont par conséquent extrêmement soucieux de ne pas définir le personnage en terme d'essences psychologiques afin de

---

1 Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, Librairie Droz, Genève, 1983, p. 9.

2 S. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, P.U.F, écriture, Paris, 1983, p. 211.

3 Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 10-11, 18-19.

4 À la "désacralisation" du personnage ont contribué aussi la sociologie, l'anthropologie et la psychanalyse (cf. l'analyse de Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 15-16). Pour une description complète de la question du personnage, cf. Y. Reuter, "L'importance du personnage", *Pratiques*, n° 60, décembre 1988.

5 R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *L'analyse structurale du récit*, Communications n° 8, Seuil 1981, p. 21.

déjouer l'illusion idéaliste d'un "être" pleinement constitué[6]. Dorénavant, le personnage se définit « par sa participation à une sphère d'actions »[7] et devient l' "effet-personnage"[8] à l'instar de l' "effet de réel" de R. Barthes.

Ainsi, le personnage ne se définit qu'en termes linguistiques[9] ; il n'est qu'une unité de signification qui « n'a ni passé, ni avenir » et il est fait « des phrases qui le décrivent ou que l'auteur a placées dans sa bouche »[10]. Ou, autrement, il est « le sujet de la proposition narrative » et « l'ensemble des attributs qui (lui) ont été prédiqués au cours d'un récit »[11].

Les deux grands changements dans la manière d'envisager la catégorie du personnage selon les structuralistes sont, en premier lieu, le rattachement du personnage au niveau actanciel du discours et en second lieu sa dépendance non pas du monde extratextuel mais du monde du texte. Or, il n'en reste pas moins que le personnage constitue une catégorie délicate ; parce que, même s'il est un "problème linguistique", n'existant pas "en dehors des mots"[12], il assure en même temps une certaine relation avec le monde de référence : « les personnages *représentent* des personnes, selon les modalités propres à la fiction »[13]. Selon Genette, l'étude du personnage n'est que l'étude de cette représentation. La technique de constitution du

---

6 *Ibid.*, p. 22.

7 *Ibid.*, p. 23.

8 Terme introduit par Ph. Hamon et titre du livre de V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, P.U.F., Paris, 1992.

9 « Si donc l'on garde une classe privilégiée d'acteurs ... il est au moins nécessaire de l'assouplir en soumettant cet actant aux catégories mêmes de la personne, non psychologique, mais grammaticale », R. Barthes, *op. cit.*, p. 24.

10 R. Wellek, A. Warren, *op. cit.*, p. 35.

11 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, O. Ducrot- T. Todorov, Seuil, Paris, 1972, p. 288.

12 Le personnage n'appartient pas au discours narratif mais aux objets de celui-ci « même s'il n'est évidemment qu'un pseudo-objet, entièrement constitué, comme tous les objets de fiction, par le discours qui prétend le décrire et rapporter ses actions, ses pensées et ses paroles » (G. Genette, *Nouveau discours du récit*, éd. Seuil, Paris 1983, p. 93.

13 O. Ducrot-T. Todorov, *op. cit.*, p. 286.

personnage par le texte narratif se dissout en l'étude de « ses moyens constitutifs ... nomination, description, focalisation, récit de paroles et/ou de pensées, rapport à l'instance narrative, etc. »[14].

Ph. Hamon définit le personnage comme un signe qui au début est une sorte de "blanc" sémantique qui va se charger progressivement de signification « non seulement par répétition (...) ou par accumulation et transformation (...) mais aussi par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé »[15]. Il s'agit donc « d'une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une aventure fictive », d' « une collaboration d'un effet de contexte et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur »[16].

Pour identifier et classer sémantiquement cette construction qu'est le personnage, on doit utiliser à la fois « des critères quantitatifs (la fréquence d'un renseignement donné explicitement par le texte sur un personnage) et des critères qualitatifs »[17]. L'origine des informations sur le personnage est aussi significative : sont-elles communiquées « directement par le personnage lui-même, indirectement par les commentaires d'autres personnages sur lui (ou par l'auteur), ou s'agit-il d'une information implicite que l'on peut réunir d'après le faire du personnage, ses actes ? »[18].

V. Jouve élabore un modèle qui se fonde en général sur l'approche structurale[19] mais, il essaie de rompre avec la conception immanentiste du personnage prônée par les structuralistes en s'intéressant à l'œuvre non pas comme "construction" mais comme

---

14 G. Genette, *ibid.*, p. 93-94.

15 Ph. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 128.

16 *Ibid.*, p. 126.

17 *Ibid.*, p. 133-134.

18 *Ibid.*

19 Il adhère à cette perspective en confirmant que « l'effet-personnage est d'abord une réalité textuelle » ou que « le personnage est ... conditionné par sa place dans la structure actancielle du récit » (*op. cit.*, p. 259, p. 59).

"communication"[20]. Son modèle qui se veut un dépassement des recherches formalistes est une description détaillée de la façon dont les personnages romanesques se construisent pendant la lecture, du « fonctionnement *en texte* des créatures littéraires » et de l' « interaction lecteur/personnages dans le roman »[21].

Ce modèle est d'autant plus intéressant qu'il est élaboré sur le principe que « l'image-personnage ... s'avère prise entre le référentiel (elle renvoie à une extériorité) et le discursif (elle est construite par le discours) »[22]. Selon Jouve la figure littéraire est "sursignifiée" et le personnage est déterminé par le projet romanesque de l'auteur et par la structure originale de chaque œuvre.

Le personnage reste donc « une catégorie qui, conjointe à celle de l'action, forme le centre d'intérêt esthétique principal de la littérature de fiction »[23] ; son étude constitue, depuis toujours, une composante nécessaire de l'analyse du roman puisque la figure littéraire fonctionne dans la plupart des récits classiques « comme principe d'organisation de l'ensemble de l'œuvre »[24].

L'étude des personnages est donc essentielle à l'examen des procédés structuraux internes à l'œuvre et des systèmes de valeurs ; les personnages sont des pierres d'angle autour desquelles se construit le roman. Ainsi, malgré la difficulté produite par la dissémination des signaux indicateurs de la perception de chaque personnage, nous allons tenter de dégager certaines composantes des personnages principaux dans les romans papadiamantiens mais aussi d'examiner le système des personnages, les réseaux, les oppositions et les correspondances entre eux dans l'ensemble de chaque roman. L'appartenance de chaque personnage au système spécifique de chaque roman empêche d'embrasser dans une même analyse des

---

20 *Ibid.*, p. 13.

21 *Ibid.*, p. 13, p. 22.

22 *Ibid.*, p. 50.

23 O. Ducrot-J. M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1995, p. 753.

24 V. Jouve, *op. cit.*, p.170.

personnages appartenant aux différents romans. Nous allons essayer de décrire la "multi-fonctionnalité" des personnages des romans papadiamantiens en suivant l'ordre chronologique de l'apparition de ceux-ci.

La réflexion sur la problématique du héros-personnage romanesque consiste à définir la ou les fonctions que lui assigne le schéma actantiel, à étudier « la distribution, la fonction et le fonctionnement des multiples appareils évaluatifs qui s'inscrivent » dans le texte, à considérer le héros « comme un lieu, un lieu textuel qui circonscrirait et définirait, d'emblée et a priori, le genre du texte »[25]. "Réalité duelle", le personnage se pose sur l'axe fictif/non fictif et sa saisie permet la saisie du monde fictionnel[26].

---

25 Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, pp. 58-59.

26 V. Jouve, *op. cit.*, p. 65.

B. Les personnages principaux

I. *L'Émigrée*

1. Marina

a. un personnage central

L'Émigrée est focalisée sur un personnage : Marina. À quelques chapitres près, le texte n'est que le déploiement de son histoire. Or, Marina a ceci de particulier qu'elle est un personnage *vu* : elle se trouve au centre de la narration plus parce qu'elle attire les regards des autres qu'à cause de ses actes. Elle se constitue pratiquement en tant que personnage à travers l'observation de l'ensemble des autres personnages du texte.

L'examen impitoyable, l'effort de décoder son comportement sont une occupation constante des autres personnages vis-à-vis de Marina. L'épaisseur narrative du personnage principal est donc doublée par le thème de la vue et de l'observation ; en même temps l'attitude des autres personnages et la focalisation sur Marina au niveau de l'histoire ne sont qu'une mise en abyme de la focalisation du narrateur sur le personnage.

b. la description

Personnage par excellence *vu*, Marina est décrite à plusieurs reprises par les autres (Zennos, Kakia, le capitaine) en ce qui concerne son caractère et son comportement. Quant à son apparence, les informations sont plus rares[27], distillées

---

27 Cf. aussi l'analyse, inspirée de la critique féministe, que fait V. Athanassopoulos du personnage de Marina et qui, malgré un point de vue différent, rencontre la nôtre. Selon Athanassopoulos l'absence d'une description physique de Marina est significative et l'amour de Zennos ne serait inspiré que par les qualités morales de la jeune fille (""Παπαδιαμάντης-Ήρως", Ένας κοσμοκαλόγερος υπό τον έλεγχο της φεμινιστικής κριτικής", in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 331-332).

dans le texte par un narrateur qui semble vouloir maintenir son personnage dans un état de transparence. Si l'on voulait codifier ces informations fournies soit par le narrateur soit par les autres personnages du roman, on dirait que Marina est principalement marquée par deux éléments : la pâleur/la transparence et l'obscurité/le noir. Le dernier élément ne se réfère pas uniquement à l'apparence de Marina (ses cheveux noirs et ses vêtements noirs, signes de deuil) mais est lié à la présence de la mort qui peu à peu l'envahit.

Quant à la blancheur, c'est la première information donnée sur Marina (9. 21)[28] et presque la seule[29] jusqu'au chapitre cinq de la deuxième partie. À ce point du récit (75. 15-20) qui coïncide avec le moment de la découverte de son amour pour Zennos, Marina semble acquérir une corporalité[30]. La première description détaillée de son apparence ne peut être réalisée qu'en cet l'instant où « la blancheur transparente de son visage reculait » (« ἡ διαυγὴς ὠχρότητα τοῦ προσώπου της ὑπεχώρει» 75. 12).

Dès lors, après cette "matérialisation" momentanée, Marina est de nouveau envahie par la blancheur (« figure blanchâtre », « lèvres pâles », « ἡ ὠχρὰ μορφὴ τῆς Μαρίνης » « χείλη πελιδνά », 89. 11) au moment où Zennos disparaît. Pendant la dernière phase de sa maladie Marina est décrite par le narrateur une dernière fois. À ce moment, le personnage arrive à une transparence extrême, synonyme de la mort : « Son visage était blanc et émacié, son cou pâle et diaphane ; on aurait pu même compter les veines fines sous sa peau » (« τὸ πρόσωπον αὐτῆς ἦτο λευκὸν καὶ κάτισχον, ὁ λαιμὸς ὠχρὸς καὶ διαυγὴς καὶ αἱ λεπταὶ φλέβες ἠδύναντο νὰ ἀριθμῶσι » 121. 31-32)[31].

---

28 C'est le moment où Marina (vue jusque-là de dos) tourne vers le capitaine et où le narrateur note la blancheur de son visage.

29 V. aussi juste après sa maladie la description de son visage « κάτισχον καὶ διαφανές ἐξ ὠχρότητας » (60. 20).

30 Cf. aussi V. Athanassopoulos, *op. cit.*, p. 338.

31 On pourrait rapprocher la description de Marina des vers du poème de l'auteur [ΕΡΩΣ ΠΡΟΣ ΚΟΡΗΝ] : « Ἐπόθουν που ὡς φάντασμα ὠχρόν να σ ' ἀπαντήσω, ἢ σκελετός κἂν ἄσαρκος κατεσκληκὼς ἂς ἦσο », poème daté vers 1880 (cf. F. Dimitrakopoulos, *[Τὸ λάβαρον], ανέκδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το Αρχείο Απόστολου Γ. Παπαδιαμάντη*, éd. Kastaniotis, Athènes 1989,

Une description qui résume d'une façon extrêmement limpide les deux éléments -la blancheur et l'obscurité- qui composent l'image de Marina se trouve dans le monologue (ou "rêverie" selon le narrateur) de Zennos -et notons le temps du passé dans lequel celui-ci s'exprime à propos de la jeune fille : « Je me souviens d'elle. Elle avait le visage tout pâle et elle était toute vêtue de noir. Le ciel était noir au-dessus de sa tête et son Destin lui semblait noir » (« τὴν ἐνθυμοῦμαι, εἶχε τὸ πρόσωπον κάτωχρον, καὶ ἦτο ἐνδεδυμένη ὅλη εἰς τὰ μαῦρα. Ὁ οὐρανὸς ἦτο μαῦρος ὑπὲρ τὴν κεφαλήν της, καὶ ἡ Μοῖρά της ἐφαίνετο μαύρη » 102. 18-22).

c. le faire

Cette dernière description de Zennos finit par une constatation sur le statut général de Marina, sur son faire : « Elle était étrangère dans ce monde » (« ἦτο ξένη ἐπὶ τῆς γῆς » 102. 20)[32]. La distance qui sépare Marina de la réalité, le manque d'interaction entre elle et le monde (aussi bien le monde naturel que le monde humain, à savoir les autres personnages du roman) sont des éléments répétés constamment dans le texte.

Elle est représentée dès le début dans un état de séparation subite et irréparable avec la réalité, et avec les événements du récit ; pendant l'épisode du conflit entre le capitaine et les truands, le narrateur remarque : « Quant à l'orpheline, elle imaginait voir un rêve incohérent » (« ὅσο διὰ τὴν ὀρφανήν, αὕτη ἐφαντάζετο ὅτι ἔβλεπε ὄνειρο ἀσυνάρτητον » 19. 34-35). Le premier matin sur le bateau, Marina est incapable d'assumer sa propre histoire qui lui apparaît comme « une vision horrible et invraisemblable » (« ὡς φρικώδης καὶ ἀπίθανος ὀπτασία » 24. 12-13).

Meurtrie par la mort de ses parents, Marina se coupe du monde extérieur ; à deux reprises dans le roman est décrite l'éclipse de la nature devant l'affliction qu'elle

---

p. 46). Marina s'assimile donc aux figures des poèmes romantiques de l'auteur, poèmes qu'il désavoue dans *Τὰ Ρόδινʼ ακρογιάλια* (comme Ph. Dimitrakopoulos note, *op. cit.*, p. 85-86.).

32 Constatation répétée par Marina elle-même quand dans son délire avant sa mort elle crie « qu'elle est seule au monde » (« ἔλεγεν ... ὅτι εἶναι μόνη ἐν τῷ κόσμῳ » 121. 4).

éprouve. Une première fois au moment où elle désire jouir du spectacle de la mer et du ciel « tout s'effaça devant ses yeux » (« πάντα ἐσβέσθησαν εἰς τοὺς ὀφθαλμούς της » 26. 24-25) et une deuxième fois quand le bateau aborde les côtes de Sardaigne, Marina « regardait, sans voir la mer, les montagnes, le ciel, rien » (« ἡ Μαρίνα ἐθεώρει χωρὶς νὰ βλέπῃ, τὴν θάλασσαν, τὰ ὄρη, τὸν οὐρανόν, οὐδέν » 37. 8-9). Elle apparaît plongée constamment dans un état entre rêve et mélancolie : « la mélancolie constante de Marina » (« ἡ συνεχὴς μελαγχολία » 36. 19), « la rêverie sinistre » (« θλιβερὰ ὀνειροπόλησιν » 34. 7), ses « longues rêveries » (« μακροὺς ρεμβασμοὺς » 36. 28).

Ainsi, prend forme l'idée d'une "réclusion" du personnage, formulée par madame Rizou : « De tels cœurs (...) sont faits pour être toujours fermés » (« Τοιαῦται καρδίαι ... ἐπλάσθησαν διὰ νὰ εἶναι πάντοτε κλεισταὶ » 32. 5-6) et reprise par le narrateur au début du deuxième chapitre : « Son cœur qui était jusque-là fermé » (« ἡ καρδία της, ἥτις κλειστὴ οὖσα μέχρι τοῦδε » 61. 2). La rupture des rapports que Marina entretient avec les autres est mise en évidence par sa difficulté de communiquer avec eux, et plus spécialement de parler ; elle apparaît constamment silencieuse, peu disposée à entamer un dialogue avec les autres personnages, sauf dans le cas d'obligation d'ordre moral[33].

Un autre aspect de cette réduction à néant des relations de Marina avec le monde se traduit par son refus de manger, attitude manifestement suicidaire ; cette idée qui revient avec une insistance particulière[34] renforce, d'une part, le thème de la "non-corporalité" et de l'incompatibilité de ce personnage avec le monde et, d'autre part, son

---

33 Par exemple à l'égard d'Anthoussa : « Marina a été obligée de la consoler ... » (« ἡ Μαρίνα ὑπεχρεώθη νὰ κατέλθῃ πρὸς παρηγορίαν » 38. 21) ; même réaction pendant le récit du capitaine Villios : « l'orpheline voulait être courtoise avec le capitaine » (« ἡ ὀρφανὴ ἐφιλοφρονεῖτο οὕτω τὸν πλοίαρχον » 46. 5).

34 Pendant les deux phases du voyage : « Elle en a à peine touché un peu » la nourriture que lui offre Zennos (« μόλις ἤγγισεν ὀλίγον τι » 23. 2), « depuis hier elle n'a rien mangé » (« ἀπὸ χθὲς δὲν ἔφαγε τίποτε » 30. 15) dit Zennos à Anthoussa ; et pendant la dernière maladie : « pendant deux jours elle n'a rien mangé » (« ἐπὶ δύο ἡμέρας ἔμεινεν ἄσιτος » 93. 5), « pendant trois jours elle n'a pas mangé » (« ἐπὶ τρεῖς ἡμέρας ἔμεινεν ἄσιτος » 120. 31).

"système de réclusion". L'arrêt momentané de ces comportements au moment où Marina aime Zennos, marque un changement qui paraît absolument indispensable pour l'intrigue et qui fait avancer le récit. C'est le seul moment dans le texte où Marina semble se lancer vers le futur.

Pour conclure sur le faire de Marina, on peut dire que malgré son rôle central dans l'organisation du roman, elle est loin d'en être le personnage le plus actif[35]. Marqué par une passivité extrême, défini par les thèmes de l'étrangeté, de l'incompréhension, de la mélancolie (et plus tard la maladie) et de la réclusion, le faire de Marina s'avère être plutôt un "non-faire".

d. l'être

La transparence qui résume l'apparence de Marina et qui pourrait s'interpréter comme un refus du narrateur de décrire son personnage se trouve largement compensée par la tentative de celui-ci de décrire son caractère. Examinons les qualificatifs qui tout au long du texte sont attribués au personnage de Marina et leur fonction en ce qui concerne sa perception romanesque. Le caractère de Marina est décrit dans le chapitre douze (51. 4-20) de deux points de vue : par Zennos et par le narrateur. Le premier fait son portrait avec des superlatifs qui le transforment en une hagiographie (« ange », « sainte », « exemple d'amour et d'humilité », « ἄγγελος », « ἁγία », « παράδειγμα ἀγάπης καὶ ταπεινώσεως » 51. 14-15). Le narrateur affirme que cette description de Marina par Zennos pèche par amour (par l' « affection profonde » du jeune homme, « βαθεῖαν συμπαθείαν » 51. 16-17) mais par la suite il confirme lui aussi la bonté, la piété, la fierté, la souffrance injuste de la jeune fille mais également l'âpreté de son caractère.

---

35 Il est significatif que la seule fois où Marina apparaisse extrêmement dynamique, c'est au moment où elle accompagne ses parents morts vers le cimetière. Même le capitaine recule devant sa résolution.

Ces caractéristiques se retrouvent aussi dans de petits commentaires distillés dans le texte[36], de telle façon que la perception du personnage de Marina reste stable et immuable jusqu'à la fin du texte. Marina paraît ainsi d'emblée un personnage positif qui entraîne la sympathie du lecteur[37]. D'un point de vue narratif, il ne s'agit pas d'une sympathie qui serait créée par « la similitude des situations informationnelles »[38] entre le lecteur et Marina puisque le premier dispose tout au long du récit de plus d'informations que le personnage ; le lecteur s'identifie plutôt au narrateur qu'au personnage. Il s'agit plutôt d'une sympathie, à travers le narrateur, de nature "médiatrice" puisque celui-ci exprime ouvertement sa sympathie à l'égard du personnage.

Le narrateur donne l'illusion d'une épaisseur psychologique de Marina en transmettant un savoir assez approfondi sur l'être du personnage. Il facilite ainsi l'implication du lecteur dans son histoire et la renforce par l'utilisation de certains thèmes liés à l' "intimité" du personnage. Il s'agit des thèmes de l'enfance, du rêve et de l'amour qui tous concourent à la représentation de Marina : le récit d'Anthoussa (la bonne de Marina) sur le premier voyage vers Marseille quand Marina était encore enfant (52. 5-25), le récit des divers rêves prémonitoires de Marina (76), l'amour enfin de celle-ci pour Zennos qui se manifeste à partir de la deuxième partie du roman. Un dernier thème associé à la thématique de l'intimité, celui de la souffrance est

---

36 Avec une insistance particulière sur la fierté de Marina deux fois mentionnée dans la suite par Zennos (« Je le sais bien, Anthoussa, je le sais très bien, malheureusement, que madame Marina ne s'abaisse pas jusque là », « Τὸ ἠξεύρω, Ἀνθοῦσα, τὸ ἠξεύρω πολὺ καλὰ δυστυχῶς, ὅτι ἡ κυρία Μαρίνα δὲν καταβαίνει ἕως ἐκεῖ » 98. 19-20 et 102. 23) et une fois par le capitaine (« si fière », « τόσον ὑπερήφανος » 103. 29) ; d'autres notations soulignent son statut de victime.

À propos de la première description, V. Athanassopoulos pense que l'auteur veut présenter les particularités du caractère de Marina à travers un exposé et non à travers la dramatisation (*op. cit.*, p. 336).

37 Pour notre analyse sur le système de sympathie cf. V. Jouve, *op. cit.*, p. 123-149.

38 *Ibid.*, p. 131.

particulièrement manifeste et constitue, dès le départ, un des éléments essentiels de la perception de ce personnage.

Le système de sympathie -élément *sine qua non* du romantisme romanesque- qui se construit autour du personnage de Marina, nécessite l'approche psychologique, le discours sur son être ; ce discours est indirect, à travers le narrateur sur son personnage, puisque Marina ne prend la parole que rarement et surtout ne dévoile pas ses états d'âme[39].

e. la perception générale de Marina

Marina se trouve entre le personnage-type (la jeune fille gentille et malheureuse des romans romantiques) et l'individu ; la métonymie du titre fonctionnera jusqu'à la fin du texte. Ce n'est pas un hasard si le narrateur nomme Marina pour la première fois dans le chapitre 6 ("Le départ") tandis qu'en général il utilise systématiquement ainsi que les personnages de l'histoire les qualificatifs "orpheline", "émigrée", "la jeune fille" au lieu de son nom.

Marina est intégrée à une orchestration narrative simple, dans une structure incontestablement moins complexe que celle des deux autres romans. Elle est déterminée par une finalité narratrice forte et elle est représentée plutôt dans le mode diégétique que dans le mode mimétique (prédominance de la description sur le discours direct). Finalement Marina paraît fermée à l'extratextuel : pour la saisir, le lecteur ne doit pas disposer d'un savoir hors du texte.

---

39 Le silence de Marina, conforme au "système de réclusion", l'empêche de provoquer une émotion immédiate, comme Anthoussa par exemple, lors de son monologue (38).

Si -comme le soutient J. Kaempfer- « la condition formelle (ou rhétorique) d'une véritable existence littéraire » du héros romantique est le récit à la première personne qui le pourvoit « d'une parole singulière », le silence de Marina est particulièrement troublant ("Faut-il tuer la Dame aux camélias", *Poétique*, n° 92, nov. 1992, p. 433).

En outre, Marina entretient des rapports intertextuels intenses qui doivent être examinés. « Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif »[40]. Marina se rapproche d'abord d'Aïma, personnage féminin central de *La Jeune Gitane*, avec laquelle elle partage la caractéristique du silence et le rôle de victime. En outre, elle se trouve en contraste absolu avec l'héroïne de [*Τὸ λάβαρον*], un manuscrit qui a été abandonné par l'auteur[41] ; Agni, l'héroïne de ce roman inachevé est presque trait pour trait le contraire de Marina. Si celle-ci est le symbole même de la jeune fille innocente, Agni marquée par un profond immoralisme, apparaît comme un "bourreau", pas toujours à l'état latent. La représentation de ses « passions corrompues et téméraires »[42] (irrespect envers son père, allusions sexuelles, attitude blasphématoire) comprend même une scène de sadisme[43].

Si l'on étend la recherche au-delà des textes de l'auteur, le personnage de Marina présente des analogies remarquables avec Klara, le personnage féminin de la nouvelle de Vizyinos «Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» («Les suites de la vieille histoire»)[44]. Dans un cadre romantique comparable, ces personnages féminins (pâles tous les deux) sont atteints par une mélancolie due à la tristesse excessive causée par la perte d'une personne aimée. Klara sombre dans la folie tandis que Marina s'éteint progressivement.

Dans un cadre plus général, Marina renvoie au symbole de la "victime innocente"[45] complètement impuissante devant la force du mal. Le rôle romanesque de

---

40 V. Jouve, *op cit.*, p. 48.

41 F. Dimitrakopoulos, *op. cit.*, p. 77. Il place l'écriture de ce roman et des premières ébauches de *La Jeune Gitane* juste après la publication de *L'Émigrée*, entre 1880-1882.

42 « ἔκφυλα καὶ παράβολα πάθη της», *ibid.*, p. 51.

43 Voir l'épisode avec la petite fille, *ibid.*, p. 49.

44 Similitude déjà remarquée par R.-P. Debaisieux, *Le soupçon et l'amertume*, éd. L'Harmattan, Paris 1992, p. 52.

45 Marina est, d'ailleurs, désignée ainsi dans le titre du chapitre "Θύμα! Θύμα!". V. Athanassopoulos (*op. cit.*, p. 349) remarque l'ambiguïté de ce titre : victime de qui ? de la

la "victime innocente"[46], rôle si important dans le feuilleton et dans le mélodrame[47] constitue un cliché de la littérature du XIXe siècle. La conformité de Marina à ce cliché, à savoir sa soumission aux lois du genre, est une dimension du personnage très importante.

Ainsi, Marina ne "sort" pas de sa "destinée" comme personnage romanesque. Transparente puisque fictive, obscure puisque romantique, Marina, le sujet de la narration sera oubliée aussitôt qu'elle mourra ou comme le dit le narrateur : « La page du livre est tournée (...) et personne n'a plus parlé de cette âme dévote et attristée, endormie entre les morts... » (« ἡ σελὶς τοῦ βιβλίου ἐστράφη (...) καὶ οὐδεὶς ὡμίλησε πλέον περὶ τῆς μεταξὺ τῶν νεκρῶν κοιμηθείσης εὐσεβοῦς καὶ τεθλιμμένης ψυχῆς... » 129. 13).

---

méchanceté du monde en général ? de la méchanceté féminine ou plutôt de l'attitude masculine ? Il conclut que « l'auteur ne prend pas position sur cela ».

46 Cf. V. Jouve, *op cit.*, p. 212.

Dans la lecture que propose V. Athanassopoulos, Marina serait conforme à l'image de la femme idéale vers le milieu du XIXe siècle, image nourrie d'une culture patriarcale dont les caractéristiques sont le culte de la femme perçue comme une religieuse du foyer et le culte de la faiblesse corporelle de la femme. Le destin de cette dernière est soit la mort soit le mariage (*op. cit.*, p. 355-363).

47 Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, p. 225.

2. Zennos

Zennos qui occupe une place importante dans le roman, surtout dans la deuxième partie, est un personnage qui partage quelques points communs avec Marina[48]. Tous les deux forment un ensemble qui se distingue des autres personnages non seulement parce qu'ils sont les "héros" du roman mais aussi à cause de leur appartenance au mode romantique. Les deux personnages se rencontrent ainsi par leur inclination au rêve et à la rêverie.

Le romantisme constitue la dimension principale de Zennos, comme on peut facilement le constater par les traits suivants : son grand amour pour Marina, sa tendance à l'exagération, sa fragilité, sa sensibilité exacerbée, sa souffrance. Et surtout le thème de la folie qui est particulièrement présent dans la dernière partie du récit. La folie[49] de Zennos prend la forme de la perte de sa propre identité : pendant leur rencontre, Anthoussa lui dit : « elles (la famille Rizou) t'ont fait autre que toi-même » (« σὲ ἔκαμαν ἄλλον ἀπὸ τὸν ἑαυτόν σου » 99. 3), constatation qui sera reprise par le titre du chapitre suivant "Zennos se retrouvant lui-même" ("ὁ Ζέννος ἐν ἑαυτῷ", 101. 2).

En outre, son monologue fourmille de références à sa folie : « voilà une autre folie encore », « mes amis me considèrent comme un fou », « je vais devenir fou » (« ἰδοὺ καὶ ἄλλη τρέλα », « οἱ φίλοι μου μὲ ἐκλαμβάνουν ὡς τρελὸν », « θὰ παραφρονήσω » 102. 4, 6, 35) et Zennos paraît vivre sa folie comme une altération

---

48 De la même façon que Marina, Zennos est un personnage qui attire les regards. Sa seule description détaillée est formulée par Kakia (49. 29-31). D'ailleurs, pendant le voyage sur le bateau, tout un système d'observation se met en place : Marina est surveillée par tous, Zennos est observé par Kakia et sa mère, Anthoussa examine la famille Rizou.

49 Idée répétée par le narrateur (Zennos sort « presque insensé » de chez M. Markoni, « σχεδὸν παράφρων » 87. 12), par le prêtre du cimetière (« il est fou » pense celui-ci, « εἶναι τρελός » 90. 10), par Kotsos (« est-ce qu'il est devenu fou ? » se demande-t-il, « μήπως ἐτρελάθη ἆρα γε ; » 91. 21) et par le capitaine qui n'ose pas dire ses peurs « que son fils ait perdu la raison » (« ἐφοβεῖτο δὲ νὰ ἐκστομίσῃ ἐκεῖνο, ὅπερ ὑπώπτευεν αὐτός, τουτέστι μὴ ὁ υἱός του παρεφρόνησεν » 93. 17).

corporelle : « mon visage est devenu sauvage et je ne me reconnais plus moi-même dans la glace » (« τὸ πρόσωπόν μου ἐξηγριώθη, καὶ δὲν ἀναγνωρίζω πλέον ἐμαυτὸν ἐν τῷ κατόπτρῳ » 102. 7-8). Zennos a des instants de lucidité même pendant la visite chez madame Rizou et après l'absorption de son filtre magique : « je deviendrai fou », « est-ce que je suis devenu dément ? » (« θὰ παραφρονήσω », « μήπως παρεφρόνησα; » 111. 12, 17). La magie, pratiquée par Madame Rizou et Madame Markoni, aggrave l'altération de Zennos : le capitaine remarque le visage "altéré" de son fils après cette visite (113. 28).

De même que Marina, Zennos intègre l'élément de l'obscurité. Dans le chapitre "Nuit", c'est précisément celle-ci qui remplit Zennos : « quelque chose de sombre le visita » (« τὸν ἐπεσκέφθη σκιερόν τι » 83. 15). Cette obscurité qu'il recherche (il entre dans une grotte où « il ne voyait presque pas de lumière », « δὲν ἔβλεπε σχεδὸν φῶς » 91. 7) se double d'un aveuglement intérieur. À l'instar de Marina, marquée par l'incompréhension, Zennos apparaît pendant cette période dépourvu de toute capacité de juger, de penser, d'interpréter les signes.

À la différence de Marina, dont la passivité prend la forme d'une immobilité, Zennos se caractérise par une mobilité intense : au tout début du roman il est qualifié par son père comme quelqu'un qui « confie son rêve au vent et aux vagues » (« ἐμπιστεύεσαι τὸ ὄνειρόν σου εἰς τὸν ἄνεμον καὶ εἰς τὸ κῦμα » 7. 1-2) et plus tard au moment de la crise le capitaine parle de « la tête juvénile (de Zennos) qui tourne au vent comme une aiguille aimantée » (« νεανικὴ κεφαλή, ἥτις γυρίζει εἰς τὸν ἄνεμον ὡς μαγνητικὴν βελόνη » 94. 37). À la fin du roman, tandis que Marina est déjà morte (elle acquiert donc une immobilité extrême), Zennos vit une autre sorte de mort qui prend la forme d'une mobilité continuelle, d'une « vie errante » (« διῆγε πλάνητος βίον » 131. 27)[50].

---

50 G. Saunier lie l'errance de Zennos à celle de Pléthon et à celles des nouvelles «Δαιμόνια στο ρέμα», «Υπὸ τὴν βασιλικὴν δρῦν», ("*Ἡ Μετανάστις* ή το προσχέδιο του μύθου", *Ellinika*, Thessalonique 1999, p. 115. On pourrait ajouter celles des personnages des *Marchands de Nations*.

II. *Les Marchands de Nations*

1. Sanoutos : une « âme obscure »[1]

a. la troisième personne

Notre étude des personnages des *Marchands de Nations* partira de Marcos Sanoutos. Il a un rôle-clé non seulement à cause de sa dualité -personnage historique et personnage romanesque- mais aussi parce qu'il est "la tierce personne" : celui qui s'insinue entre le couple Mouchras-Augusta et qui déclenche le drame[2]. Ainsi, le personnage de Sanoutos est celui qui assure l'intrigue romanesque, mais également, l'intrigue historique en assurant l'insertion de l'Histoire dans le corps romanesque. On essayera de voir de plus près ce personnage qui semble constitutif du roman, de considérer si et comment historicité et invention créent une cohérence diégétique, d'étudier successivement les différentes composantes de Sanoutos et de saisir ses dimensions contradictoires.

b. Sanoudos et Sanoutos

Personnage historique, Marcos Sanoudos, neveu du doge Enrico Dandolo (ce doge qui signe l'accord pour le transport des croisés vers l'Orient en 1204) et *giudice del Commune* à Constantinople, organisa, autour de 1206, en collaboration avec d'autres nobles vénitiens, la plus grande entreprise d'occupation de territoires byzantins

---

1 Cf. 174. 25 : « ἐν τῇ σκοτεινῇ ψυχῇ τοῦ ἀνθρώπου τούτου ».

2 « À la parution du troisième, l'union est enrayée, la séduction effective et le drame enclenché », Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris/La Haye, Mouton, 1973, p. 195.

dans la Mer Égée. Il conquit les îles de Naxos, Paros, Milos, Ios, Sifnos et Syros et fonda le duché de l'Égée, avec pour siège Naxos et prit le titre de *Dux Egeopelagi*[3].

Sanoutos constitue donc une authentique figure historique que l'auteur intègre dans son roman ; la manière dont il le fait a « une importance capitale pour ce qui est de son projet romanesque »[4]. Tiré sans doute de l'*Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους* de C. Paparrigopoulos, Sanoutos est bien un personnage historique qui est mis au premier plan mais il ne posera pas de problèmes d' "inauthenticité"[5]. Il ne provoquera pas le même gêne chez le narrateur que Pléthon dans *La Jeune Gitane* : en effet personnage beaucoup moins important et connu que ce dernier, personnage "secondaire" dans l'*Ἱστορία*, Sanoutos devient beaucoup plus facilement héros -ou un des héros- d'un roman. Le surgissement de cette figure historique dans l'univers du roman, douée d'une personnalité, d'une véritable présence se produit de la façon la plus heureuse vers la fin du roman quand le narrateur expose les raisons pour lesquelles Sanoutos décide l'incendie de ses bateaux ; Les raisons sont au nombre de deux : l'abandon imminent des nobles vénitiens qui l'accompagnaient et son caractère singulier. Or, la première raison (qui est simplement exposée mais sans jouer un rôle dans de la fiction) est historique et "véritable", tandis que la deuxième est une raison romanesque, en ce sens qu'elle est justifiée par la façon dont Sanoutos est présenté jusque-là, en conformité avec sa présence dans l'histoire.

La première raison est effectivement mentionnée par l'historien Paparrigopoulos, élément qui montre bien le contrôle que l'historicité d'un personnage pourrait exercer sur le monde fictif du roman[6]. Or, dans le cas de Sanoutos, on peut constater une certaine liberté de la part du narrateur vis-à-vis du personnage historique,

---

3 V. Chronologie dans *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού*, éd. Fondation pour la Culture Hellénique, Athènes 1993, p. 36-37 et Ch. Gasparis, "Η βενετική κυριαρχία στα βυζαντινά εδάφη", *ibid*, p. 126-127.

4 S. Bann, "L'anti-histoire de Henry Esmond", *Poétique*, n° 9, 1972, p. 72.

5 Cf. R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970, p. 108-109.

6 Cf. St. Bann, *op. cit.*, p. 72.

au moins tel que celui-ci apparaît dans l'*Ιστορία* de Paparrigopoulos : le narrateur déplace la date de sa mort (il le fait mourir plus tôt), il ne mentionne pas ses dernières années à Naxos en tant que duc, ni son mariage avec une orthodoxe -informations données par l'historien[7]. Finalement, l'auteur dans le contexte du roman lui invente une autre biographie.

c. Sanoutos et Venise

La transformation du Sanoutos historique en Sanoutos-personnage de roman est conditionnée par l'ensemble et son idéologie ; elle sert, notamment, à renforcer l'image de Venise que le narrateur fait apparaître dans le roman. Sanoutos en tant qu'actant, ne fait que se livrer à la conquête ou à la reconquête des bateaux, femmes ou pays. Il exprime, ainsi, excellemment, sa conformité avec l' "imperium" vénitien.

Dès sa première présentation (dialogue avec Mouchras, 145), Sanoutos est immédiatement lié à Venise à travers sa parenté avec Enrico Dandolo. Plus tard, le narrateur fait le commentaire suivant : « Il était un de ces nobles aventuriers que seule Venise produisit dans le passé » (« ἦτο εἷς τῶν εὐπατριδῶν ἐκείνων τυχοδιωκτῶν, οὕς μόνη ἡ Βενετία ἐν τῷ παρεθλόντι παρήγαγε » 169. 31-32). De cette façon, le général et l'individuel ne font qu'un : Sanoutos ne constitue pas un cas particulier mais il appartient à une société, et partage avec elle ses caractéristiques et ses principes. Qui plus est, le fait qu'il soit présenté comme produit d'une société, met en relief l'historicité de Sanoutos (Venise produisait *dans le passé* ce genre des nobles).

Cette appartenance à une tradition et à une communauté met également en relief l'homogénéité du groupe des nobles vénitiens. Même Sanoutos ne peut pas constituer une exception, et il semble être conscient de cela : au début du deuxième chapitre, au cours de son dialogue avec Mirchan, il insiste sur son identité de vénitien précisément pour montrer qu'il ne peut, étant tel, connaître le désespoir : « Figure-toi (...) d'être

---

7 *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, livre 13e, tome 5, éd. 1874, p. 19.

Vénitien, citoyen de la ville toute-puissante, d'être riche, noble, important ... » (« Φαντάσου (...) νὰ εἶναί τις Βενετός, πολίτης τῆς κραταιότατης Πολιτείας, νὰ εἶναι πλούσιος, εὐγενής, ἰσχυρός, ἀνδρεῖος, ἐπιφανὴς » 178. 11-16). Dans ce passage, Sanoutos se définit par rapport à sa nationalité, par rapport à Venise, cadre du déroulement des événements romanesque, lieu historique et expression politique et culturelle. Les deux entités romanesques, Venise et Sanoutos, s'éclairent mutuellement : la première constitue le milieu dans lequel vit le personnage et le fond sur lequel son image se détache et le deuxième réalise les idées incarnées par Venise. Il est exclu qu'il s'écarte de ces idées : comme on a vu, Sanoutos ne peut qu'obéir aux décisions du Doge, expression ultime de la configuration vénitienne (chapitre "Le Doge", 187-191). La fin du même chapitre est tout à fait significative : après leur entretien, les deux hommes (Sanoutos et le Doge) entrent dans « la salle à côté, où il y avait une assemblée d'hommes et de femmes » (« εἰς τὴν παρακειμένην αἴθουσαν, ὅπου ἦτο συναναστροφὴ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν » 191. 5-6). Étant donné que Sanoutos, avant l'entretien, entre dans le palais sans saluer personne, cette dernière phrase montre que les liens entre l'individu Sanoutos et la communauté vénitienne sont renouées.

Même dans sa maladie (son étrange "désespoir"), Sanoutos ne peut pas renier cette identité, autrement il serait maintenu dans la marginalité : « Jamais mon ami n'a cessé de faire des expéditions » déclare Cécilia à Augusta pendant leur rencontre (« Οὐδέποτε ὁ φίλος μου δὲν ἔπαυσε νὰ ἐκστρατεύῃ » 242. 10). Sanoutos incarne ainsi le vénitien idéal et cette caractéristique ne se révèle pas tant à travers les commentaires ou des critiques du narrateur, qu'elle ne se concrétise en sa fonction dans le schéma actantiel.

d. le faire conditionné du personnage

La définition de Sanoutos, d'une part, à travers son statut comme personnage historique et, d'autre part, à travers son appartenance au milieu idéologique propre au roman, produit ce qu'on pourrait appeler le "faire conditionné" du personnage. En tant

que représentation d'un être historique, Sanoutos *doit* reproduire *grosso modo* les actes de ce dernier -autrement la mise en cause de la "vérité" du texte est possible. Étant défini par le milieu vénitien, il semble également devoir mettre en œuvre les caractéristiques de ce dernier. D'ailleurs « c'est certainement le personnage -sujet en tant qu'actant et patient, en tant que support anthropomorphe d'un certain nombre "d'effets" sémantiques, qui sera le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies et de leurs systèmes normatifs »[8].

Sanoutos dans le système actantiel du roman est un Sujet qui conquiert tous les Objets qu'il conçoit successivement comme tels, qu'il s'agisse d'un bateau, de la vie de quelqu'un, d'une femme, d'un cadavre ou d'une île. Sa tactique est invariable : la conquête par la violence ou par l'échange. L'appropriation progressive d'un grand nombre d'Objets de la part de Sanoutos est la procédure inverse de celle que suit Mouchras, qui d'ailleurs est une victime du premier. Le Vénitien, dès sa première apparition (enfermé, presque esclave sur le bateau) jusqu'à la fin du roman, se déplace d'une situation de privation totale à une situation de complétude. Il est parvenu à obtenir le bateau, la femme, la maison et l'île de Mouchras.

Sanoutos met en œuvre le système vénitien et plus particulièrement il reproduit le comportement de Doge envers lui : il ne demande pas, il ordonne. Ses deux apostrophes à Augusta au début du roman sont à noter : « J'exige que non seulement vous m'excusiez mais aussi que vous me justifiiez devant quiconque d'autre » (« ἀπαιτῶ ὄχι μόνον νὰ μὲ συγχωρήσητε σεῖς, ἀλλὰ καὶ νὰ μὲ δικαιολογήσητε εἰς πάντα ἄλλον » 154. 33-34), « J'exige que vous buviez ce verre pour mon départ » (« ἀπαιτῶ, κυρία, νὰ πίητε τὸ ποτήριον τοῦτο εἰς τὸ κατευόδιόν μου » 173. 28). Arrêtons-nous un peu au titre d'un chapitre du Prologue qui précède l'enlèvement d'Augusta : "Don, Emprunt et Enlèvement" ("Δῶρον, δάνειον καὶ ἁρπαγὴ", 169) : c'est un titre qu'à la fois contient un jugement sur Sanoutos (il vole celui qui lui offre

---

8 P. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, p. 104.

quelque chose) et contient tous les moyens possibles pour acquérir quelque chose ; c'est un titre qui convient à Sanoutos, qui le définit.

Échanger, conquérir sont les actes par excellence qui construisent ce personnage tandis que la possession constitue sa façon d'être. Le faire de ce personnage correspond parfaitement à son avoir. C'est seulement à travers la possession que Sanoutos peut concevoir son être[9]. Avoir et conquérir constitue sa façon d'exister. Il est très significatif que même son idée de la liberté se lie à la possession. Quand Sanoutos demande d'acheter les bateaux de l'expédition, il le fait pour avoir la liberté de les détruire, projet absurde au moment de l'énonciation mais qui, en vérité, anticipe l'événement de l'incendie :

« -J'accepte que la République me vende des bateaux -pour que je sois libre de les brûler quand je voudrai.

-Tu pourrais réaliser cela, comte ?

-Facilement (...)» (190. 24-27[10]).

e. le comportement amoureux

---

9 Cet état de possession qui caractérise Sanoutos peut éclairer le nom de son chien, Augustos ; comment interpréter ce nom qui est le féminin d'Augusta ? A-t-on ici le même phénomène qu'avec Moschoula dans «Ὄνειρο στὸ κῦμα», c'est-à-dire est-ce une façon pour Sanoutos de se souvenir d'Augusta et de montrer son attachement pour elle ? est-ce la trace du fantasme qui le hante de la possession de cette femme qu'il n'aura plus jamais ? D'autre part, G. Saunier pense que le fait que Sanoutos a donné ce nom à son chien est extrêmement humiliant pour Augusta, "*Οἱ Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν* και η προσωπική μυθολογία του Παπαδιαμάντη", *Themata logotechnias*, juillet-octobre 1998, p. 108.

Augustos réapparaît dans le chapitre "Dessert" (214) où il réclame le cadavre de Morozis. Apparition justifiée : dans le roman classique tout se tient. Mais "tout se tient" aussi dans l'univers papadiamantien puisque le même thème revient chez l'écrivain dans la nouvelle «Φορτωμένα κόκκαλα» (IV, 217-221) publiée en 1907.

10 « -Δέχομαι νὰ μοι πωλήσῃ ἡ Δημοκρατία πλοῖα. Διὰ νὰ εἶμαι ἐλεύθερος νὰ τὰ καύσω, ὅταν θελήσω.

-Δύνασαι νὰ πράξῃς τοῦτο, κόμη ;

-Εὐκόλως. Διὰ τοῦτο δὲ θέλω δάνεια ».

Selon Philippe Hamon, parmi toutes les conduites socialisées du personnage, la conduite amoureuse et érotique est un « des lieux privilégiés de polarisation, de regroupement et de concentration des systèmes normatifs, normes légales, biologiques, morales, religieuses, esthétiques » donc lieu idéologique[11]. Il sera largement question de l'amour dans *Les Marchands de Nations*, surtout à propos d'Augusta. Le comportement amoureux de Sanoutos démontre le lien qu'il établit entre la possession et le plaisir et trahit son système de valeurs.

La consommation est le premier principe de l'activité amoureuse de Sanoutos : « C'est dommage que quelqu'un ne puisse pas avoir trois cent soixante cinq amantes, une pour chaque nuit. Mais qu'est ce que je dis. Je délire » dit-il (« Τι κρῖμα ὅτι δὲν δύναταί τις νὰ ἔχῃ τριακοσίας ἑξήκοντα πέντε ἐρωμένας, μίαν δι' ἑκάστην νύκτα » 309. 11-12). Le plaisir varie selon le degré de la difficulté que représente chaque but[12], il dépend de la résistance que présente l'Objet, en l'occurrence les femmes. Et, si une d'entre elles résiste, Sanoutos emploie la même méthode qu'avec n'importe quel autre Objet à conquérir : « Et si vous la trouvez, par la violence ou par la persuasion prenez-la sur votre bateau et emportez-la vers moi » (« Καὶ ἂν τὴν εὕρητε, διὰ τῆς πειθοῦς ἢ τῆς βίας λάβετε αὐτὴν εἰς τὸ πλοῖόν σας καὶ φέρετέ την πρὸς ἐμέ » 281. 32-33) dit-il à propos de la recherche d'Augusta[13].

Le cas d'Augusta n'est pas exempt de cette pratique, il est même exemplaire. Dans les rapports de Sanoutos avec elle, les caractéristiques précédentes sont visibles.

---

11 Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 108.

12 « La recherche du plaisir s'avère ainsi l'un des composants de base de la tension romanesque. Celle-ci naîtra en particulier des obstacles rencontrés en chemin, obstacles qui surgissent dès que le plaisir visé entre en conflit avec une norme quelconque », F. Berthelot, *Le Corps du Héros*, Nathan, Paris 1997, p. 120.

13 Cf. les remarques suivantes sur la figure littéraire du libertin : « Les objets érotiques et narratifs du libertin doivent ne rester que cela : objets, et non personnes », « une fois enfermé dans la grammaire de la domination absolue, il ne peut pas avoir de subordination, même provisoire, à l'Autre... Le libertin ne peut ni accepter l'Autre, ni vivre sans lui ; la domination ne peut se confirmer que dans l'autodestruction », W. Ray, *Story and History*, Oxford Blackwell 1990, p. 325, 334 (nous traduisons).

Dans sa confession, Augusta parle clairement de la domination que Sanoutos exerçait sur elle (« il avait quelque chose de très imposant ... qui m'a subjuguée », « εἶχέ τι λίαν ἐπιβάλλον ... ὅπερ μὲ καθυπέταξε » 227. 20). La même idée est exprimée vers la fin du roman par le narrateur : « Lui (Sanoutos), il la conquit (...) il la prit sans conditions. Il l'emprisonna sans recevoir de rançon » (« οὗτος τὴν ἐκυρίευσεν ὡς ἐξ ἐφόδου, τὴν ἔλαβε ἄνευ ὅρων. Τὴν ἠχμαλώτισε χωρὶς νὰ δέχηται λύτρα » 299. 19-20).

Cette possession d'une femme qui appartenait à un autre, provoque un plaisir intense chez Sanoutos, mais pas pour longtemps : Augusta parle de l'amour qu'il avait pour elle comme d'« une ivresse passagère », « une passion violente et oppressive » (« μέθην παροδικὴν », « πάθος βίαιον καὶ τυρρανικὸν » 227. 24-25). Mirchan confirme cette constatation dans les reproches qu'il adresse à son maître quand il le blâme de ce que, pendant le séjour d'Augusta à Venise, Sanoutos ne lui donna même pas l'illusion d'être la seule femme dans sa vie : « si le maître avait été plus attentif envers elle et n'avait pas provoqué sa jalousie », elle ne serait pas partie, conclut-il (« καὶ ἂν ὁ αὐθέντης ἐφέρετο προφυλακτικῶς πρὸς αὐτὴν καὶ δὲν ἐκέντα τὴν ζηλοτυπίαν της, ἐκείνη θὰ τῷ ἀνῆκε μέχρι τῆς σήμερον » 178. 32-34).

Augusta stimule de nouveau son intérêt quand, par réaction, elle part, disparaît. Sanoutos délègue à sa recherche une ancienne maîtresse à lui. Quand il la découvre enfin, réfugiée au monastère de Naxos, il lui envoie une belle quantité de lettres (une quinzaine) pour la convaincre de le rencontrer. Or, au moment où l'intérêt de Sanoutos pour Augusta paraissait s'exciter à nouveau, à peine celle-ci a-t-elle consenti à le voir que cet intérêt semble s'évanouir. En effet, le consentement d'Augusta déclenche la réaction inverse chez Sanoutos. Automatiquement, sa rencontre avec elle ne lui paraît pas aussi urgente, et vient à deuxième place : « Pendant ce temps, occupons-nous aussi des affaires moins importantes » (« ἐν τῷ μεταξύ θὰ φροντίσωμεν καὶ περὶ τῶν μικροτέρων ὑποθέσεων » 309. 15) dit-il en parlant de sa rencontre imminente avec Augusta après avoir préparé ce qui est nécessaire pour l'incendie. Quand il arrive au monastère où Augusta se trouve, Philikiti, la supérieure, en essayant de hâter cette

rencontre, lui dit : « Elle (Augusta) sera très heureuse quand elle vous verra » et Sanoutos répond : « Je ne vais pas lui refuser ce bonheur » (« -Θὰ εἶναι πολὺ εὐτυχής, ὅταν σᾶς ἴδῃ. -Δὲν θὰ τῆς ἀρνηθῶ τὴν εὐτυχίαν ταύτην » 321. 30-31).

Or, à deux reprises Sanoutos diffère leur rencontre : « Je n'y vais pas encore, parce que j'attends quelqu'un ici » (« Δὲν πηγαίνω ἀκόμη, διότι περιμένω κάποιον ἐδῶ » 320. 20) et « je vais la voir juste après que l'homme que j'attends, sera venu » (« εὐθὺς κατόπιν, ἀφοῦ ἔλθῃ ὁ ἄνθρωπος τὸν ὁποῖον περιμένω » 321. 29). De plus, même après sa rencontre avec Mirchan, il pense : « Augusta sera probablement endormie maintenant, je la verrai le matin. D'ailleurs elle, elle est malade, la pauvre » (« Ἡ Αὐγούστα θὰ κοιμᾶται τώρα, τὸ πρωὶ τὴν βλέπω. Ἔπειτα αὐτὴ πάσχει ἡ δυστυχὴς» 326. 4-5).

Ainsi, les paroles de Sanoutos et son comportement modifient l'impression qui avait été suggérée jusque-là de son désir ardent de rencontrer Augusta. Devant la perspective de la conquête de l'île, l' "affaire-Augusta" est dévalorisée. En plus, il est suggéré que Sanoutos sacrifie Augusta à la perpective de la conquête de l'île, qu'il l'échange, d'une certaine façon, contre la réussite de son plan[14]. Il anticipe même l'évolution de l'histoire en demandant à Mirchan : « Est-ce que tu sais si dans mon vaisseau-amiral il est resté quelque chose de précieux ? » (« Ἠξεύρεις ἂν εἰς τὴν ναυαρχίδα μου ἔμεινε μέσα πολύτιμόν τι; » 324. 2).

Augusta n'est plus un Objet précieux, désirable, à conquérir, puisqu'elle a fait preuve, en acceptant de voir Sanoutos, de sa dépendance, de sa soumission envers lui. La relation entre la possession et le plaisir est une relation contradictoire, inverse : le désir disparaît quand la possession est sûre[15].

---

14 Ce dernier "échange" est possible du moment où Sanoutos « objet de la Passion est simultanément régulateur de l'Échange », cf. S. Lotringer, "Structuration romanesque", *Critique*, n° 277, juin 1970, p. 517.

15 V. aussi la phrase : « la facilité avec la quelle il avait à la hâte conquis tant d'îles, l'avait rempli de dégoût au lieu de lui faire plaisir » (« Ἡ εὐκολία, μεθ' ἧς προχείρως ἐκυρίευσε τοσαύτας νήσους, τῷ εἶχεν ἐμποιήσει ἀηδίαν ἀντὶ νὰ τὸν εὐχαριστήσῃ » 302. 33-34).

Voilà donc comment le comportement amoureux de Sanoutos se conforme parfaitement au système général qui régit la vie de personnage et comment la relation de Sanoutos avec Augusta n'est pas préservée des catégories de la conquête et de l'échange.

f. la perception générale du personnage

Même si le système d'évaluation d'un personnage est diffus dans un roman, les caractéristiques négatives de Sanoutos sont facilement repérées et constantes. Sanoutos est un héros déterminé par son milieu. Dans un roman comme *Les Marchands de Nations* qui ne s'intéresse pas aux détails "réalistes" et aux "effets de réel", il est caractéristique que le seul espace intérieur qui est décrit soit la galère de Sanoutos, et plus spécifiquement sa chambre à l'intérieur de celle-ci (274).

Dans cette description détaillée, le lieu et les objets non seulement rappellent Sanoutos qui est absent, mais ils le remplacent, ils le *signifient ;* les signes de la grandeur ("spacieux", "majestueux", "grands"), de la richesse, du pouvoir (le lion, l'épée, Dandolos) et de l'amour (la couleur rouge, Vénus, Psyché et Éros, la grotte profonde et obscure) qui composent cette description du lieu intime de Sanoutos, éclairent le personnage et stabilisent ses caractéristiques. Mais aussi cette description montre explicitement comment Sanoutos est le seul personnage qui soit autant lié aux objets, et qui conçoive sa relation avec les autres et avec le monde extérieur comme une relation entre Sujet et Objets, une relation de conquête et de possession.

Cette relation peut prendre la forme de "Bourreau-Victime" comme dans le cas d'Augusta où ces deux qualitatifs n'ont rien de métaphorique. Le terme même de

---

La mobilité -et la monotonie de celle-ci- comme la mélancolie rapprochent Sanoutos de la figure de Don Jouan ; cf. la remarque suivante, sur la mort de ce dernier qui pourrait décrire la mort de Sanoutos : « il cède au poids, il retombe comme un jouet d'enfant dévalué, incapable d'essor et dépourvu de magie icarienne », cf. "Don Juan", *Dictionnaire des mythes littéraires*, (sous la direction de P. Brunel), éditions du Rocher, Monaco, 1988, p. 485, 487.

"victime" figure dans la phrase que prononce à part elle Cécilia regardant Augusta : « il sait bien choisir ses victimes » (« ἠξεύρει νὰ ἐκλέγει ἐκεῖνος τὰ θύματά του » 233. 2).

Sanoutos dans *Les Marchands de Nations* est un personnage tout à fait efficace : actant principal du roman, il parvient à posséder chaque fois l'Objet que l'histoire présente comme tel ; pourtant, Sanoutos apparaît comme un personnage défini par le mal, comme le conquérant sans scrupules, le Bourreau. Il s'agit donc d'un personnage qui mène un programme narratif victorieux, qui est tout à fait positif sur l'axe narratif mais clairement négatif sur l'axe moral.

Les convictions de Sanoutos sont exposées par lui-même dans son dialogue avec Mirchan (165-166). Son credo est celui du monde considéré comme un « jeu des cubes » ("παιδιὰ τῶν κύβων", 165. 5) conception qui présuppose le mépris des lois et des règles. La vie est comme jeu du hasard, c'est-à-dire la vie qui n'est définie par personne. Sanoutos agit pour créer sa propre vie. Il ne croit pas, n'obéit aux lois sociales ou métaphysiques ("justice", "Allah" 165. 8). Ces principes d'athéisme et d'immoralisme total se trouvent diamétralement opposés à la conception de Mouchras, celle de la Providence. Selon ce dernier, tout est prédéfini, et il se contente de suivre et d'observer.

Le caractère de Sanoutos est décrit et exposé à deux reprises par le narrateur. La première description précède l'enlèvement d'Augusta (169-170). Le narrateur insiste sur la capacité qu'a Sanoutos de changer de personnalité, sur sa solidité, son audace, sa dureté. Il relève deux caractéristiques qui le marquent profondément, la volupté et l'ambition (170. 9), deux notions subordonnées à l'acte de la conquête.

Le narrateur revient sur le caractère de Sanoutos au moment de sa décision de brûler ses bateaux, et il le décrit par les mots suivants : « la soif du paradoxal et de l'étrange qui le possédait, la violence intérieure qui le portait à des actes courageux et son ambition maniaque ont beaucoup contribué à cette décision » (« ἡ δίψα τοῦ παράδοξου καὶ τοῦ ἀλλόκοτου, ὑφ' ἧς κατείχετο, ἡ ἐσωτερικὴ βία πρὸς γενναίας πράξεις καὶ ἡ μανιώδης αὐτοῦ φιλοδοξία συνετέλεσαν πολὺ εἰς τὴν τοιαύτην

ἀπόφασιν » 325. 24-26). Cette dernière description met en relief un autre trait de Sanoutos, l'étrangeté. Le caractère paradoxal, l'outrance, le dépassement des limites, le mal qui le définit, vont aboutir à un dépassement de l'image du personnage dessinée jusque-là. La dimension historique et réaliste, de Sanoutos coexiste avec une autre, même opposée, irréaliste qui l'enveloppe systématiquement et avec une insistance remarquable.

Sanoutos tout au long du roman est accompagné par deux épithètes de nature : "Vénitien" et "étranger". Le premier fonctionne plus que comme une simple référence à l'origine du héros. Le deuxième adjectif qui souligne sa non-appartenance au monde de Mouchras et d'Augusta va également beaucoup plus loin. Sanoutos devient l'Autre, le "Ξένος" par excellence.

g. Sanoutos : personnage surnaturel

Tout au long du roman, Sanoutos est présenté par le narrateur, perçu et désigné par les autres personnages comme un être qui a des qualités surnaturelles. Il se détache visiblement des autres personnages négatifs en développant ce caractère négatif à l'extrême. Ainsi dans ses toutes premières apparitions, Sanoutos en même temps confirme son origine vénitienne : la domination et l'échange définissent le nouveau personnage qui est « un jeune grand et dominant » (« ὑψηλὸς καὶ μεγαλοπρεπὴς » 143. 10) apparaissant pour « arracher l'âme du pirate après l'expiration du délai du change écrit dans le sang » (« ἵνα ἁρπάσῃ τὴν ψυχὴν τοῦ ἀρχιπειρατοῦ, μετὰ τὴν λῆξιν τῆς προθεσμίας τοῦ αἱματογράπτου συναλλάγματος » 143. 21-22) et il est comparé à « un démon d'Hadès » (« ὡς δαίμων ἐκ τοῦ Ἅδου » 143. 20) ; d'ailleurs, dans les premières pages du roman, il paraît être marqué par le goût du sang : son regard est « peint de sang » (« αἱμοβαφὲς βλέμμα», 144. 17) et il déclare à propos du pirate qu'il vient de tuer : « son sang monte à la tête comme le vin et me rend ivre » (« τὸ αἷμα του ἀναβαίνει ὡς οἶνος εἰς τὴν κεφαλήν μου καὶ μὲ μεθύσκει » 146. 29-30).

L'ambiguïté initiale du personnage, qui est, malgré son goût du sang, « ange de secours » (« ὡς ἄγγελος βοηθείας » 145. 10) au moment de son intervention pendant la bataille entre Mouchras et les pirates, disparaît très tôt. Sanoutos apparaît en même temps inhumain et surhumain. C'est évidemment son plan d'enlèvement d'Augusta qui met en cause son "humanité" ; lui-même se demande à la fin du prologue : « Ne suis-je plus un homme ? » (« μήπως δὲν εἶμαι πλέον ἄνθρωπος; » 175. 13).

Or, la "déshumanisation" de Sanoutos va beaucoup plus loin et le lecteur est frappé par l'assimilation systématique de Sanoutos au diable. Le « ὅν τι » (153. 19), phrase qui se réfère à Sanoutos et qui se trouve à la dernière phrase du chapitre "La tour du comte" se transforme en "Ὁ Πειρασμὸς" qui est justement le titre du chapitre suivant (153. 21) ; ce titre se réfère en même temps à Sanoutos et à Augusta, puisqu'en grec il signifie à la fois le Diable (l'article défini du titre est à noter), le Tentateur dont Sanoutos constitue une image[16] et la tentation proprement dite d'Augusta pendant la rencontre nocturne sur la tour.

Cette assimilation de Sanoutos au Diable ou en général à un être surnaturel maléfique n'est pas accidentelle : elle n'est pas limitée à cette scène et elle ne provient pas seulement du narrateur. De telles références se trouvent en abondance tout au long du roman et elles se sont énoncées par l'ensemble des personnages et par Sanoutos lui-même.

Après ces premières qualifications de la part du narrateur, Philikiti adresse la phrase suivante à Augusta : « Je n'ai aucun doute que cet étranger éprouve un amour diabolique pour toi, ma fille » (« δὲν ἀμφιβάλλω ὅτι ὁ ξένος ἔβαλε διαβολικὸν ἔρωτα διὰ σέ, κόρη μου » 159. 33). Cette aura diabolique deviendra la caractéristique déterminante, presque unique, de la conception que Mouchras aura de Sanoutos après l'enlèvement. Dans les monologues de Mouchras, Sanoutos apparaît soit comme une figure surnaturelle, fugitive et insaisissable -« Il part comme une ombre, comme un

---

16 Sanoutos à travers ce côté luciférien et avec son "sourire étrange" ("ἀλλόκοτο" 175. 11) se rapproche du personnage de Pléthon dans *La Jeune Gitane*. Cf. aussi G. Saunier, *op. cit.*, p. 110.

rêve, comme un fantôme » (« μὲ φεύγει ὡς σκιά, ὡς ὄνειρον, ὡς φάντασμα » 218. 13)- soit comme une figure diabolique animale -« monstre ayant huit têtes et dix cornes » (« ὁ ἄνθρωπος τοῦτος εἶναι τέρας ἔχον ὀκτὼ κεφαλὰς καὶ κέρατα δέκα! » 218. 1-2). Le rapport de Sanoutos avec le diable devient explicite dans la phrase de Mouchras : « Il est empoisonneur et adorateur des démons » (« εἶναι φαρμακεὺς καὶ δαιμονολάτρης » 245. 11)[17].

Cette conception de Mouchras se trouve très proche de celle de Mirchan. Le narrateur s'arrête longuement (271. 20-34) pour décrire la façon dont Sanoutos était conçu par son assistant au début de leur rencontre. En résumant, Sanoutos devient chez lui une figure surnaturelle (« dans ses yeux Sanoutos avait pris des dimensions colossales, il était une vision de spectre », « εἰς τὰ ὄμματα αὐτοῦ ὁ Σανοῦτος εἶχε λάβει κολοσσαίας διαστάσεις, ἦτο φασματῶδες ὅραμα » 271. 25) qui remplace Dieu et envers lequel l'obéissance est totale : « il (Mirchan) avait fait tout ça, comme celui qui se soumet au surnaturel qu'il ne comprenait pas et ne pouvait pas examiner » (« ἔπραξε ταῦτα, ὡς ὁ ὑποτασσόμενος εἰς τὸ ὑπερφυσικὸν, ὅπερ δὲ ἐννοεῖ καὶ ἀδυνατεῖ νὰ ἐρευνήσῃ » 271. 19-21). Une attitude pareille est exprimée de la part d'Augusta ; elle considère sa soumission à Sanoutos comme un élément qui se trouve fonder son amour pour lui : « parce qu'il avait quelque chose de très imposant et satanique » (« εἶχε τι λίαν ἐπιβάλλον καὶ ἐωσφορικὸν » 227. 20).

Même Sanoutos se compare volontairement au Diable ; en annonçant son plan d'enlèvement d'Augusta à Mavros, il ajoute : « je suis obligé de te récompenser royalement, comme Satan récompense ses diables » (« εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ σὲ ἀνταμείψω πλουσίως, καθὼς ἀνταμείβει ὁ Σατὰν τοὺς διαβόλους του » 166. 13-15)[18]. Il ne faut pas oublier les apostrophes insistantes au diable de ces deux personnages (Sanoutos et Mirchan) quand ils présentent le cadavre pendant la fête de

---

17 Rappelons que Sanoutos est "la troisième personne" : « le tiers, agent du malheur ("diable") ou agent à propos duquel le malheur s'introduit », Ch. Grivel, *op. cit.*, p. 195.

18 V. aussi le début du premier chapitre où Sanoutos dit : « Je souffre comme le diable » (178. 3).

Sanoutos. La scène entière se place sous le signe de diable : « C'est le diable, ma chérie » dit Sanoutos et plus loin « Le diable est partout » (« εἶναι ὁ διάβολος, φιλτάτη μου », « ὁ διάβολος εἶναι παντοῦ » 211. 22 et 25)[19].

Ce cadavre qui entre dans le système d'échange vénitien constitue pour Sanoutos un signe et un objet d'échange contre sa propre vie. Cette idée que la vie de Sanoutos est un élément qui se trouve en relation inverse avec la vie des autres s'intensifie au cours du roman. En approchant de la fin, Sanoutos apparaît en même temps comme un démon, un monstre et un vampire : « Seule une victoire, achetée très cher, un triomphe sanglant, un jour ou une nuit rouge du sang, un soleil rouge ou une lune rouge, comme il nommait ça, pouvait lui inspirer une nouvelle vie. Le sang qui allait couler, il lui semblait qu'il allait se transfuser dans ses veines, comme s'il allait lui redonner la jeunesse, dont il avait abusée d'une façon si intempérante » (303. 3-7)[20].

Sanoutos dans cet extrait apparaît comme un être entièrement maléfique, une sorte de vampire qui se nourrit de l'énergie vitale de ses victimes pour continuer à être en vie. Par ailleurs le narrateur, ici, anticipe la fin de l'histoire et la mort d'Augusta. Sanoutos sacrifiera involontairement, même Augusta, la femme à qui il est lié profondément (« à laquelle tant de choses me lient », « ἦλθα διὰ τὴν' Αυγούσταν, πρὸς ἣν πολλὰ μὲ συνδέουσι » 320. 16 dit-il) et sa victoire finale est une « victoire achetée très cher » (« ἀκριβὰ ἀγοραζομένη » 303. 3). De la sorte, avec ce dernier "échange"

---

19 Voir aussi : « Par Dieu ... Je veux dire par le Diable » (« Μὰ τὸν Θεὸν ... Θέλω νὰ εἴπω μὰ τὸν Διάβολον » 209. 23), « même le diable ne peut reconnaître ce cadavre » (« οὐδ' ὁ διάβολος ἠμπορεῖ να γνωρίσῃ τίνος εἶναι τὸ πτῶμα » 210. 24-25) et « pour comprendre, il faudrait qu'avec le consentement du diable, ce mort reprenne vie et voix » (« διὰ νὰ ἐννοήσητε, ἔπρεπεν εὐδοκίᾳ διαβόλου, νὰ ἀνελάμβανε στιγμιαίως πνοὴν καὶ φωνὴν ὁ νεκρὸς οὗτος » 215. 34-35). La danse que Sanoutos propose à la fin de son récit (autour du cadavre) n'est qu'une danse macabre autour d'un mort.

20 Νίκη τις, ἀκριβὰ ἀγοραζομένη, θρίαμβός τις αἱματηρός, ἐρυθρά τις ἐξ αἵματος ἡμέρα ἢ νύξ, ἐρυθρός τις ἥλιος ἢ ἐρυθρὰ σελήνη, ὅπως ὠνόμαζε τοῦτο, ἠδύνατο νὰ ἐμποιήσῃ νέαν ζωὴν εἰς αὐτόν. Τὸ αἷμα τὸ μέλλον νὰ χυθῇ τῷ ἐφαίνετο ὅτι ἔμελλε νὰ μεταγγισθῇ εἰς τὰς φλέβας του, ὅπως ἀποδώσῃ αὐτῷ τὴν νεότητα, ἣν τοσοῦτον ἀκράτως εἶχε καταχρασθῇ.

-l'être cher contre la victoire que Sanoutos remporte- ce système touche à ses limites et dévoile la nuance tragique du personnage de Sanoutos.

Pour conclure : tout au long du roman, Sanoutos est accompagné par les traits sémantiques du diabolique, de l'être maléfique, du pouvoir satanique. Cette conception du personnage est construite par les commentaires du narrateur mais surtout par les témoignages de quasi-totalité des autres personnages du roman. De cette façon, Sanoutos est assez proche de l'archétype du héros satanique que la tradition du romantisme développa[21]. Cette aura satanique vient en contradiction avec la dimension historique de Sanoutos (personnage historique vs être surnaturel) ; de l'autre côté, Sanoutos, représentant du système vénitien, transmet à Venise cet aspect diabolique.

Sanoutos apparaît, de la sorte, comme un personnage aux facettes variables, doté d'une duplicité qui pourtant ne devient pas entièrement antinomique : il se lie en même temps à l'Histoire et au mythique, au réel et au surnaturel, il est une figure de l'historique-connu et rassurant- et une figure de l'Autre -inconnu et dangereux ; il incarne, en même temps, le personnage historique tranquillisant et l'Étranger absolu.

h. Sanoutos : personnage complexe

Il y a une série d'éléments dans le roman qui écartent Sanoutos de cet espace qualifié négatif et même diabolique où il en semblait fixé. Cette tendance quoiqu'elle ne soit pas dominante, n'est pas non plus négligeable et signale la complexité de ce personnage et les contradictions qui font partie de sa construction. Premièrement, Sanoutos, personnage de la complétude, est constamment lié au vide et au néant.

Citons, d'abord, les deux commentaires du narrateur qui essaie d'expliquer l'attachement de Sanoutos à Mirchan dans les termes suivants : « mais dans le vide qui se formait sans cesse autour de lui (de Sanoutos), il était obligé de tâtonner, de chercher un appui, un levier ou un bâton » (« ἀλλ' ἐν τῷ κενῷ ὅπερ ἐσχηματίζετο ὁλονὲν περὶ

---

21 Cf. J. Bony, *Lire le romantisme*, éd. Dunod, Paris 1992, p. 138-139.

ἑαυτὸν, ἠναγκάζετο νὰ ψηλαφᾷ, νὰ ζητῇ ἔρεισμα τι, μοχλὸν ἢ βακτηρίαν τινά » 269. 28-30) ; dans le second commentaire le narrateur explique la fuite d'Augusta de Venise : « Mais après peu de temps elle (Augusta) comprit qu'elle ne pouvait pas remplir le vide d'un cœur flottant dans l'abîme » (« ἀλλὰ ἐντὸς ὀλίγου ἐνόησεν ὅτι δὲν ἠδύνατο νὰ πληρώσῃ τὸ κενὸν καρδίας πλεούσης ἐν τῷ ἀχανεῖ » 299. 22-23).

Il paraît que plus Sanoutos réussit son programme narratif, plus il "se vide" ; la contradiction entre son efficacité narrative et son échec personnel est constatée par lui-même : « Je ne suis plus utile à rien » (« δὲν δύναμαι πλέον νὰ εἶμαι χρήσιμος εἰς τίποτα » 178. 3) et « Tu n'as rien quand tu n'es pas heureux » (« οὐδὲν ἔχει τις, ὅταν δὲν εἶναι εὐτυχὴς » 180. 26) dit-il. Ce vide deviendra le lieu littéral de sa disparition comme personnage romanesque, de sa mort. Mirchan, las de lui rendre service sans en être jamais récompensé, l'étrangle et le jette de la tour dans le vide. Sanoutos, loin d'avoir une mort historique, vers la fin du roman, est rempli entièrement de ce vide et passe à l'inexistence.

Un deuxième élément qui semble incompatible avec l'image du "Bourreau diabolique" qui est constamment attribuée à Sanoutos, sont moments de crise, scènes de quasi-repentir. Ces moments apparaissent à trois points du récit : le monologue de Sanoutos juste avant l'enlèvement dans le Prologue, le dialogue entre lui et Mirchan au début de la première partie et la dernière scène du roman.

De ces trois points le plus développé et le plus clair est le premier : le long monologue de Sanoutos (174-175) après avoir fait boire à Mouchras et à Augusta un narcotique. Hésitant à achever son plan et à réaliser l'enlèvement, il envisage différentes versions de la suite, aussi bien des issues "heureuses" que la poursuite de son plan initial. Dans l'éventualité d'un comportement méprisant de la part de Mirchan, son complice, dans le futur, la perspective du repentir s'efface et Sanoutos reprend à nouveau son plan d'enlèvement.

Deux facteurs plaident pour l'enlèvement : d'abord, il s'agit du personnage de Mirchan, plus qu'un simple exécuteur de plans de Sanoutos, qui assure tout au long du

roman, et surtout dans cette scène du dilemme, la continuité du mal. Deuxièmement, l'appartenance de Sanoutos à la noblesse vénitienne, élément analysé auparavant.

Le monologue semble être engendré par la présence de remords. Ces remords à l'existence desquels Sanoutos ne croyait pas (175. 12-13), est l'intrusion d'un système de valeurs différent de celui qui régissait jusque-là le personnage[22]. Les remords mettent le personnage dans un état d'ambiguïté. Sanoutos, personnage qui agit au-delà du Bien et du Mal, caractérise, dans ce monologue, son projet et le pose sous le signe du Mal : « il suffit que je ne fasse le mal » (« ἀρκεῖ νὰ μὴ πράξω τὸ κακόν » 175. 16). L'ambiguïté surgit par ce balancement de Sanoutos entre un système d'amoralité et un système qui définit les catégories Bien-Mal, Juste-Injuste. Ainsi, la présence des remords dans cette scène va-t-elle en quelque sorte à l'encontre du programme narratif de Sanoutos.

Cela montre à quel point le personnage de Sanoutos est dépendant de ses composantes initiales : celles-ci ne peuvent subir aucune transformation importante sans que le récit prenne une tout autre direction. Sanoutos est un personnage soumis à ses prescriptions romanesques : il constitue l'actant principal du roman, celui qui fait avancer le récit et de ce point de vue, il est "obligé" de réaliser son plan. Il est un personnage qui subit son destin narratif.

Or, Sanoutos continue de traverser l'espace romanesque en suscitant la même légère interrogation sur son personnage. Après la décision de l'enlèvement, à la suite de la même scène, on le voit mettre Augusta, qui est endormie sur un lit « avec une certaine peur et avec des mains tremblantes » («ὁ δὲ Σανοῦτος ἔλαβε τὴν Αὐγούσταν, κοιμωμένην, μὲ φόβον τινὰ καὶ μὲ τρεμούσας χεῖρας » 175. 35-176. 1). Quand

---

22 Sur la fonction des remords dans le récit conventionnel, cf. Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 207.

Cf. aussi : « le remords, régénération imprévisible et indélibérée du coupable, ne s'oppose pas moins à la restauration laborieuse qu'on appelle repentir : un instant de désespoir sincère suffit à nihiliser, non point par l'effet d'un enchantement, mais *comme* par enchantement, les ténèbres de la faute », V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, p. 65.

Mirchan lui rappelle sa redevance envers lui « il soupira et ne dit rien » (« ἐστέναξε καὶ δὲν ἀπεκρίθη » 176. 18). Au début de la première partie, quand Mirchan note la mélancolie de son maître, Sanoutos déclare qu'il n'est pas heureux et parle de sa maladie qui s'appelle « ennui, langueur, torpeur, hébétement et en général bêtise » (« ἀνία, ἀκηδία, νάρκη, ἀπομώρανσις· καθόλου, βλακεία » 180. 32). Son adieu au noble vénitien Ieremias s'accompagne de la constatation qu'il « a vieilli avant l'heure » (« ἐγήρασα προώρως » 181. 5).

À la fin de ce dialogue entre Sanoutos et respectivement Mirchan et Ieremias, le lecteur dispose de quelques éléments pour reconstituer l'histoire entre l'enlèvement et le temps du dialogue. On apprend le séjour d'Augusta à Venise, sa fuite, la mélancolie de Sanoutos. L'ambiguïté persiste : est-ce bien le départ de Augusta qui est la cause de la mélancolie de Sanoutos ? La "maladie" de celui-ci n'est peut-être que le désespoir[23] ? Est-il enfin encore amoureux de Augusta ? Ces suppositions ne seront jamais vérifiées.

La perplexité du lecteur réapparaît à la fin du roman quand Sanoutos, monté sur la tour, se rappelle sa première rencontre avec Augusta et dit : « Où es-tu, pauvre femme ! Je t'ai fait beaucoup de mal » (« Ποῦ εἶσαι, δυστυχὴς γυνή! Πολὺ κακὸν σοῦ ἔκαμα » 342. 12). Ce moment de quasi-repentir et de quasi-excuse qui a lieu juste avant la mort de Sanoutos, rappelle la scène de la mort d'Augusta et le pardon qui lui est attribuée par Mouchras. En outre, cette référence au "mal", qui est presque le dernier mot du personnage, ramène Sanoutos à un état d'ambiguïté puisqu'il apparaît comme un personnage qui, tout en faisant le mal, il semble le regretter.

Récapitulons : trois points textuels, ponctuant les trois grandes parties du récit, bouleversent l'image du personnage de Sanoutos et brouillent son champ sémantique. Sanoutos est, par moments, accompagné de signes contradictoires, ce qui brouille son espace normatif et rend le lecteur indécis quant à son statut de personnage entièrement négatif.

---

23 Dans ce cas, on pourrait entendre la réplique suivante de Kartatsis à Sanoutos comme ironique : « Vous ne savez pas ce que désespoir veut dire » (184. 6-7).

Il est à signaler que ces points textuels où l'on assiste à une "crise" de la part de Sanoutos, sont accompagnés et doublés, d'une certaine façon, par des exploits de nature romanesque ou historique (la victoire de Sanoutos et Mouchras contre les pirates et son monologue avant l'enlèvement d'Augusta / le décret de Venise et la mélancolie de Sanoutos / sa domination à Naxos et les remords ultimes). Les crises du personnage se mettent sur un pied d'égalité avec les événements historiques et romanesques, les événements "extérieurs" sont contrebalancés par les conditions psychologiques.

conclusion

Emprunté à l'Histoire, Sanoutos préserve son identité historique en dépit des modifications effectuées par le narrateur ; il s'agit d'un représentant du système idéologique vénitien et même sa relation amoureuse avec Augusta se structure autour de ce modèle. Sanoutos, à travers la mélancolie et l'ennui morne, la soif de l'absolu, l'aspect diabolique correspond au type du héros romantique[24] ; d'une part, on constate une concentration remarquable de caractéristiques qui lui confèrent une nature surnaturelle et diabolique ; et d'autre part, à certains endroits du texte, il paraît comme un personnage complexe, humain et presque sympathique.

Ainsi, Sanoutos en apparaissant comme un personnage "en dilemme" ou ayant de remords, n'est plus un personnage totalement négatif, il perd son caractère monolithique. D'ailleurs, son côté tragique est alimenté par une sorte de dépendance à l'égard d'un "destin narratif" qu'il faut accomplir. Sanoutos, personnage double et complexe, se rapproche d'Augusta, marquée elle aussi par la même complexité. De tels personnages rendent *Les Marchands de Nations* un roman qui évite le manichéisme et qui met en scène des personnages équivoques.

---

24 Voir H. Sabbah, *Le héros romantique*, éd. Hatier, Paris 1989.

2. Augusta : « une âme damnée »[1]

Si Sanoutos représente l'Histoire dans *Les Marchands de Nations* -sans que sa présence y soit limitée-, Augusta se trouve à l'opposé d'une présence historique ou publique. C'est un personnage relevant de la fiction et fortement romanesque, d'autant plus qu'elle est l'agent principal du thème de l'amour, thème capital du roman. Au niveau narratif, Augusta semble être le centre de l'histoire puisque c'est autour d'elle que gravitent les autres personnages et que sa mort marquera la fin de l'histoire. Augusta, à l'instar de Sanoutos, est une figure proche du romantisme et un personnage d'une grande complexité qui acquiert une individualité et en même temps prend des dimensions symboliques.

a. l'apparence

La quantité des informations sur Augusta, personnage à références extratextuelles inexistantes, est réduite. Elle est d'origine mixte, demi-vénitienne, née à Naxos (138. 33-34), élément qui n'est pas sans importance. Même si son nom est vénitien, elle est plutôt considérée comme une grecque[2]. Au début de la narration, elle se trouve mariée avec Mouchras mais le couple doit être assez récemment formé[3]. Leur vie maritale est trop courte pour justifier une inquiétude et une tristesse qui seraient dues à l'absence d'enfants (138. 1-2). Son âge au début de l'histoire doit se situer entre

---

1 Cf. les propos du personnage 240. 20.

2 Voir par exemple les propos de Sanoutos (215. 16).

3 Le texte n'est pas clair mais on peut prendre en considération, d'abord, le fait que le bateau avec lequel Mouchras fait ses "excursions" guerrières avait été acheté neuf mois avant le début de l'histoire (138. 14, 24) et ensuite la phrase du narrateur : « Elle (Augusta) s'est arrêtée de geindre et de se plaindre comme elle faisait pendant *les premiers mois* du mariage » (« ἀπέμαθε δὲ τὸ νὰ γογγύζῃ ἢ νὰ μεμψιμοιρῇ κατ' αὐτοῦ, καθὼς ἔπραττε *τοὺς πρώτους μετὰ τὸν γάμον μῆνας* » 138. 6-8, nous soulignons).

22 et 28 ans - étant donné que quand l'histoire reprend au chapitre 2, après une interruption de 8 ans, elle a entre 30 et 35 ans (226. 23-24)[4].

Ces informations minimales sur Augusta, le lecteur arrive à les déduire non sans difficulté. Le narrateur introduit un personnage qui agit dans la sphère privée et par conséquent son existence narrative ne se construit pas par rapport à des éléments historiques, à des noms propres, à un lieu ou une époque spécifique. C'est peut-être pourquoi Augusta est le seul personnage pour lequel le lecteur dispose d'une description physique[5] au moment où elle apparaît pour la première fois.

Cette description se situe juste avant son ascension sur la tour et avant le moment où Sanoutos l'aperçoit pour la première fois. Lisons-la : « les traits de son visage étaient symétriques, elle avait de grands yeux noirs et son expression était très aimable. Elle portait une robe blanche boutonnée strictement jusqu'au col. Mais ce qui était visible de son cou, aurait pu évoquer à coup sûr les lys et le lait et toutes les comparaisons habituelles » (150. 12-16)[6].

la beauté

Plusieurs remarques peuvent être formulées à propos de cette première présentation d'Augusta. Tout d'abord, elle se caractérise par sa beauté. Déclarée dès l'incipit des *Marchands de Nations*, elle est, d'ailleurs, le véritable point de départ du texte. Ainsi, la beauté est la première chose que le lecteur apprend sur le personnage et puisqu'elle est réaffirmée un peu plus bas, dans le troisième paragraphe du roman

---

4 Voir aussi la phrase du narrateur « elle paraissait jeune » (« ἐφαίνετο νέα » 284. 28) pendant le séjour d'Augusta au monastère de Naxos.

5 Cela n'est pas le cas pour les autres personnages du roman : soit il n'y pas de description physique (Sanoutos), soit celle-ci vient assez tard (Mouchras et Philikiti).

6 « εἶχε συμμέτρους τοὺς χαρακτῆρας τοῦ προσώπου, μέλανας μεγάλους ὀφθαλμοὺς καὶ λίαν συμπαθῆ τὴν ἔκφρασιν.' Εφόρει λευκὴν ἐσθῆτα κομβωμένην αὐστηρῶς μέχρι τοῦ τραχήλου. 'Αλλ' ὅσον ἐφαίνετο ἐκ τοῦ λαιμοῦ της, ἠδύνατο νὰ προκαλέσῃ ἀσφαλῶς τὰ κρίνα καὶ τὸ γάλα καὶ πᾶσας τὰς ἐκδεδομένας παρομοιώσεις».

(« belle et innocente... », « ὡραία καὶ ἀθῴα ὡς περιστερὰ » 137. 18), elle devient le signe qui définit par excellence Augusta.

La beauté d'Augusta est confirmée presque par tous les personnages du roman -comme le côté diabolique de Sanoutos. Outre le narrateur qui, à plusieurs reprises, souligne cette caractéristique, ce sont surtout les personnages secondaires qui font de la beauté une sorte d'emblème d'Augusta l'accompagnant tout au long du roman. Cécilia cherche « une jeune et belle femme » (« νέαν τινα καὶ ὡραίαν γυναῖκα » 239. 11), Neemias, le moine, après sa vision terrifiante « ne voyait plus la sœur Agapi sous son apparence belle et très attrayante » (« δὲν ἔβλεπε πλέον τὴν ἀδελφὴ Ἀγάπην ὑπὸ τὴν περικαλλῆ καὶ λίαν ἑλκυστικὴν αὐτῆς μορφήν» 334. 27-28), le marin qui transporte Augusta-Agapi parle de son « beau visage » (« ὡραῖον πρόσωπο » 254. 9) et le même confirme plus tard à Cécilia qu' « elle était une belle religieuse » (« ἦτον ὡραῖα μοναχὴ » 259. 33).

Des tels exemples fourmillent dans l'ensemble du texte, même après la transformation d'Augusta en sœur Agapi. La beauté étant considérée comme élément positif et souhaitable, la redondance des notations sur la beauté d'Augusta définit l'espace évaluatif du personnage plutôt positivement.

La beauté d'Augusta est une beauté lumineuse et persistante. Elle est visible même la nuit : « son apparence gracieuse se dessinait dans l'obscurité » (« ἧς τὸ χάριεν ἀνάστημα διεγράφετο ἐν τῷ σκότει » 293. 18). Tout oppose la première apparition et la première description d'Augusta (jeune mariée, vêtue en blanc) au personnage qui réapparaît au début de la deuxième partie, après sa disparition -dans l'histoire mais aussi dans le récit. Augusta est devenue une autre : une religieuse, portant un autre nom, vêtue de noir et souffrante. Néanmoins, le narrateur en décrivant la religieuse malade note : « au milieu, pourtant, de cette couleur funeste, brillait un visage qui persistait obstinément à rester beau » (« ἀλλ' ἐν μέσῳ τοῦ πενθίμου τούτου χρώματος ἠκτινοβόλει πρόσωπον, ὅπερ πεισματωδῶς ἐπέμενε νὰ εἶναι ὡραῖον » 226. 21-22).

Le noir, couleur du deuil, ne peut pas diminuer la beauté et la lumière qui accompagnent Augusta : « Le foulard noir qu'elle portait autour de sa chevelure ne

pouvait cacher complètement ses cheveux blonds dorés » (« ἡ μέλαινα μανδήλα, ἥν ἐφόρει περὶ τὴν κόμην, δὲν ἠδύνατο ἐντελῶς νὰ ἀποκρύψῃ τὰ χρυσόξανθά της μαλλία » 226. 29-30)[7]. Ici comme dans la première description d'Augusta « l'habillement parle d'un double langage : celui de la dissimulation et celui de la révélation »[8]. La beauté devient le lien d'Augusta avec son passé, le signe de son passé et, de ce point de vue, elle est inconciliable avec son statut de religieuse : « dans ce mouvement, ses bras se montrèrent nus, magnifiques pour une religieuse » (« διὰ τοῦ κινήματος τούτου ἔδειξε γυμνὰς τὰς ὠλένας της, περικαλλεῖς ὡς πρὸς μοναχὴν » 227. 8)[9].

le corps

La beauté qui semble déborder des vêtements (la robe tout en étant strictement boutonnée laissait apercevoir son cou, 150. 12-16), met en scène -et en valeur- un autre élément extrêmement important : le corps d'Augusta. Au-delà d'une idéalisation, de la ressemblance à un idéal romantique[10], ce corps devient un lieu sémiotique très important du roman : il définit le beau et le laid -l'esthétique- du roman ; à travers le comportement amoureux est définie l'éthique du personnage ; le corps provoque l'amour et par conséquent le déclenchement de l'histoire mais il est aussi le lieu de l'amour chez Augusta[11].

---

7 Les vêtements qui ne couvrent pas totalement le corps, qui dissimulent et révèlent en même temps sont un motif qui accompagne la description des jeunes filles dans les nouvelles de l'auteur, voir E. Daka, "Recherches sur la technique descriptive d'Alexandros Papadiamantis", *Revue des Études Néo-helléniques*, n° IV, éd. Daedalus, Paris-Athènes, 1995, p. 135-136.

8 F. Berthelot, *Le Corps du Héros*, Nathan, Paris 1997, p. 44.

9 La même idée est répétée plus tard par Cécilia qui dit à la nonne Agapi : « avec autant de beauté et de jeunesse que vous en avez » (« μὲ τόσην καλλονὴν καὶ νεότητα » 234. 2).

10 Sur le corps sublimé et la ressemblance au modèle idéal, cf. R. Borderie, "Portrait de corps", *Poétique*, n° 97, février 1994, p. 67.

11 Sur le corps et sa fonction comme embrayeur idéologique du texte, cf. Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, p. 36-37.

Le corps d'Augusta devient le lieu d'une contradiction évaluative sur le personnage ; il est le lieu de la beauté qui domine et persiste, signe positif, mais aussi le lieu d'un comportement éthique, l'infidélité, qui est plutôt négatif. Comme s'il était déchiré par cette opposition, le corps d'Augusta disparaît complètement à la fin du roman dans l'incendie et cette disparition, signalée par le narrateur (341. 2-4) marque la fin de l'histoire ; étant le centre de l'histoire, le corps d'Augusta, par son éclipse, met fin au récit. D'ailleurs, l'absence d'Augusta marque la deuxième partie du récit et ainsi son corps est un "corps manquant", à savoir un corps « dont l'absence est ressentie de façon négative »[12].

Avec *Les Marchands de Nations*, pour la première fois, apparaît l'élément de la corporalité, de la matérialité. Augusta se trouve en opposition totale avec le personnage de Marina dans *L'Émigrée*. À la différence de celle-ci dont les caractéristiques étaient la transparence et l'obscurité, le corps d'Augusta est un corps "matériel" et elle est une figure plutôt lumineuse. Mais il y a un autre élément qui oppose Marina et Augusta : le corps d'Augusta ne subit aucune transformation au cours du récit. Malgré l'intervalle de presque une décennie entre le début et la fin de l'histoire, la beauté d'Augusta reste inaltérable et sa jeunesse persiste[13].

beauté et récit

Tandis que la corporalité d'Augusta s'insère dans un projet réaliste, sa beauté relève plutôt du projet romantique. Non seulement à travers la redondance et

---

12 Sur l'absence thématique du personnage et la tension qu'elle engendre cf. F. Berthelot, *op. cit.*, p. 18. Inversement, pour Augusta le "corps manquant" est Sanoutos.

13 Par contre les deux autres héros affichent leur jeunesse perdue : « J'ai vieilli avant l'heure » dit Sanoutos à son ami Ieremias (« ἐγήρασα προώρως » 181. 5) et Mouchras « apparaît vieilli avant l'heure » (« ἐφαίνετο γηράσας προώρως » 244. 14). Le narrateur utilise le même mot grec "προώρως".

l'hyperbole[14], mais surtout par la liaison amour-beauté. Ce « lien d'obligation entre la beauté et l'amour (...) tire sa force de ceci : l'amour (romanesque) qui est lui-même codifié, doit s'appuyer sur un code *sûr* : la beauté le lui fournit »[15].

Philikiti connaît ce lien entre beauté et amour et la première question qu'elle pose à Augusta, après le récit de sa rencontre nocturne sur la tour, est la suivante : « Et cet homme est-il beau ? » (« καὶ αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος εἶναι ὡραῖος; » 159. 15). Et inversement, la beauté d'Augusta suscite l'admiration de Sanoutos avant même leur rencontre sur la tour : « il a été ébloui par la vision de la beauté d'Augusta » (« ἐξεπλάγη ἐκ τῆς ὀπτασίας τοῦ κάλλους τῆς Αυγούστης » 156. 12-13). La beauté non seulement constitue le point de départ de l'amour dans le roman mais les deux éléments ont un lien de cause à effet. Ainsi, la beauté n'est pas seulement à l'origine des sentiments, des faits d'ordre psychologique mais aussi à l'origine des événements d'ordre narratif (comme l'enlèvement par exemple), événements importants pour l'évolution du récit.

Une dernière remarque sur la première description d'Augusta dans le roman s'impose : s'agit-il vraiment d'une description ? Pas exactement, puisque le narrateur, au bout du compte, a recours au subterfuge suivant : il indique comment dont la beauté d'Augusta pourrait être décrite (« comparaisons habituelles, données ») mais sans vraiment utiliser ces procédés. Il suggère ainsi que « la beauté ... ne se décrit pas » ou plutôt que la beauté ne peut pas se décrire (sinon par additions, comparaisons et tautologies)[16].

---

14 V. par exemple la phrase : (Neemias) « se souvenait de cette femme dont il n'avait jamais vu de semblable » (« ἐνθυμεῖτο τὴν γυναῖκα ἐκείνην, ἧς ὁμοίαν οὐδεμίαν ἄλλην εἶχεν ἰδεῖ ποτε » 334. 6-7).

15 R. Barthes, *S/Z*, éd. Seuil, Paris 1970, p. 149.

16 *Ibid.*, p. 40.

elle-même ; la cause de ses déplacements doit être cherchée du côté de ses dispositions psychologiques : elle est surtout liée à son amour pour Sanoutos.

Par ailleurs, le personnage doit être envisagé sous l'angle de la transgression. Du fait de sa mobilité, Augusta transgresse à plusieurs reprises dans le roman les limites de l'espace, proprement dit, mais aussi les limites de l'espace normatif ou moral.

Les deux sortes de transgression (de l'espace littéral et de l'éthique) sont souvent liées. Prenons par exemple la montée sur la tour qu'Augusta effectue au début du roman. La tour est un lieu indirectement interdit au personnage ou du moins un lieu hors de sa portée. Augusta a conscience que son envie d'aller sur la tour constitue une transgression. Elle pense que cette envie servira de prétexte à ses servantes pour l'accuser (153. 9-11). Quand Sanoutos, sur la tour, lui demande de le justifier, Augusta répond : « De vous justifier ? (...) Et moi, qui va me justifier moi ? » («'Εγὼ νὰ σᾶς δικαιολογήσω; ...'Αλλ' ἐμὲ τίς θὰ μὲ δικαιολογήσῃ, κύριε; » 154. 35-36). Elle se sent déjà coupable de cette montée nocturne et de la rencontre avec un homme inconnu[20].

Mère Philikiti dans sa discussion avec Augusta évoque la montée à la tour en termes plus appropriés : « Ce n'est pas une raison suffisante, ma chère enfant (...) es-tu convaincue que tu es allée là haut pour ton mari et seulement pour lui ? Tout ceci n'est qu'excitations, imaginations nocturnes, appels de la tentation, tressaillement de la chair. Évite tout cela, toi qui es mariée » (159. 4-8)[21]. Mère Philikiti résume d'une façon remarquable les dispositions psychologiques de la nuit précédente chez Augusta.

---

20 Idée sur laquelle Augusta insiste : voir sa réponse quand elle redoute l'arrivée de sa femme de chambre : « Qu'est-ce que je vais lui dire, qu'est-ce que vous allez lui dire étant donné qu'elle ne vous connaît pas, que je ne vous connais pas, et que vous ne me connaissez pas ? » (« τί θὰ εἴπω πρὸς αὐτήν, τί θὰ τῆς εἴπητε, ἀφοῦ δὲν σᾶς γνωρίζει, ἀφοῦ δὲν σᾶς γνωρίζω, ἀφοῦ δὲν μὲ γνωρίζετε » 155. 2-3). Malgré son discours, ce n'est pas la non-connaissance qu'Augusta regrette mais justement l'inverse : la connaissance qui constitue une transgression.

21 « Δὲν εἶναι αὐτὸ ἀποχρῶσα αἰτία, φίλτατον τέκνον μου, εἶπε· ἔχεις πεποίθησιν ὅτι ὑπῆγες ἐκεῖ ἐπάνω διὰ τὸν σύζυγόν σου, καὶ μόνον δι' αὐτόν; Αὐτὰ εἶναι ἐρεθισμοί, νυκτεριναὶ φαντασίαι, προκλήσεις πρὸς τὸν πειρασμόν, σκιρτήματα τῆς σαρκός. 'Απόφευγε τα, τοιαῦτα, ὡς ὑπανδρευμένη ὁποὺ εἶσαι ».

Le narrateur indique aussi par cette phrase la façon dont le lecteur doit se représenter Augusta et sa beauté tout en évitant une longue description[17]. La référence au code romantique qui génère une écriture spécifique (les comparaisons avec le lys et le lait) est ambiguë : le romantisme est-il proposé comme une clé générique et herméneutique du texte ou comme un code à éviter, une mode à laquelle l'auteur résiste ? La phrase semble constituer une consigne de lecture mais elle est teintée d'une légère ironie[18].

b. le faire d'Augusta

l'infidélité

Il est significatif qu'Augusta, la belle, soit une femme infidèle : la conformité avec une norme esthétique (beauté) va de pair avec le manque de conformité avec la norme morale (infidélité)[19]. L'identité du beau et du bien n'est pas valable pour Augusta. L'amour d'Augusta pour Sanoutos va à l'encontre de l'image d'une jeune mariée noble, de la beauté et de la pureté que nous venons d'examiner.

la transgression

La mobilité est un élément constitutif du personnage d'Augusta ; les divers déplacements qu'elle effectue ne lui sont pas imposés (comme par exemple chez Marina ou chez Aima, les deux autres personnages féminins). Augusta est mobile par

---

17 Cette astuce, qui consiste en une intervention du narrateur (discrète -comme ici- ou non) au lieu d'une description, se répétera aussi au milieu du roman (scène de la rencontre entre Mouchras et Augusta).

18 Selon G. Farinou-Malamatari l'idéalisation romantique caractérise les portraits de jeunes filles dans les nouvelles de Papadiamantis (*Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, éd. Kedros, Athènes 1987, p. 160). Ces jeunes filles "idéales", ajoute-t-elle, s'insèrent dans l'intrigue en jouant un rôle passif (p. 156) ; ce n'est pas le cas d'Augusta, et cela pourrait expliquer l'ambiguïté du romantisme de sa description.

19 Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 118.

La transgression de l'espace entraîne ou présuppose chez le personnage une transgression des règles de la vie maritale. La tour, lieu terrible, interdit, magnifique, lié à l'abîme, limite entre la maison et le monde, entre l'intérieur et l'extérieur, lieu "autre", devient le lieu de la rencontre entre un personnage masculin qui n'a pas de limites morales et qui est souvent défini comme un Autre et un personnage féminin qui franchit les limites.

Et ce n'est pas un hasard si le narrateur décrit en détail l'ascension de l'escalier qui est par excellence « le symbole du passage d'un mode d'être à un autre »[22] et si Augusta sur la tour subit momentanément une métamorphose ; comme si la tour, lieu d'apparitions surnaturelles (des fantômes du comte Pragotsis), pouvait transformer les êtres. Augusta, au moment même de la plus grande transgression (quand elle tutoie Sanoutos, le regarde et le touche) « avait quelque chose de gracieusement fantastique », (« εἶχέ τι τὸ χαριέντως φανταστικόν», 155. 30).

La tour métamorphose mais surtout unit. La rencontre des deux personnages est un événement extrêmement important dans le roman[23]. En se rencontrant les deux personnages deviennent d'une certaine façon complices. Sanoutos pendant la discussion essaie de faire comprendre cela à Augusta qui, irritée, réagit immédiatement (155. 11-12). Les mots « même en étant innocente » (« καίπερ ἀθῴα οὖσα», 155. 9) appliqués à Augusta[24] sont contestables : la jeune femme a déjà réalisé une première transgression, celle de la montée sur la tour et est sur le point d'en commettre une deuxième, l'amour pour Sanoutos. Ce dernier avait déjà mis à l'œuvre le mécanisme de la séduction (fausse chute, théâtralité, etc.).

le voyage

---

22 Comme souligne M. Eliade (*Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957, p. 156).

23 V. la remarque de Ch. Grivel sur la rencontre : « L'histoire est toujours celle d'une rencontre. (...) Les rencontres multiplient, dérangent, rompent les relations conventionnelles (de type familial, amical, conjugal, etc.) », *op. cit.*, p. 120.

24 Et qui rappelle celle du «Ὄνειρο στὸ κῦμα» : « ἤμην ἐν συνειδήσει ἀθῶος » (III, 269. 23).

Augusta déploie une très grande mobilité : montée à la tour, voyage à Venise, fuite à Patmos, retour à Naxos, dernier voyage vers le bateau de Sanoutos. Les déplacements des autres personnages semblent être calqués sur les siens. Les mouvements d'Augusta déterminent la principale trame du roman : la remarque de Bakhtine sur le voyage et le roman est valable pour *Les Marchands de Nations* : « en premier lieu, un roman se signale par la fusion entre le cours d'une vie courante (de ses principaux moments de crise) et sa route spatiale réelle, c'est-à-dire ses pérégrinations »[25].

La plupart de déplacements d'Augusta sont liés à la transgression : montée à la tour, séjour à Venise, fuite hors des deux monastères. Elle devient donc le personnage par excellence mobile, c'est-à-dire, « quelqu'un qui a le droit de traverser la frontière ... Le mouvement du sujet, l'événement, est le fait de traverser cette frontière qui pose l'interdit »[26].

Les déplacements d'Augusta sont des voyages entre l'interdit et l'acceptable, le moral et l'immoral, des voyages entre des champs sémantiques : « l'événement dans le texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique »[27]. Par conséquent, la transgression des limites spatiales de la part d'Augusta, révèle le changement du personnage vis-à-vis de l'éthique et de la moralité, le passage d'Augusta-femme mariée et sage à Augusta-femme infidèle passionnée.

Le voyage et le déplacement constituent un paramètre du personnage qui renvoie directement au romantisme : le héros romantique souvent cherche l'oubli ou la rédemption dans la mobilité[28]. Le voyage et la fuite chez Augusta reflètent l'impasse

---

25 M. Bakhtine, *Esthétique et poétique du roman*, Gallimard, Paris 1978, p. 269.

26 Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, Paris 1973, p. 332.

27 Y. Lotman, *op. cit.*, p. 326. Cf. aussi : « "Choisir sa route", c'est décider de la direction de sa vie », M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 269.

28 Sur l'importance du voyage chez les romantiques, v. J. Bony, *Lire le romantisme*, Dunod, Paris 1992, p. 152-153.

psychologique dans laquelle elle se trouve et sont inspirés par des recherches désespérées et contradictoires.

Le parcours initiatique d'Augusta se déroule autant sur l'axe horizontal (Naxos, Venise, Patmos) que sur l'axe vertical (ascension sur la tour, sur le monastère, sur la galère). Personnage par excellence du mouvement et du voyage, Augusta se trouve constamment dans un état d'insatisfaction et le voyage devient un reflet de sa vie émotionnelle puisqu'il traduit son tourment : « Elle ressentait le besoin de partir » (« ἠσθάνετο τὴν ἀνάγκην νὰ φύγῃ » 247. 30). Le voyage, acte de liberté, devient une expression de son amour qui est ressenti pourtant comme un emprisonnement.

Le faire d'Augusta est donc lié donc principalement à la mobilité. Personnage mouvementé, agité et fugitif, Augusta transgresse les espaces normatifs, réalise des voyages qui sont à la fois réels et symboliques et laisse son sillage dans l'espace romanesque tout en le constituant.

Augusta apparaît complètement isolée, n'appartenant à aucun milieu. Sanoutos est lié à Venise, Mouchras même pendant un bref moment s'identifie aux insulaires grecs ; Augusta, quant à elle, personnage à la fois mobile et solitaire, semble se construire à travers le mouvement et la fuite.

Augusta vs Histoire[29] ?

En examinant les rapports entre Augusta et l'Histoire, on serait fondé à parler d'un écart installé entre ces deux éléments du texte. À l'encontre de Sanoutos, Augusta

---

29 On pourrait se demander plus généralement, si la femme et la notion d'Histoire sont inconciliables. C'est bien probable dans *Les Marchands de Nations* et généralement dans le système romanesque papadiamantien. Cécilia est une exception : elle s'occupe des questions politiques et historiques mais elle devient un personnage antipathique ; elle est, d 'ailleurs, le lieu d'une inversion des rôles (qui est presque la norme chez l'auteur) : dans son couple, elle est l'élément dynamique tandis que son mari est passif.

se présente comme un personnage non-historique, privé, même anti-historique. Ses déplacements, ses actions, ses pensées sont inspirés par l'amour.

Au début du roman, il y a un dialogue entre Mouchras et Augusta, qui révèle très clairement chez elle l'incompréhension face aux problèmes des îles et à la situation historique (157. 21-34)[30]. Augusta fait sa propre histoire et ignore l'Histoire[31]. Dans le même esprit, quand Cécilia demande à Augusta si elle avait lu les Novelles (237. 8), celle-ci répond négativement. Dans ce dialogue entre les deux femmes, la distance entre Augusta et l'Histoire devient plus évidente. Quand Augusta demande à Cécilia contre qui Sanoutos va faire l'expédition, cette dernière répond : « contre les Gréco-Romains, bien sûr » (« κατὰ τῶν Γραικορρωμαίων βεβαίως » 242. 12). L'évidence de l'Histoire chez Cécilia s'oppose à l'ignorance chez Augusta. Son silence (elle « se tut », « ἐσιώπησε » 242. 13) signe de culpabilité (elle est amoureuse de l'ennemi), est aussi un silence vis-à-vis de l'Histoire.

---

30 Voici un extrait de ce dialogue :

« -Tu n'es pas, enfin, chargé de ce devoir, la poursuite des pirates. Qu'ils se soient poursuivis par les autorités.

-Mais nous, nous n'avons pas d'autorité, ma chère amie. De nos jours, nous ne pouvons pas définitivement dire si nous appartenons à l'État Romain, à la souveraineté de Francs ou au régime des Vénitiens.

-Et à qui appartenons-nous alors ?

-À personne...»

-Δὲν ἔμεινεν εἰς σέ, ἐπί τέλους, αὐτὸ τὸ ἔργο, ἡ καταδίωξις τῶν πειρατῶν. Ἂς τοὺς καταδιώξῃ ἡ ἐξουσία.

-Ἀλλὰ δὲν ἔχομεν ἐξουσίαν, φιλτάτη μου. Εἰς τὸν καιρὸν αὐτὸν δὲν δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν ὁριστικῶς ἂν ἀνήκωμεν εἰς τὸ κράτος τῶν Ρωμαίων, εἰς τὴν αὐθεντία τῶν Φράγκων ἢ εἰς τὴν πολιτείαν τῶν Βενετῶν.

-Εἰς τίνα ἀνήκομε, λοιπόν;

-Εἰς οὐδένα. (157. 24-33).

31 De ce point de vue, elle fait le chemin inverse de Mouchras : tandis qu'au début du roman, il semble s'intéresser à l'Histoire, à la fin, il se trouve en train d'essayer de construire, d'écrire sa propre histoire.

Malgré ce silence où se révèle, chez Augusta, l'embarras d'être amoureuse de quelqu'un d'historiquement désigné comme ennemi, le désir et l'amour chez ce personnage ne sont pas saisis dans leur dimension historiques ni liés à la situation historique de l'époque. Son histoire pourrait se dérouler en d'autres lieux et à d'autres époques. Du reste, l'amour et le désir chez Augusta doivent être considérés dans un cadre de réflexion beaucoup plus large.

Qui plus est, le drame d'Augusta n'est pas un drame historique : ce n'est pas à cause de l'Histoire qu'elle souffre. Or son aventure personnelle est liée à un personnage historique, Sanoutos. Et c'est surtout sa mort qui amène à modifier les constatations précédentes : la mort d'Augusta est un paradoxe puisqu'elle survient dans un espace historique (dans l'incendie des bateaux vénitiens par Sanoutos, qui voulait par là forcer les nobles qui l'accompagnaient à rester combattre sur place à Naxos).

Dire schématiquement que l'Histoire, ignorée par Augusta, devient la cause de sa mort, ne serait pas totalement impertinent. Ce qui est plus important, c'est qu'à travers la mort historique d'Augusta[32], se rencontrent les deux trames de l'histoire du roman, la trame romanesque et la trame historique (celle qui s'inspire de l'histoire d'amour et celle qui s'inspire de l'Histoire). Les deux voies du roman qui étaient jusque-là parallèles, se réunissent. Les deux plans -l'amour et l'Histoire, l'intrigue amoureuse et les conflits guerriers relevant de l'historique- qui étaient jusqu'à ce point juxtaposés sur le plan narratif, à travers la mort d'Augusta se rencontrent. La mort d'Augusta réunit l'amour et l'Histoire, le privé et le public.

Il n'en reste pas moins que le rôle capital du personnage d'Augusta dans le roman et surtout la place de son amour pour Sanoutos semblent installer un centre illogique, irrationnel dans le roman : l'Histoire est mise en cause par un glissement des conflits politiques aux conflits privés[33]. Les explications sur les causes du

---

32 Par opposition à la mort "privée" de Sanoutos.

33 Cf. l'analyse de P. Barbéris, "Lecture du *Dernier Chouan*", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 75, p. 301.

comportement d'Augusta et de son amour sont hypothétiques[34]. La jeune femme reste une énigme et son amour est associé à la présence du mal. Les interrogations se multiplient et l'incertitude règne sur le cas d'Augusta.

Finalement, Augusta et son amour brouillent les deux camps opposés de Mouchras et de Sanoutos. Elle est le « lieu qui fait éclater la netteté des clivages entre idéologies, partis, intérêts »[35], elle devient une sorte d'entre-deux qui n'appartient pourtant à personne.

c. l'être d'Augusta

un personnage complexe

Augusta est un des personnages les plus complexes dans l'ensemble des textes papadiamantiens. Sa complexité tient principalement au fait qu'elle est le "lieu" de tendances contradictoires. Augusta apparaît comme un personnage double : elle renvoie aussi bien à l'image d'un "ange" dans la première description du narrateur (137) qu'à une image d'Hadès selon le rêve du moine Neemias (334). Elle ne se trouve pas entre les deux extrêmes, elle les incarne tous les deux à la fois. Prenons un exemple dès le début du roman : sur la tour, Augusta se rappelant les histoires terribles liées à ce lieu, a peur ; « pourtant, cette peur avait aussi quelque chose d'attrayant » (« εἶχε δὲ ὁ φόβος οὗτος καὶ θέλγητρόν τι, διὰ τὴν συμπαθῆ ψυχὴν τῆς γυναικὸς ταύτης » 152. 29).

Ainsi, tous les événements et toutes ses expériences, surtout celles qui révèlent l'amour pour Sanoutos, ont une double fonction et des effets ambivalents chez Augusta : l'enlèvement, le séjour à Venise, les voyages, la visite de Cécilia, les quasi-rencontres avec Mouchras, même ses rêves.

---

34 Voir l'abondance des interrogations du narrateur dans le chapitre au titre interrogatif "Où va-t-elle ?" (298-300).

35 P. Barbéris, *op. cit.*, p. 292.

De la même façon, Augusta même physiquement apparaît comme un personnage entre la lumière et l'obscurité. Elle est une personne lumineuse mais son "temps narratif" est la nuit où elle apparaît le plus souvent : la rencontre sur la tour, ses fuites et ses voyages sont nocturnes. D'une part, sa lumière et sa beauté traversent l'obscurité ; d'autre part, Augusta cherche un « lieu non éclairé par le soleil » (« μέρος μὴ φωτιζόμενον ὑπὸ τοῦ ἡλίου » 300. 33) et elle intériorise cette obscurité[36] : « elle avait un pressentiment obscur et ténébreux dans le cœur ; elle sentait sur sa poitrine quelque chose comme un écran qui chassait la lumière et accumulait l'obscurité et la peur dans son âme » (« εἶχεν οὕτως εἰπεῖν σκιερὸν καὶ λυκαυγὲς προαίσθημα ἐν τῇ καρδίᾳ· ἠσθάνετο τι ἐπὶ τοῦ στήθους της ὡς διάφραγμα ἀποδιώκων τὸ φῶς καὶ ταμιεῦον τὸ σκότος καὶ τὸν φόβον ἐντὸς τῆς ψυχῆς της » 172. 14-17).

Cet extrait rappelle la description d'une expérience semblable chez Marina (92. 23-27). Pourtant, l'obscurité qui est pour Marina une sorte d'expérience de la mort, se transforme vers la fin en une lumière sereine ; chez Augusta, la lumière et l'obscurité coexistent et révèlent, d'une certaine façon, deux facettes du même personnage. Il s'agit chez elle d'un signe de sa complexité.

La présence de contradictions était aussi une caractéristique du personnage de Marina ; rappelons la question (qui n'est pas seulement rhétorique) du narrateur : « Mais pourquoi tant de contradictions dans le caractère d'une jeune femme ? » (51. 21). Chez Marina cette présence de contradictions ne constitue pas sa caractéristique essentielle tandis que chez Augusta, les tendances contradictoires la caractérisent absolument et, d'une certaine façon, la menacent.

Augusta apparaît double dès le début du roman jusqu'à la fin : sage comme le déclare le narrateur au début du roman et audacieuse, comme le dit Sedina, la femme qui l'accompagne (150. 22) ; triste et en même temps heureuse pendant le séjour à Venise ; comme religieuse elle paraît désirer la rédemption mais renoncer au repentir ;

---

36 Voir aussi : « Une sorte de nuage était sur sa figure » (« νέφος δέ τι εἶχεν ἐπὶ τῆς μορφῆς της » 157. 7-8). Pendant sa confession elle dit : « ma tête est obscurcie » (« ἡ κεφαλήν μου ἐσκοτισμένη » 228. 22).

pendant la conversation avec Cécilia elle se présente comme une âme réprouvée mais réagit comme une jeune amoureuse. La duplicité d'Augusta n'a rien à voir avec l'hypocrisie : elle est sa vérité profonde, elle constitue son caractère romanesque. Finalement, Augusta n'est pas entre la lumière et l'obscurité. Elle n'est pas tantôt victime tantôt bourreau[37]. Elle n'est pas entre le Bien ou le Mal. Elle est tous les deux en même temps.

Mais avant tout, Augusta est un personnage déchiré. Le texte ne peut pas être plus clair sur ce point là : au début du chapitre 2 dans la description d'Agapi, le narrateur note la ride verticale qui apparaît à son visage et le divise en deux : « il y avait une ride verticale entre ses sourcils, comme un sceau, comme un monogramme symbolique de la tristesse et de l'affliction » (« ρυτίς τις ἐγκαρσία ἦτο μεταξὺ τῶν ὀφρύων της, ὡς σφραγίς τις, ὡς συμβολικὴ μονογραφία τοῦ ἄλγους καὶ τῆς θλίψεως » 285. 1-3). Les contradictions d'Augusta ne peuvent être résolues que par la mort.

le rêve et l'imagination : Augusta visionnaire de l'amour

Même si les rêves d'Augusta ne sont pas décrits -comme celles de Francoyannou par exemple[38], ils jouent un rôle très important dans le récit puisqu'ils participent à l'évolution de l'intrigue et à la caractérisation du personnage. Augusta vit d'une part dans un espace privé, en dehors de l'Histoire et d'autre part dans le rêve et

---

37 De la "victime innocente" de *L'Émigrée* on passe à la "victime coupable" des *Marchands de Nations*.

38 X. A. Kokolis pense que « dans aucun autre récit papadiamantien les rêves ne jouent un rôle aussi essentiel que dans «Ἡ Φόνισσα». Essentiel, parce que les rêves dans ce texte sont distribués dans des points critiques de l'intrigue, et par conséquent ils participent à son évolution ; et, parallèlement, parce que le contenu de ces rêves est à la fois varié et fécond » ("Ονειρα και άλλα στη *Φόνισσα*", in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 249).

l'imagination. La rêverie la caractérise[39], la marque dès sa première apparition -la montée à la tour- et l'accompagne jusqu'à la dernière -sa visite au bateau de Sanoutos. Au début du chapitre 2, dans la description de la sœur Agapi on lit cette phrase assez frappante : « Ses yeux reflétaient des rayons secrets et des aurores d'un visionnaire » (« τὸ ὄμμα της ἀντέλαμπε μυστικὰς ἀκτῖνας καὶ αὐγὰς ὄπτου (visionnaire) » 226. 26-27). Le narrateur explique entre parenthèse en français ("visionnaire") le mot qu'il utilise en grec (ὄπτης)[40]. L'attribution de cette qualité à une religieuse n'a rien de paradoxale. Pourtant, le rêve et l'imagination, chez Augusta, n'ont rien à voir avec une expérience religieuse puisqu'ils sont liés directement à l'amour.

Rêve et amour chez Augusta s'alimentent mutuellement et déterminent les étapes successives du même mécanisme. Le premier "voyage" du personnage dans le roman, la première transgression, la montée d'Augusta sur la tour, lieu des fantômes, révèle ce goût de l'héroïne. Tandis que l'imagination d'Augusta se déploie librement, parmi les histoires inventées, et que la peur la gagne, apparaît Sanoutos, comme s'il était un personnage des récits d'Augusta, comme un "spectre" ("φάσμα", 153. 18). Il surgit comme le résultat de son imagination exacerbée, comme un produit des ses histoires[41].

Ici, le rêve semble engendrer l'amour[42], ou l'objet de l'amour, mais, par la suite, le processus s'inverse. Après sa fuite de Venise, l'amour, ou plutôt son manque

---

39 Augusta n'est pas le seul personnage à avoir des rêves-visions : il y a aussi la vieille Grafto qui « essayait de se débarrasser de l'ombre qu'avait laissée le rêve dans son imagination » (« ἐπροσπάθει ν' ἀποσείσῃ τὴν σκιὰν, ἣν κατέλιπεν εἰς τὴν φαντασίαν της τὸ ὄνειρον » 220. 7-8), et surtout les moines Ammoun et Neemias.

40 Le mot grec constitue, d'une certaine façon, la traduction du mot français "visionnaire". On le trouve aussi dans [*Το λάβαρον*] et il doit être probablement papadiamantien selon N. D. Triantafyllopoulos (compte-rendu du roman [*Το λάβαρον*], *Papadiamantika Tetradia*, t. 3, 1995, p. 195).

41 Remarquons dans ce passage, les mots "διηγήσεις", "ἀνεζωγράφει", "ἀνέπλαττε" qui appartiennent au champ sémantique de la représentation.

42 Pas seulement chez Augusta : v. aussi la réaction de Sanoutos après leur rencontre sur la tour : « À présent Sanoutos avait trouvé une victime et une songerie » (« ἐπὶ δὲ τοῦ παρόντος ὁ

déclenche un mécanisme qui semble fonctionner tout seul chez Augusta : « (son oreiller) enfantait des rêves, rêves continus, insolites, et délirants », « (τὸ προσκεφάλαιον) ἐκυοφόρει ὄνειρα, ὄνειρα συνεχῆ, ἀλλόκοτα καὶ ληρώδη» (247. 25). L'amour et ses réminiscences donnent naissance au rêve.

Néanmoins, en analysant ce mécanisme et en pénétrant dans le psychisme compliqué d'Augusta (237), on découvre que cet état de rêverie est double : il constitue en même temps « son seul plaisir » et une « torture » (« ἡ μόνη αὐτῆς τρυφὴ καὶ τὸ μέγιστον συνάμα βασανιστήριον τῆς ψυχῆς της » 237. 19). De la sorte, le rêve chez Augusta renvoie, d'une part, à la liberté : « la terre des rêves » s'identifie à la terre d'amour (« χώραν τῶν ὀνείρων » 239. 29) par opposition avec « cette terre », la cellule qui devient une prison (« τὸ κελίον της εἶχε παραδόξως καταστῆ πνιγηρὰ εἰρκτὴ πρὸς αὐτὴν » 247. 18). D'autre part, le rêve renvoie à la "chaîne", au manque de liberté, à l'emprisonnement : par exemple, la dernière parole de Cécilia, qui a généré ces rêves, « est devenue une chaîne qui serrait avec des milliers d'anneaux » le cœur d'Augusta. (« ἡ τελευταῖα λέξις, ἣν τῇ εἶχεν εἰπεῖ ἡ Βενετή, ἔγινεν ἅλυσις περισφίγγουσαν διὰ μυρίων κρίκων τὴν καρδίαν της » 247. 26-27)

Ce double visage de la rêverie soumet Augusta à une épreuve quotidienne : « elle est plongée dans la rêverie habituelle, dans laquelle tous les jours elle retombait obstinément, et, pour ainsi dire, la tête la première » (« ἐβυθίσθη εἰς τὴν συνήθη ὀνειροπόλησιν, εἰς ἣν καθ' ἑκάστην πεισμόνως, καὶ οὕτως εἰπεῖν, κατὰ κεφαλὴν ἐνέπιπτε » 237. 17-18). Comme les mots "plonger", "tombait" le démontrent, il s'agit d'une expérience de chute.

La rêverie qui persiste "obstinément" (exactement comme la beauté) devient un état permanent chez Augusta : « mais si elle était éveillée, elle rêverait probablement » remarque le narrateur (« ἂν δὲ ἦτο ἔξυπνος, θὰ ὠνειροπόλει πιθανῶς » 285. 8). Il

---

Σανοῦτος εἶχεν ἕν θῦμα καὶ ἕν ὀνειροπόλημα » 170. 16). D'ailleurs, le narrateur confirme ce lien : v. sa phrase vers la fin du roman où, faisant une sorte de résumé de l'action, il se réfère à la rencontre sur la tour : « C'était environ minuit, c'était l'heure des spectres et des amours » (« ἦτο περὶ τὰ μεσάνυκτα, ἦτο ἡ ὥρα τῶν φασμάτων καὶ τῶν ἐρώτων » 298. 32-33).

s'agit donc d'une rêverie diurne, qui commence comme un rêve nostalgique et finit comme un cauchemar. Augusta rêve pour trouver un instant de tranquillité mais elle replonge dans l'angoisse : « elle se trompait toujours et elle n'apprenait jamais » (« πάντοτε ἠπατᾶτο καὶ οὐδέποτε ἐδιδάσκετο » 287. 15).

La rêverie devient donc un élément dans une chaîne infernale qui enserre Augusta ; une série de causes et d'effets qui s'enchaînent d'une façon identique, pendant ses crises (au monastère de Patmos puis à Naxos) : le manque d'amour, les réminiscences, la rêverie, l'excitation de l'imagination (287. 16) et à la fin la fuite[43].

Augusta, personnage mobile, n'est pas pour autant un personnage libre. La fuite, le voyage, chez elle, sont le résultat d'une sorte de fatalité. Augusta fuit la torture de la rêverie et cherche un remède qui n'existe pas. Elle se dirige vers le dénouement de son drame qui est la mort. La rêverie devient un vecteur de la mort. D'ailleurs, l'état de rêverie précède sa mort : « Elle était plongée dans un état pire que le sommeil et que la veille, quelque chose qui était entre la rêverie et la léthargie » (« ἐβυθίσθη εἰς κατάστασιν, ἥτις ἦτο χείρων καὶ τῆς ἐγρηγόρσεως καὶ τοῦ ὕπνου, ἦτο μέσον τι μεταξὺ ὀνειροπολήσεως καὶ ἀποκαρώσεως » 337. 32-35).

Augusta, qui ne peut exister ni comme une "belle dormeuse" ni comme un être "éveillé", qui se nourrit de ces états de rêverie et d'extase, constitue une figure romantique à travers cette façon particulière de vivre[44], à travers ses "lueurs de visionnaire" et cette torture désirée, ce chemin de rêve qui conduit à l'anéantissement.

Mais surtout, Augusta, personnage par excellence romanesque, intervient pour contester et miner d'une certaine façon la dimension historique du récit. Augusta ne vit pas dans le temps de l'Histoire mais dans le temps éternel du rêve. Ainsi, à travers elle, le récit plonge dans la description d'une destinée particulière, de ses moments de rêve

---

43 Cet enchaînement de causes et d'effets rappelle celui de la naissance de la politique (que le narrateur condamne) puisqu'elle aussi surgit à partir d'un manque ("πενία"). On remarque donc une insistance sur les "chaînes de causalité" et une analogie entre politique et amour.

44 L'évasion dans le rêve, cultivé comme une seconde vie, est une caractéristique romantique, cf. H. P. Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme*, P.U.F, Paris 1971, p. 176.

et de délire, de cet état intermédiaire entre le sommeil et l'éveil, loin de la représentation linéaire, logique et rationnelle de l'Histoire.

d. l'amour

Plus que le rêve, l'amour définit de façon absolue Augusta. C'est l'élément constitutif de la construction de ce personnage : elle ne peut être conçue en dehors de sa qualité de femme amoureuse. À cet égard, elle est plutôt une exception dans la production, et pas seulement romanesque, de Papadiamantis[45]. L'intensité et l'ampleur que prend l'amour chez elle, ne se rencontreront nulle part ailleurs dans l'œuvre papadiamantienne.

Augusta ne vit -et n'existe textuellement- que par l'amour. Le peu d'informations que le texte fournit sur ce personnage sont liés à l'amour (la beauté par exemple) qui est le moteur de ses actions et surtout de ses déplacements[46]. Voyons de plus près les caractéristiques de cet amour chez Augusta. L'instantanéité par exemple[47] : l'amour pour Sanoutos se développe soudainement après (ou pendant) leur première rencontre

---

45 Étant donné que dans les nouvelles, le thème de la femme amoureuse est limité. Cf. aussi E. Constantinides, "Η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού", in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 394 ; aussi T. Agras, "Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη", in *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, éd. Oi Ekdoseis ton filon, Athènes 1979, p.162.

46 « L'amour est un événement du point de vue du roman », Y. Lotman, *op. cit.*, p. 329.

47 La mère Philikiti dans son discours sur l'amour, décrit bien cette passion torturante qu'éprouvera Augusta plus tard, un amour résidant dans le corps, né inopinément (« mûrit dans un moment », « ὡριμάζει εἰς μίαν στιγμὴν» 160. 9) et indépendamment du lieu et du temps. V. aussi le commentaire de J. Rousset : « La plupart des textes ne semblent pas concevoir la vie affective des héros comme une croissance, avec ses lenteurs et ses maturations, mais plutôt comme un éclatement, comme une explosion : dès que ..., tout à coup ... aussitôt. Ainsi le veut sans doute le romanesque » (*Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, Paris 1984, p. 78).

sur la tour ; « dès le premier jour » comme le dit Augusta elle-même (« ἀπὸ τῆς πρώτης ἡμέρας » 227. 18)[48] dans sa confession.

L'amour qui se manifeste si brusquement et change sa vie, envahit son "espace intérieur". En quittant la tour, Augusta « repensa longuement à cet événement nocturne insolite » (« ἐσκέπτετο δὲ ἐπὶ μακρὸν περὶ τοῦ παραδόξου τούτου νυκτερινοῦ συμβάντος » 155. 38-156. 1) et le lendemain « il était évident que l'impression de la nuit précédente ne pourrait pas s'effacer » (« ἦτο προφανὲς ὅτι δὲν ἠδύνατο νὰ ἐξαλειφθῇ ἀπὸ τοῦ πνεύματός της ἡ ἐντύπωσις τῆς προλαβούσης νυκτὸς » 163. 20-21). Cet envahissement par l'amour devient clair pendant sa visite matinale sur la tour. À ce moment là, se produit chez Augusta le même phénomène que chez Marina pendant son voyage vers Smyrne ; le monde extérieur s'efface, disparaît au profit des souvenirs (très récents pour les deux femmes) : Augusta « ne leva pas un instant les yeux vers la mer ou le ciel », « pourtant Augusta n'avait plus de regards pour tout cela (la beauté du paysage) » (« οὐδὲ ὕψωσεν ἐπὶ στιγμὴν τὰ ὄμματα ὅπως θεωρήσῃ τὸ πέλαγος ἢ τὸν οὐρανὸν », « καὶ ὅμως ἡ Αὐγούστα δὲν εἶχε πλέον βλέμματα ἵνα ἴδῃ ταῦτα » 163. 9, 19).

De la même façon que Marina s'attache à la mort, Augusta s'attache à cet amour et rompt ses relations avec le monde extérieur. Elle s'absorbe dans cet amour qui s'étend et domine son "espace intérieur" et qui devient le médiateur entre elle et la mort.

Malgré la résistance d'Augusta à cet amour -la parcimonie de ses sourires envers l'étranger (157.13), son refus « d'accompagner son mari et l'étranger à une excursion dans la campagne » (« ἀπεποιήθη δὲ νὰ συνοδεύσῃ τὸν σύζυγόν της καὶ τὸν ξένον εἴς τινα ἀγροτικὴν ἐκδρομήν » 158. 2-3) et ses plaintes concernant l'étranger à son

---

48 Le narrateur, aussi, à la fin, déclare que l'amour d'Augusta existait même avant son enlèvement.« Elle l'aimait déjà » (« καὶ ὅμως τὸν ἠγάπα ἤδη » 299. 4).

mari (157. 20, 164. 29-30)[49]- ce sentiment finit par la dominer. On a longuement parlé de l'élément de la conquête chez Sanoutos. Cette dominante du personnage caractérise aussi l'amour qu'il inspire à Augusta. Elle se décrit plus tard comme un être soumis à cet amour qui s'impose à elle et qui s'identifie à une puissance violente : « la violence qui existait en elle la poussait ailleurs » (« ἡ βία ἥτις ὑπῆρχεν ἐντός της τὴν ὥθει ἀλλαχόσε » 287. 33-34).

un amour diabolique

Dans sa confession Augusta reconnaît le côté diabolique de Sanoutos : « parce qu'il avait quelque chose de très imposant et de satanique » (« εἶχέ τι λίαν ἐπιβάλλον καὶ ἐωσφορικὸν » 227. 19-20) ; aussi l'amour né si subitement chez Augusta partage-t-il les caractéristiques de celui qui l'a inspiré. « ...Cet amour » dit-elle « est un démon habitant ma chair, c'est une légion entière de diables, qui tend ses tentacules comme un polype dans mes veines, suçant mon sang et absorbant mon souffle ... » (« ὁ ἔρως οὗτος εἶναι δαιμόνιον κατοικοῦν εἰς τὴν σάρκαν μου, εἶναι λεγεὼν ὅλη δαιμόνων ἐξηπλωμένη, ὡς πολύπους μὲ τοὺς πλοκάμους του, εἰς τὰς φλέβας, ἐκμυζῶσα τὸ αἷμα μου καὶ ἀπορροφῶσα τὴν πνοὴ μου » 228. 32-35). Cette description concrétise l'idée d'emprise : Augusta insiste souvent sur le fait que l'amour lui a été imposé, que l'amour la possède. Cette possession devient ici physique : l'amour habite Augusta, la tient, il est assimilé aux organismes vivants (polype). Augusta identifie son amour à un "démon" -le pronom démonstratif empêche la généralisation (« cet amour » « ὁ ἔρως οὗτος»). Par opposition à *L'Émigrée* où le mal est représenté par une femme, et par conséquent, extérieur aux deux héros, dans *Les Marchands de Nations*, le mal habite « dans la chair », « dans les veines » d'Augusta.

Il y a presque une contamination du diabolique pendant toute la scène de la confession. Ammoun, le temps qu'Augusta parle, a une vision : « les déserts (...)

---

49 Fermeté qui existe jusqu'à la fin : elle répond aux lettres de Sanoutos « après avoir résisté à la tentation pendant plusieurs jours » (« ἀφοῦ ἀντέσχεν εἰς τὸν πειρασμὸν ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας » 303. 31).

ouvraient leurs antres mélancoliques et il sortait d'eux des fourmilières de démons qui se jetaient sur lui pour transpercer sa chair » (« αἱ ἔρημοι τῆς Θηβαΐδος ... ἤνοιγον τὰ μελαγχολικὰ ἄντρα των καὶ ὅτι ἐξ αὐτῶν ἐξήρχοντο μυρμηκιαὶ δαιμόνων ριπτόμεναι κατ ' αὐτοῦ, ὅπως κατατρυπήσωσι τὰς σάρκας του» 229. 12-14). C'est cette présence démoniaque qui entraîne la conclusion d'Ammoun « Tu as un démon, tu as un démon, malheureuse » (« Δαιμόνιον, δαιμόνιον ἔχεις, δυστυχὴς » 230. 10) et qui justifie l'exorcisme à la fin de la confession.

Si Sanoutos apparaît comme une figure du Diable, Augusta est considérée comme une victime *habitée* par des esprits maléfiques. Ainsi, le même moine Ammoun déclare-t-il à Mouchras que « cette femme souffrait d'une manie très violente et elle était le jouet du plus malin et du plus impudent des démons de l'enfer » (« ἡ γυνὴ ἐκείνη ἔπασχεν ὑπο σφοδροτάτης μανίας, καὶ ἦτο τὸ παίγνιον τοῦ πονηροτάτου καὶ θρασυτάτου τῶν δαιμόνων τῆς κολάσεως » 333. 34-35). Ce « démon de l'enfer » était sans doute le même que celui dont le frère Neemias avait été libéré : le démon de la luxure (« ἡ ὀπτασία αὕτη συνετέλεσε τὰ μάλιστα εἰς τὸ νὰ ἀπαλλάξῃ τὸν ἀδελφὸν Νεεμίαν ἀπὸ τῆς ἐπηρείας τοῦ δαίμονος τῆς λαγνείας » 334. 22-23). Selon la vision de ce dernier (voici donc d'autres "ὄπτες"), Hadès prend la forme de la sœur Agapi : la bouche du monstre de l'enfer qui dévorait les pécheurs devient la bouche de la femme d'où sortent des démons (334).

L'association que Neemias fait dans sa vision exprime le rapport qui a été constaté entre la beauté et l'amour, mais cette fois inversé. La beauté d'Augusta provoque l'amour chez le frère Neemias (qui devient ainsi le troisième dans le roman à être amoureux d'elle) mais l'amour est le vecteur du démon de la luxure. Chez Neemias, l'amour charnel s'identifie au mal, au pouvoir diabolique. Ainsi, dans sa vision, la bouche d'Agapi -partie du corps à forte connotation sexuelle mais aussi l'organe qui assure la communication verbale- ne dévore pas, n'avale pas, mais laisse sortir des démons ; exactement comme la même bouche laisse sortir des mots pendant la confession d'Agapi qui provoque la vision d'Ammoun.

Dans deux points différents du récit on a donc une répétition, une redondance de l'idée qu'Augusta est le véhicule du Diable[50]. Et plus particulièrement, c'est l'expérience de la communication, à travers l'acte de parler -acte lié à l'extériorisation, qui provoque chez les deux moines des images comme l'ouverture des cavernes et/ou la sortie des démons.

Bien qu'Augusta ne soit pas un personnage diabolique, elle renvoie pourtant au démoniaque[51], le *rappelle*, comme par exemple, chez la sœur Zinovia qui, s'apercevant qu'Agapi est partie dans l'obscurité la plus profonde, pense à l'Enfer (290. 10-11).

En outre, elle est un personnage *appelé* par le démoniaque : le narrateur pendant la dernière fuite d'Augusta, s'interroge sur les motifs de ses actions, de ses déplacements. Décrivant le ruisseau qui sort du rocher (encore une image du "sortir", de l'extériorisation) il commente : « mais le ruisseau quelqu'un l'a appelé hors du rocher » (« ἀλλὰ τὸν ρύακα τὸν ἐξεκάλεσέ τις ἐκ τοῦ βράχου » 291. 13), et le lecteur en déduit que c'est Dieu ; il pose ensuite la question « Qui pourtant avait appelé cette femme hors du monastère, où elle s'était réfugiée afin de trouver le repos ? » (« τίς ὅμως ἐξεκάλεσε τὴν γυναῖκα ταύτην ἐκ τοῦ μοναστηρίου, ἔνθα εἶχε καταφύγει ὅπως εὕρῃ ἀνάπαυσιν; » 291. 14). Ce "qui", qui s'oppose à Dieu, est facile à déduire ; il s'agit de cet « ... ennemi inhumain, qui malgré les exorcismes du Père Ammoun, continuait de se nicher inébranlablement dans son corps » (« πρὸς τὸν ἀπάνθρωπον τοῦτον ἐχθρόν, ὅστις, παρὰ πάντας τοῦ πατρὸς Ἀμμοῦν τοὺς ἐξορκισμούς, ἐξηκολούθει νὰ ἐμφωλεύῃ ἀδιασείστως ἐν τῷ σώματι αὐτῆς » 247. 35-248. 1-2).

C'est donc à travers l'amour qu'Augusta est liée au démoniaque et à l'enfer. Chez elle l'amour s'identifie à la source du mal, une association assez commune dans les

---

50 Voir la formule d'Ammoun : « Tu as un démon ... ou plutôt le démon a dit lui-même son nom » (« δαιμόνιον ἔχεις ... ἢ μᾶλλον τὸ δαιμόνιον εἶπεν ἀφ' ἑαυτοῦ τὸ ὄνομά του » 230. 10-11).

51 G. Saunier souligne aussi le caractère diabolique d'Augusta ("*Οἱ Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν* και η προσωπική μυθολογία του Παπαδιαμάντη", *Themata Logotechnias*, juillet-octobre 1998, p. 110-111). Selon sa lecture du chapitre "Dans l'Église", pour Augusta, Sanoutos prend la place de Dieu invoqué dans les psaumes lus pendant la scène.

textes romanesques et romantiques. La particularité de "cet amour", l'amour d'Augusta, c'est qu'il s'agit, d'abord, d'un amour absolument "réfléchi", un amour qui peut se définir lui-même ; qui est liée à des visions sinon originales, du moins extrêmement fortes ; et que surtout c'est un sentiment qui fait d'Augusta une Autre.

e. le renversement

Examinons de plus près cet extrait où Augusta se plonge dans la rêverie et reconstitue le passé, la vie commune avec Sanoutos ; le rêve torturant et l'amour diabolique vont de pair : « C'était comme une station au seuil de l'Enfer, où elle s'arrêta pour un moment afin de se rappeler une dernière fois ce voluptueux fruit de connaissance, dont le jus était resté dans sa gorge -une oasis magique au milieu de l'immense et étouffant désert de l'éternité » (237. 20-23[52]). Cet extrait montre de la meilleure façon qui soit la complexité de la situation d'Augusta. Elle vit son amour seulement à travers le rêve qui devient une douloureuse expérience et cet amour étant diabolique, la conduit directement à la souffrance, à l'Enfer. En même temps l'amour est un « voluptueux fruit », le rêve « une oasis magique » et « l'immense et étouffant désert de l'éternité » peut être identifié à la situation d'Augusta, au moment où elle rêve, à savoir la vie sans amour.

La double connotation de la notion d'Enfer (Enfer : l'amour d'Augusta et Enfer : la vie sans amour) qui paraît illogique et contradictoire ne prête pourtant pas à confusion. Elle montre, d'une part, le déchirement profond d'Augusta et, d'autre part, une nouvelle caractéristique de l'amour chez elle ; l'amour entraîne une transformation profonde de l'être et du vouloir d'Augusta, il la *renverse*. Avec une lucidité étonnante Augusta dans sa confession parle ainsi de Sanoutos : « il avait quelque chose de très

---

52 «Ἦτο ὡς σταθμός τις εἰς τὰ πρόθυρα τῆς Κολάσεως, ἐφ ' οὗ ἵστατο στιγμιαίως ἵνα ἀναπολήσῃ διὰ τελευταίαν φορὰν τὸν ἡδονικὸν ἐκεῖνον καρπὸν τῆς γνώσεως, οὗ ὁ χυμὸς εἶχε μείνει εἰς τὸν φάρυγγα αὐτῆς -ὄασις μαγευτικὴ ἐν μέσῳ τῆς ἀπείρου καὶ πνιγηρᾶς ἐρήμου τῆς αἰωνιότητος ».

imposant et de satanique qui me subjugua et renversa entièrement ma conscience » (« εἶχέ τι λίαν ἐπιβάλλον καὶ ἐωσφορικὸν, ὅπερ μὲ καθυπέταξε καὶ ἀνέτρεψεν ἐντελῶς τὴν συνείδησίν μου » 227. 19-21). Mouchras aussi dans son monologue reprend la même idée : « sa volonté ne pourrait qu'être pervertie » (« δὲν ἠδύνατο εἰμὴ νὰ διαστραφῇ ἡ θέλησίς της » 245. 14).

Par conséquent, Augusta devient, à travers l'Amour, une Autre. L'amour a renversé les catégories et les notions d'Augusta ainsi que les événements vécus par elle et leur a donné un autre sens, leur contraire : de cette façon, l'inconnu Sanoutos devient la personne la plus proche, son enlèvement devient un acte délibéré, le rêve remplace la vie véritable et l'Enfer n'est que la vie sans l'amour.

Ce renversement du système émotionnel et idéologique d'Augusta, cette altérité acquise à travers son amour coexiste avec son ancien *être*. Elle est la *même* et simultanément une *autre*. Par conséquent Augusta souffre doublement : à cause de son amour (c'est l'ancienne Augusta qui le ressent ainsi) et à cause de l'absence de l'amour. L'ancienne ou première Augusta condamne cet amour et la nouvelle ou seconde s'en réjouit.

Aimer l'Autre (le personnage de Sanoutos), penser et sentir autrement, aller "ailleurs" ("ἀλλαχόσε", 287. 34), dire l'Autre qu'elle est en se confessant, être finalement une Autre, voilà ce qui fait du personnage d'Augusta un personnage fondamentalement compliqué, radicalement tragique et absolument moderne.

f. le repentir impossible

Ce déchirement, cette vie parallèle de deux vouloirs dans un seul personnage, rend la confession impossible chez Augusta. Elle ne se confesse que pour déclarer comme définitif et irréversible le renversement effectué dans sa conscience. Ainsi, le

repentir[53] ne peut pas se réaliser. Augusta le déclare haut et fort dans sa confession à cinq reprises : « je n'ai jamais regretté sincèrement » (« οὐδέποτε μετενόησα εἰλικρινῶς» 227. 30), « il n'y pas de repentir » (« δὲν ὑπάρχει μετάνοια » 227. 35), « je ne crois pas qu'il y ait de véritable repentir » (« δὲν πιστεύω ὅτι ὑπάρχει μετάνοια ἀληθὴς » 228. 2), « Je vous dis donc qu'il (le repentir) est impossible » (« σᾶς λέγω ὅτι εἶναι ἀδύνατος » 228. 12), « je ne me suis jamais repentie de ce crime ... et je ne crois pas qu'il soit possible que je me repente » (« οὐδέποτε μετενόησα διὰ τὸ ἔγκλημά μου ... οὐδὲ πιστεύω ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ μετανοήσω » 228. 35- 229. 1).

La notion de l'impossibilité de se repentir est renforcée par la répétition et par l'idée de la durée dans le temps ; il était impossible dans le passé (227. 30), mais cela est valable aussi pour le présent (227. 35) et le futur (228. 35-229. 1-2). Et finalement, le repentir impossible embrasse tous les temps : « en ce siècle et au siècle futur » (« εἰς τὸν νῦν αἰώνα καὶ εἰς τὸν μέλλοντα » 228. 29)[54].

La scène de la confession donne lieu au paradoxe suivant : un personnage se confesse pour avouer qu'il ne peut pas et ne veut pas se repentir. De la sorte, le monologue d'Augusta cesse d'être une confession (déclaration du repentir) pour se transformer en un discours blasphématoire : persistance d'un amour diabolique. Le verdict du destinataire de la confession, le père Ammoun, entraîne l'exorcisme final[55].

---

53 "Μετά-νοια" qui dans le cadre de la théologie signifie justement changer le mode de pensée ("νους") et la volonté ("βούληση").

54 Étant donné que « les psaumes pénitentiaux de David nous offrent le modèle, d'une rare profondeur, de l'introspection-confession où le rôle organisateur est transféré du repentir à la confiance et à l'espérance » (M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris 1984, p. 153) dans la scène de l'église que nous avons étudiée, les psaumes dialoguent non seulement avec les plans de Sanoutos mais aussi avec le non-repentir, déjà déclaré, d'Augusta.

55 A. Kesselopoulos qui signale l'audace de la confession d'Augusta, interprète la question finale d'Ammoun (qui porte sur l'utilité de la confession) comme la volonté de l'auteur de ne pas faire des mystères de l'Église des conventions pures (*Η λειτουργική πράδοση στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, éd. Pounara, Thessalonique, 1994, p. 197) ; il n'analyse pas le fait qu'Augusta reste dans une position de non repentir.

La réaction d'Augusta pendant l'exorcisme révèle son déchirement profond. Elle veut, d'une part, se comporter comme une personne qui regrette véritablement et, d'autre part, elle voudrait se libérer de cette épreuve : « Elle ressentait deux forces l'attirant et la repoussant dans le vide, au-dessus d'un abîme béant au-dessous de ses pieds » (« ἠσθάνετο δύο δυνάμεις ἑλκούσας καὶ ἀνθελκούσας αὐτὴν εἰς τὸ κενόν, ὑπεράνω χασκούσης ὑπὸ τοὺς πόδας της ἀβύσσου » 230. 24-26). Le conflit intérieur d'Augusta se traduit visuellement. Ainsi, comme la confession, l'exorcisme aussi est inefficace : il est significatif qu'il ne s'achève pas. L'apparition des étrangers qui pourraient être envoyés par Sanoutos fait renaître l'amour chez Augusta et suscite son consentement immédiat à voir les étrangers ; l'exorcisme s'interrompt.

L'amour génère le récit, à savoir la confession d'Augusta qu'Ammoun essayait « de mettre un point final à cette période étouffante du discours » (« ἵνα στίξῃ διὰ τελείας τὴν πνικτικὴν ταύτην περίοδον τοῦ λόγου » 230. 6-7) en vain. Mais aussi, l'amour génère la suite de l'histoire romanesque avec l'apparition des étrangers. L'amour, moteur narratif principal du roman, fonctionne de telle sorte que le récit continue, que « le point final » n'est (pas encore) mis.

La force et la présence ininterrompues de cet amour rendent le repentir du personnage inutile et vain. Augusta oscille constamment entre les remords, «le mal de l'irrévocable»[56], et la passion. Pendant son dernier séjour au monastère à Naxos, le narrateur décrit ainsi son visage : « une expression de mélancolie, un air de tristesse et de remords paraissait sortir de ses yeux fermés » (« ἔκφρασίς τις μελαγχολίας, σῆμά τι λύπης καὶ τύψεως ἐφαίνετο ἐξερχόμενον ἐκ τῶν κλειστῶν ὀφθαλμῶν της» 284.

D. Mayropoulos souligne pour la même scène la hardiesse de Papadiamantis, ("Αμαρτία και μετάνοια στο έργο του Παπαδιαμάντη", in *Πρακτικα Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 587). Elle est « parmi les pages les plus humaines de Papadiamantis, les plus fières » dit Z. Kaykalidis à propos de cette scène qui est une « mise à nu de la conscience », "Διαβάζοντας Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη", in *Φώτα Ολόφωτα*, éd. Elliniko Logotechniko kai Istoriko Archio, Athènes 1981, p. 104.

56 V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, p. 229.

29-30) ; sa lutte contre l'amour est sans résultat (285. 3-4) même si par moment elle ressent « un frisson de respect religieux parcourant ses veines » (« ἠσθάνθη ρῖγος θρησκευτικοῦ σεβασμοῦ διατρέχον τὰς φλέβας της» 286. 30). Pourtant, elle n'entrera pas à la chapelle du monastère, la "violence" de son amour (287. 33) et de son destin étant plus forte. Ainsi, son déchirement, l'existence en elle de deux vouloirs contradictoires ne trouvera d'autre issue que la mort, la mort purificatrice par le feu.

L'amour d'Augusta apparaît comme un scandale également à elle-même puisqu'il met en cause l'agencement de la création par Dieu. Elle s'interroge : « je me demande, mon Père, comment Dieu permet qu'existe dans le monde créé par lui un sentiment plus puissant que la foi en lui et un dieu supérieur à la toute puissance divine » (229. 1-2)[57]. Augusta ne veut pas changer l'ordre de la création comme Francoyannou mais elle s'étonne de découvrir et de confirmer (comme cette dernière) la liberté de l'homme d'aller vers le mal, de le choisir. D'ailleurs, comme Francoyannou, « on pourrait dire qu'elle (Augusta) cherchait à se repentir mais qu'elle n'osait pas » (285. 5)[58].

---

57 « Ἀπορῶ, πάτερ μου, πῶς ὁ Θεὸς ἐπιτρέπει νὰ ὑπάρχῃ ἐν τῇ ὑπ ' αὐτοῦ δημιουργηθείσῃ φύσει αἴσθημα ἰσχυρότερον τῆς εἰς αὐτὸν πίστεως καὶ θεὸς ἀνώτερος πάσης θείας παντοδυναμίας ».

On trouvera presque la même formulation mais pour signifier le contraire dans un article de Ruskin que Papadiamantis traduit en 1893 : « Dieu, je crois, n'a pas permis qu'entrent dans la nature humaine des passions qui ne peuvent être assujetties de façon saine... » («Ὁ Θεός, νομίζω, δὲν παρεχώρησε νὰ ὑπεισέλθωσιν εἰς τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν πάθη, τὰ ὁποῖα, νὰ μὴ δύνανται νὰ ὑποδουλωθῶσιν ὑγιεῖ τῷ τρόπω...», "Πῶς χαλιναγωγοῦνται τὰ πάθη, Συμβουλαὶ τοῦ Ρούσκιν πρὸς τοὺς νέους", édition *To Neon Pneyma*, octobre 1893, repris à *Akti*, n° 8, automne 1891, p. 438-439).

La même idée apparaît dans le poème contemporain des *Marchands* [Ἡ ἔκπτωτος ψυχὴ] (1882) : « ὑπάρχει πῦρ τι πυρπολοῦν σφοδρότερον ἀκόμα / ἢ ὅσον σ' ἔκαιε ποτὲ ἡ τῶν παθῶν σου ἡ λάβα » (V, 17. 18-19). D'ailleurs, ce poème en trois strophes (2e-4e) décrit un double mouvement d'ascension et de chute, comparable à celui que ressent Augusta pendant les exorcismes.

58 M. Gassouka relève aussi le rapprochement entre Augusta et Francoyannou. En parlant de cette dernière, elle remarque que ce n'est pas une figure qui apparaît subitement dans les textes papadiamantiens « puisque depuis sa première période, dès ses romans romantiques, il

Mais il y a un personnage dans l'œuvre papadiamentienne, qui, dans un contexte tout différent, semble être encore plus proche d'Augusta : il s'agit du narrateur homodiégétique de la nouvelle «Ἡ Φαρμακολύτρια» (1900)[59]. Ils ne se rapprochent pas seulement à cause de cet amour passionnel qu'ils cultivent et des motifs communs qui les accompagnent (cascade, rocher, marche nocturne) mais surtout à cause de cette résistance au repentir. Dans le cadre d'un texte bref et hermétique, l'anti-confession du narrateur de la nouvelle «Ἡ Φαρμακολύτρια» est succincte : « c'est moi que ne désirais pas être guéri » (« ἐγώ δὲν ἐπιθύμουν νὰ θεραπευθῶ», III, 310. 5). Dans le deuxième roman de l'auteur, Augusta est extrêmement volubile pendant son étonnante confession devant le père Ammoun. De même qu'elle veut rester avec ce qui la fait souffrir ou plutôt avec ce qu'elle sait être le mal, ainsi le héros de la nouvelle part sur le verdict suivant : « Va toi, l'inguérissable ; la douleur sera ta vie » («Ὕπαγε, ἀνίατε· ὁ πόνος θὰ εἶναι ἡ ζωή σου... » III, 314. 2-3)[60].

g. la mort

À la différence de *L'Émigrée* où l'amour est lié à la vie (Marina chez qui l'élément de la mort semble déterminant, se rétablit de la maladie en découvrant son amour pour Zennos même s'il s'agit d'un intermède très bref), Augusta rencontre la mort à travers l'amour. Ce dernier devient le médiateur qui conduit littéralement le personnage à sa fin.

L'amour d'Augusta pour Sanoutos, né dans un lieu marqué par la mort (sur la tour de Pragotsis) est lié de plusieurs façons à la mort ; à travers la maladie dont il est

---

rassemblait les caractéristiques et les qualités qui structureraient la physionomie de son héroïne (...) ; Augusta, la vieille Kontakaina et encore d'autres figures féminines incarnent plusieurs éléments de son œuvre qui seront rassemblés chez Fragoyannou » ("Πριν τη Χαδούλα ήταν η Χαρμολίνα", *Diavazo*, n° 373, avril 1997, p. 61).

59 Pour une analyse plus détaillée des motifs qui rapprochent *Les Marchands de Nations* -et particulièrement Augusta- et cette nouvelle, cf. l'article de G. Saunier, *op. cit.*, p. 114-115.

60 Traduction de R. Majesté-Larrouy, "La Désensorceleuse", éd. Arcane 17, Paris 1983.

la cause : Augusta apparaît doublement atteinte, corps et âme (« la maladie naturelle ... la maladie morale », 333. 28, 29) ; à travers la scène de l'enlèvement où le sommeil provoqué par le narcotique de Sanoutos anticipe sa mort véritable sur le même lieu ; à travers l'enterrement symbolique du personnage transformé en sœur Agapi ; à travers la mort supposée d'Augusta dans le dialogue entre la sœur Agapi et Cécilia.

Dans ce dernier dialogue, le personnage d'Augusta, présent et absent à la fois, passe de la vie à la mort et vice versa. Tandis que progresse le dialogue, la sœur Agapi fait vivre ou mourir l'objet de la conversation, Augusta, c'est-à-dire elle-même. Procédure maladroite qui entraîne la question ironique de Cécilia : « Après tout, qu'est-ce que vous préférez ? Qu'elle soit vivante ou qu'elle soit morte ? » (« Τέλος, τί προτιμᾶτε; Νὰ ζῇ ἢ νὰ ἔχῃ ἀποθάνει; » 242. 19).

L'amour, cause du renversement de la conscience d'Augusta finit par provoquer un dédoublement de sa personnalité, de telle sorte qu'elle s'examine elle-même comme si elle était un autre personnage, un tiers. Elle s'éloigne de son propre être pour pouvoir dire : « elle m'est apparue comme une âme damnée » (« κολασμένη ψυχὴ μοὶ ἐφάνει » 240. 20). "Elle", à savoir Augusta, dans ces propos d'Agapi est équivalent à "moi".

Le changement de nom et son apparition dans la deuxième partie en tant que sœur Agapi concrétisent le dédoublement d'Augusta. Il est significatif que le narrateur l'appelle soit Agapi soit Augusta tandis que certains personnages dans le roman (Sanoutos ou Mouchras) la connaissent comme Augusta, d'autres (Neemias) comme Agapi.

D'autre part, le dédoublement est si tragique qu'Augusta touche le désespoir absolu : « tout lui était inutile » commente le narrateur (« τὰ πάντα ἦσαν ἀνωφελῆ πρὸς αὐτὴν » 303. 30-31), « elle avait déjà appris à se mépriser elle-même » (« εἶχε μάθει ἤδη νὰ περιφρονῇ ἑαυτὴν καὶ ἔρριπτεν εὐκόλως πέπλον ἐπὶ τῆς διανοίας της » 298. 11). Ainsi, l'autodestruction paraît être la seule issue et Augusta se lance vers la quête de la mort : « il suffisait qu'elle soit condamnée à vivre, traînant le poids de la vie, comme une victime cherchant un lieu où s'enterrer » (« ἤρκει ὅτι ἦτο

καταδεδικασμένη νὰ ζῇ, σύρουσα τὸ ἄχθος τοῦ βίου, ὡς θῦμα ὅπερ ἐζήτει μέρος ἵνα θάψῃ » 300. 31-32).

Ce lieu n'est que la galère de Sanoutos, vers laquelle elle se dirige pendant son dernier voyage et après sa dernière fuite. Augusta, double, désespérée, déchirée, ressent son état « comme une mort provisoire. Elle avait décidé de se considérer elle-même comme temporairement morte, attendant la mort définitive » (« ὡς προσωρινὸς θάνατος.' Απεφάσισε νὰ θεωρήσῃ ἑαυτὴν ὡς προσκαίρως νεκρὰν, περιμένουσα τὴν ὁριστικὴν νέκρωσιν » 300. 1-2). Aller sur la galère équivaut à un suicide symbolique. Le voyage vers la galère est un voyage vers la mort.

Dans le commentaire du narrateur sur la décision d'Augusta de se rendre à la galère, les mots "proche", "loin", "émigrer" sont pris dans leurs sens propre et dans le sens symbolique : « Mais non, Augusta n'était pas allée dans un pays lointain » (« ἀλλ' οὐχί, ἡ Αὐγούστα δὲν μετέβη εἰς μεμακρυσμένον τόπον » 300. 15) puisque le bateau de Sanoutos se trouve effectivement juste à côté du monastère où elle était. Pourtant, à travers la comparaison avec le fils prodigue, la brève marche vers la galère qui se trouve à la proximité devient une émigration « pour un pays lointain » (« εἰς χώραν μακρὰν » 300. 20).

Les passages décrivant le dernier voyage d'Augusta montrent bien comment dans l'univers du personnage tout est renversé : le proche devient « loin », la galère devient un « pays lointain » et la brève navigation est « une émigration »[61]. Le véhicule de cette émigration est l'amour.

Une chaîne similaire de causalité et une réflexion sur la mort et le péché apparaît au premier plan -et ce n'est pas par hasard- dans les poèmes romantiques de l'auteur, par exemple dans le poème [ΕΡΩΣ ΠΡΟΣ ΚΟΡΗΝ] daté d'environ 1880, où on trouve les vers suivants : "Τὴν ἁμαρτίαν ἔτεκεν ἡ πρίν ἐπιθυμία / καὶ ἐγέννησε τὸν

---

61 Référence intertextuelle à *L'Émigrée* et rapprochement momentané d'Augusta et de Marina.

θάνατον ἡ κόρη ἁμαρτία"[62]. Ces deux vers sont assez remarquables et ils semblent constituer l'itinéraire d'Augusta dans *Les Marchands de Nations.*

le feu de l'amour qui devient "vrai"

Le rapport si souvent établi dans les romans romantiques entre l'amour et le feu prend des dimensions particulières dans *Les Marchands de Nations*. Ce rapprochement commence avec la constatation générale de la mère Philikiti que l'amour est « le seul fruit qui n'ait pas besoin de la chaleur du soleil, mais développe lui-même de la chaleur » (« ὁ μόνος καρπός, ὅστις δὲν ἔχει ἀνάγκην οὐδὲ τῆς θερμότητας τοῦ ἡλίου, ἀλλ' ἀναπτύσσει θερμότητα ἀφ 'ἑαυτοῦ » 160. 6-8). La confession d'Augusta fourmille d'expressions comme : « la langue ardente de l'amour » (« τὴν πυρίνην γλῶσσαν τοῦ ἔρωτος» 228. 24), « je l'aime si ardemment ... » (« τὸν ἀγαπῶ τοσοῦτον διαπύρως » 228. 31) comme d'ailleurs la description que fait le narrateur de la réaction d'Augusta à la proposition de Cécilia[63] ; à l'apparition des étrangers le cœur d'Augusta « commença à vibrer (...) d'une agitation fervente et douce » (« τὸν ἔνθερμον καὶ προξενοῦντα γλυκείαν ταραχὴν » 231. 32).

Augusta, d'un côté, intériorise ce feu qui devient l'expression de sa maladie : « elle se trouva dans un paroxysme de fièvre » (« ἐν παροξυσμῷ πυρετοῦ » 248. 2), « brûlant de fièvre » (« πυρέσσουσα » 284. 21) ; de l'autre, ce feu s'étend aux éléments du monde extérieur de telle sorte qu'Augusta vit dans un univers "brûlant" : « son lit était devenu une grille de fer incandescent »[64], « son oreiller (...) la brûlait des deux côtés et rendait ardentes et fiévreuses ... ses joues » (« ἡ κλίνη της εἶχε γίνει σιδηρᾶ

---

62 Cf. F. Dimitrakopoulos, [*Τὸ λάβαρον*] , éd. Kastaniotis, Athènes 1989, p. 46.

63 « Elle désirait *ardemment* dire oui » (« ἐπεθύμει διακαῶς νὰ εἴπη *ναί*» 243. 27-28), « elle n'avait pas prévu que pendant plusieurs jours elle allait *brûler* et s'inquiéter en regrettant » (« δὲν προεῖδεν ὅτι ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας καὶ νύκτας ἔμελλε νὰ καίηται καὶ νὰ ἀγωνιᾶ » 243. 30-31, nous soulignons).

64 L. Kambéridis trouve dans cette phrase des résonances des synaxaires ("Οἱ γλῶσσες τοῦ Παπαδιαμάντη", in *Πρακτικὰ Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 542).

καὶ πεπυρακτωμένη », « τὸ προσκεφάλαιον ... ἔκαιεν αὐτὴν ἐκατέρωθεν καὶ καθίστα φλογερὸν και πυρετικὸν τὸ ἔρευθος τῶν παρειῶν της » 247. 21, 24).

Par le retour volontaire d'Augusta au bateau de Sanoutos sur lequel elle a été enlevée et amenée à Venise, la quête de la mort arrive à sa fin[65]. L'assimilation de l'amour et de la mort, présente dans tout le roman, passe du mode symbolique au réel : « en cherchant une planche de salut. Mais il n'y en avait aucune. Parce que celle à laquelle elle avait eu recours, brûlait... » (« ζητοῦσα σανίδα τινα σωτηρίας. 'Αλλ' οὐδεμία τοιαύτη ὑπῆρχεν· διότι ἐκείνη εἰς ἣν εἶχε καταφύγει, ἐκαίετο... » 340. 20-21). L'attachement à « cet amour » semble fatal et sur la galère de Sanoutos les feux de la mort s'identifient aux feux de l'amour.

La mort par le feu et l'excuse de Mouchras présentée *in extremis* renvoient à une sorte de purification. Or, Augusta disparaît totalement dans l'incendie. Le feu détruit sa beauté, éteint sa lumière et "brûle" ce personnage qui semble être fait de feu : « (les flammes) ont embrasé sa chevelure d'or, ont embrasé ses mains, sont entrées dans ses chairs et ont transformé ce beau corps en ruine noire et fumant d'incendie » (« καὶ αἱ φλόγες περιεκύκλωσαν αὐτὴν. Περιέφλεξαν τὴν χρυσῆν της κόμην, περιέφλεξαν τὰς χεῖρας της, εἰσέδυσαν εἰς τὰς σάρκας της, καὶ μετέβαλον τὸ ὡραῖον τοῦτο σῶμα εἰς μέλαν καὶ καπνίζον ἐρείπιον ἐμπρησμοῦ » 340. 35-341. 1-2).

Le récit insiste sur le fait qu'Augusta se dissout entièrement dans le feu et devient une "ruine" parmi les autres («ἐρείπιον, ὅπερ ἐδύνατο νὰ διακριθῇ τοὐλάχιστον, ἐν μέσῳ τῶν τοσούτων ἐρειπίων » 341. 3-4). Cette mort spectaculaire qui entraîne l'absorption totale du personnage par l'environnement a une fonction ambiguë : d'une part, elle renvoie à la création et au statut des personnages, ces "êtres en papier" qui apparaissent et disparaissent dans un roman et meurent sans laisser de traces. La fin du roman est toujours un feu dans lequel ces "êtres" brûlent et disparaissent.

---

65 R. Bouchet voit aussi la mort d'Augusta conclure une course désespérée plutôt vers l'abîme que vers l'amour (*Le Nostalgique, L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris-Sorbonne 1994, p. 130).

D'autre part, la corporalité d'Augusta contribue à sa perception comme un être vivant. Le fait que cette mort détruise le corps d'Augusta, un corps bien animé, accroît le ton dramatique du dénouement romanesque. Siège de l'amour et du rêve, lieu beau et lumineux, le corps d'Augusta devient un objet « noir et fumant ».

i. la perception du personnage

La construction d'Augusta, personnage romanesque et romantique, dépasse les conventions du genre et acquiert une série de caractéristiques qui renvoient directement à une "personne". Et même si elle devient, surtout dans les commentaires du narrateur, une sorte de l'archétype de l'homme, lieu de la lutte entre le Bien et le Mal, il n'en reste pas moins qu'elle est perçue par le lecteur comme un "personnage-personne".

Cela est dû à diverses caractéristiques d'Augusta et à des procédés utilisés par le narrateur ; premièrement, c'est un personnage en crise, en crise constante : dès le prologue, après la rencontre avec Sanoutos, et pendant toute la deuxième partie. « L'état de crise sans doute est le plus propice à cette imbrication du désir, du pouvoir et du savoir à l'intérieur de l'être romanesque. »[66]. Ainsi, d'une part, la crise révèle les fonctions narratives du personnage et, d'autre part, « le personnage le plus torturé est également le personnage le plus "vivant" »[67]. À travers les crises, se concrétise le vouloir contradictoire du personnage, qui l'empêche d'être "transparent". Cette opacité du personnage contribue à la création d'une illusion psychologique. Paradoxalement le vouloir contradictoire d'Augusta devient opérateur de cohérence et créateur d'une "essence" psychique.

Finalement, Augusta, ayant pleinement conscience de sa rupture avec Dieu et assumant sa liberté qui la conduit à la disparition, conquiert son autonomie en tant que personnage ; ainsi, sa confession est énoncée en discours direct sans l'intermédiaire du

---

66 V. Jouve, *L'effet du personnage*, PUF, Paris 1992, p. 122.

67 *Ibid.*

narrateur. C'est au moment où Augusta quitte le monastère et se dirige vers la galère de Sanoutos, que le narrateur intervient et pose des questions concernant son histoire, l'origine et la nature de son amour. Il en résulte qu'il s'agit de « la tendance éternelle du cœur humaine à aimer tout ce qui est haïssable » («ἡ αἰωνία τάσις τῆς ἀνθρωπίνης καρδίας εἰς τὸ νὰ ἀγαπᾷ πᾶν τὸ μισητόν» 299. 5-6). Les rapports du personnage d'Augusta et du narrateur dans le roman peuvent être qualifiés de dialogiques au sens que Mikhaïl Bakhtine a donné à ce terme ; la voix du personnage est autonome par rapport à celle du narrateur et la vie de fiction d'Augusta est confrontée aux convictions du narrateur[68].

conclusion

Vers la fin, le narrateur décrit Augusta et signale le « sentiment mixte et confus » qu'inspirent ses traits (« τοιοῦτόν τι μεικτὸν καὶ συγκεχυμένον αἴσθημα ἐξέφραζε τὸ σύνολον τῶν χαραχτήρων τῆς γυναικὸς ταύτης» 285. 5). Personnage double et complexe, entre l'ombre et la lumière, rebelle et énigmatique, tragique et déchirée, Augusta, la belle infidèle, vit -et décrit- avec lucidité son expérience de chute et s'abandonne à un amour démoniaque qui la conduit fatalement à la mort. Elle est absorbée par le feu, et -dirait-on, par son propre feu.

Les signes de la beauté, du voyage, du rêve, du mal et du destin sont constamment présents dans son parcours singulier marqué par un amour qui la rend une Autre. Augusta est un personnage complexe quant à l'illusion psychologique qu'elle crée, mais aussi quant à son identité générique : c'est une figure romantique dont la confession est marquée par le réalisme, elle est aussi bien une présence individuelle

---

68 M. Perri arrive à la même conclusion concernant Francoyannou et plus spécifiquement l'usage du discours indirect libre que fait Papadiamantis dans *Ἡ Φόνισσα* : « dans *La Meurtrière*, l'héroïne n'est pas un personnage-objet, qui doit être décrit et jugé ; elle est plutôt, pour utiliser les propos de Bakhtine, un "personnage agent d'idéologie", qui revendique son non-achèvement, c'est-à-dire sa liberté » ("Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή", *Ellinika*, tome 39, 1988, p. 126).

qu'une figure symbolique. Personnage remarquable du panthéon papadiamantien elle incarne l'histoire archétypique de l'être humain que le narrateur résume ainsi : « cette créature qui était bonne de nature mais qui a péché et qui a été punie » (« τὸ πλάσμα ἐκεῖνο, ὅπερ ἦτο φύσει ἀγαθόν, ἀλλ' ἥμαρτε καὶ ἐτιμωρήθη » (341. 6-7).

3. Mouchras

Mouchras occupe le troisième pôle dans la structure triangulaire que forment les personnages principaux des *Marchands de Nations* ; il endosse le rôle du mari trahi de notre histoire romanesque dont il s'éloigne progressivement pour en devenir le narrateur.

a. paraître et avoir

Assez paradoxalement, c'est vers la fin du roman que seront brossés les deux portraits de Mouchras. Le premier est réalisé par Kartatsis et il concerne aussi bien son apparence (brun, pas très grand, cheveux blanchissants) que son caractère : naïf, rude, sérieux, étrange, silencieux (283. 17-21). Ce portrait est peint dans le cadre de la lettre à Cécilia où Sanoutos demande l'arrestation de Mouchras. La deuxième description est effectuée par le narrateur lors de son résumé de l'histoire où, -bien tardivement et assez brièvement- il décrit son aspect : « Comme homme, il était beau[1] ; il avait des traits irréguliers, le regard brillant et la peau brune » (« ὡς ἀνὴρ ἦτο ὡραῖος· εἶχε οὐχὶ κανονικοὺς τοὺς χαραχτῆρας, τὸ βλέμμα ἀστράπτον καὶ τὴν ἐπιδερμίδα μελαχροινὴν » 298. 21-22) ; son amour pour Augusta y est aussi mentionné.

Les deux portraits, qui ne se recoupent que par une seule caractéristique (brun), se réfèrent à deux périodes différentes de la vie de Mouchras : le deuxième le décrit avant le bouleversement que Sanoutos y apportera, -avant le début de l'histoire- et le premier après. Renversement qui comble les lacunes (Sanoutos ignore les changements

---

1 Remarquons que les trois personnages principaux partagent cette caractéristique de la beauté. Or, dans le cas de Mouchras, le rapport de la beauté à l'amour ne fonctionne pas.

opérés en Mouchras après l'enlèvement[2] et le lecteur ne sait pas comment il était avant)[3] et souligne l'élément de la rupture et du changement chez le personnage.

Mouchras, pourtant, est le premier nom qui surgit du texte. L'incipit du roman, en réalité, le décrit. Il s'agit d'une phrase construite sur l' "avoir" du personnage : « ...personne dans toute la Mer Égée n'avait femme plus belle ... etc. » (137. 4). L' "avoir" est la première qualité qui est attribuée à ce personnage. Mouchras a, d'emblée, des "acquis" exceptionnels et cela constitue le point de départ de l'histoire. L'incipit-description n'est que la déclaration de la "plénitude" du personnage.

Pourtant, la description de la situation heureuse et du foyer prospère de Mouchras contient une faille, sinon une antithèse. Tout en étant qualifié de "patriarche" (« ἦτο ὡς βιβλικὸς πατριάρχης » 137. 26), Mouchras n'a pas d'enfants (138. 1). Ce manque initial déterminera et minera, d'une certaine façon, la présence romanesque de Mouchras.

Ainsi, à la situation d'abondance et de plénitude se substituera une situation d'appauvrissement progressif[4]. Mouchras perdra tout ce qu'il avait jusqu'au plus important, jusqu'au plus fondamental, sa femme. Il dit vers la fin du roman en regardant sa maison « ici c'était le paradis de mon bonheur ; hélas! le paradis a été transformé en cimetière » (« ἐνταῦθα ἦτο ὁ παράδεισος τῆς εὐτυχίας μου· ἀλλοίμονον! ἀλλ' ὁ παράδεισος μετεβλήθη εἰς νεκροταφεῖον » 292. 18-19). Et

---

2 Il dit : « Je ne me souviens pas de lui. Ça fait plusieurs années que je ne l'ai pas vu. (...) Et d'ailleurs après tant d'années il doit avoir beaucoup changé » (« δὲν τὸν ἐνθυμοῦμαι πλέον. Ἔπειτα μετὰ τόσα ἔτη θὰ μετεβλήθη πολὺ » 283. 13-15).

3 Les temps grammaticaux des deux descriptions sont significatifs : présent pour celle de Kartatsis, imparfait pour celle du narrateur.

4 G. Saunier voit Mouchras comme une figure paternelle incapable de protéger Augusta. Il lie son histoire qui est celle « d'une chute continuelle » à son nom qui signifie le manque de couleur mais aussi l'obscurcissement. En général, G. Saunier voit Mouchras comme un personnage « faible, bavard et en fin de compte ridicule » (cf. "*Οἱ Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν* και η προσωπική μυθολογία του Παπαδιαμάντη", *Themata Logotechnias*, juillet-octobre 1998, p. 105, p. 109).

lorsqu'à l'épilogue Mouchras entre dans un monastère, il renonce, en fait, à la seule chose qu'il semble avoir gardée : sa richesse[5].

b. le faire

Le rôle actantiel de Mouchras, tout au long du roman, s'oriente vers deux Objets principaux à (re)conquérir : le pouvoir et sa femme. Son ambition initiale se limite à la volonté de jouer un rôle historique, d'acquérir du pouvoir et des privilèges, des titres attribués par les Vénitiens (139. 6-7). Le désir de vengeance chez Mouchras prend la forme de la reconquête du pouvoir perdu à cause de Sanoutos. Son geste pendant sa lutte avec Sanoutos de mettre le genou sur la poitrine de ce dernier est révélateur de cette volonté (192. 12).

La volonté de pouvoir est liée au rapport de Mouchras avec l'Histoire. Au début du roman, il se présente comme ayant conscience du présent historique[6] et "participant" de l'Histoire : tout comme Sanoutos, il devient créateur d'événements d'ordre public (la chasse aux pirates). De plus, il paraît extrêmement habile à tirer profit de la conjoncture historique (le "vide du pouvoir") pour confirmer, stabiliser son propre pouvoir, la situation d' "autonomie" des îles.

La relation de Mouchras à Venise évolue avec ses péripéties personnelles : tandis qu'au début il essaie de minimiser les distances qui le séparent de Venise, après l'enlèvement d'Augusta, la qualification de "vénitien" qu'il utilise pour désigner Sanoutos est prononcée avec mépris et montre le décalage existant dorénavant entre lui et Venise. La confrontation de Mouchras au pouvoir vénitien s'établit à travers un événement personnel.

L'enlèvement d'Augusta bouscule tout dans la vie de Mouchras ou mieux, la scinde en deux. Il abandonne, ainsi, l'Histoire pour se consacrer à la reconstitution de

---

5 V. la confirmation de cette richesse par Minas, qui dit à Forkina « nous sommes riches » (« εἴμεθα πλούσιοι » 222. 33).

6 Par exemple dans son dialogue avec Augusta (157).

sa propre histoire : se venger de Sanoutos et retrouver Augusta, c'est-à-dire "recoller" les morceaux de sa vie, brisée en deux. Il abandonne l'idée de vengeance dès que la perspective de retrouver Augusta devient plus concrète, et il se consacre à cette recherche pendant toute la troisième partie du roman. Après la mort d'Augusta, il s'enferme dans un monastère pour écrire, reconstituer son histoire à travers l'écriture.

Mouchras n'appartient pas, comme Sanoutos, à un système de comportement ou à un milieu définissant ses actes ; la distance entre lui et le monde de ce dernier devient infranchissable après la destruction de sa vie familiale. Pourtant, si Mouchras, au début, se rapproche du monde de Venise et recherche le pouvoir qu'elle peut lui donner, il ne pourra jamais s'y intégrer vraiment. Il sort de son système d'échange et de conquête, d'abord à travers sa recherche d'Augusta, et surtout à travers le pardon qu'il offre à sa femme à l'expiration du roman.

c. l'être

Le décalage entre le Mouchras du début du roman et celui de la fin est significatif. À travers Mouchras, *Les Marchands des Nations* évoquent les personnages de Bildungsroman[7]. Mouchras n'est pas un personnage déchiré comme Sanoutos et Augusta, c'est quelqu'un qui apprend, qui change, qui évolue.

Au cours du récit, Mouchras devient peu à peu quelqu'un d'autre. L'homme naïf qui accueille chaleureusement Sanoutos en lui ouvrant la porte de son bateau et celle de sa maison[8], qui ne peut pas déchiffrer l'ironie ni le double sens des paroles de ce dernier (par exemple pendant le repas qui précède l'enlèvement[9]), devient capable

---

7 « Le héros du Bildungsroman ... est un être qui s'affirme comme individualité dans la confrontation aux autres et aux événements », G. Philippe, *Le roman, Des théories aux analyses*, éd. Seuil, Paris 1996, p. 27.

8 Acte symbolique puisque tous les deux passeront aux mains de Sanoutos.

9 Mouchras, comme les personnages de *L'Émigrée*, ne comprend pas le mal et ne peut pas interpréter les signes du comportement de Sanoutos, au moins au début. Voir le commentaire du narrateur : « il était loin de comprendre le sens terrible et ambigu ... de ces mots » (« ὁ Μούχρας

d'interpréter et de comprendre les actes des autres : les intentions de Cécilia dans le chapitre "Autonomes"[10], le comportement d'Augusta.

D'un homme à la « légèreté juvénile » (« μὲ ἐλαφρότητα νεανικὴν » 139. 32-33), « si droit et courageux »[11] (« τὸν ἄνδρα τοῦτον τὸν τοσοῦτον εὐθὺν καὶ γενναῖον » 174. 24), extraverti, qui « mange avec beaucoup d'appétit » au repas que Sanoutos lui offre (« ὁ Μούχρας ἔφαγε μετ ' ὀρέξεως ἐκ τῶν ὄψων » 171. 30), il se métamorphose en une « personne mystérieuse » (« καὶ ἐνομίζετο παρὰ πᾶσι μυστηριῶδες πρόσωπον » 250. 28) en un homme que « beaucoup de ses connaissances croyaient fou » (« καὶ ὅμως ὑπῆρχον πλεῖστοι μεταξὺ τῶν γνωρίμων του νομίζοντες αὐτὸν φρενοβλαβῆ » 250. 32), plein de mélancolie et de tristesse qui murmure « moi, je n'ai pas d'appétit » (« ἐγὼ δὲ ἔχω ὄρεξιν » 258. 9) et marqué par une vieillesse précoce (244. 14).

Ce changement est accentué par le fait que Mouchras apparaît dans la deuxième partie du texte et jusqu'à la fin du roman, sous une autre identité, sous le nom d'Ioannis Vendikis. Paradoxalement, le narrateur garde ce nom même quand il devient clair pour le lecteur qu'il s'agit de Mouchras. Quand celui-ci voit Augusta pour la première fois après l'enlèvement (247), elle aussi sous une identité différente, le narrateur lui consacre cinq paragraphes qui commencent par la phrase « le même Ioannis Vendikis » et qui reconstituent son histoire : son nouveau nom, la lutte avec Sanoutos, ses recherches pour trouver Augusta. Deux sens contradictoires peuvent être attribués au nom Vendikis : venger et bénir. Tous deux seront valables et caractériseront successivement le comportement du personnage : Mouchras sera d'abord celui qui

---

πολὺ ἀπεῖχε τοῦ νὰ ὑποπτεύσῃ τὴν τρομερὰν καὶ διφορουμένην ... δι' αὐτὸν ἔννοιαν τῶν λέξεων » 171. 35-172. 1).

10 Voir : « en se rendant à l'instant compte très clairement de sa position ...» (« ἀντιληφθεὶς ἀμέσως λίαν φωτεινῶς τὴν θέσιν του » 262. 18).

11 Qualifications du narrateur mais qui expriment en même temps les pensées de Sanoutos voyant Mouchras endormi avant l'enlèvement.

recherche la vengeance et ensuite celui qui pardonne (donc, d'une certaine façon, qui "bénit").

La rupture dans le personnage de Mouchras après l'enlèvement d'Augusta se concrétise dans le texte par sa mort supposée après la lutte avec Sanoutos et sa guérison quasi miraculeuse. Mouchras "renaît", mais d'avoir enterré symboliquement sa première existence, son premier visage romanesque, il est dorénavant lié à la mort : Kartatsis le considère comme un vampire ("βρυκόλαξ", 283. 23) et Augusta pense à lui comme à une ombre d'Hadès revenant sur le lieu de son malheur (337).

Après sa "renaissance", plusieurs éléments qui composent le nouveau portrait de Mouchras le rapprochent du romantisme : son faire est consacré à la recherche d'une femme, son idéologie est la Providence et symboliquement il est associé à la mort. Son apparence même : la « barbe très épaisse et noire », la « chevelure abondante et sauvage » (« πυκνότατο καὶ μέλαν γένειον », « τὰ δὲ μαλλία του ἄφθονα καὶ ἄγρια » 252. 4-5) mais surtout sa « mélancolie continue, son visage flétri, son regard triste, son mutisme » (« ἡ συνεχὴς αὐτοῦ- μελαγχολία, τὸ μεμαραμένον πρόσωπον, τὸ ζοφερὸν βλέμμα καὶ τὸ σιωπηλὸν καὶ σχεδὸν βωβὸν τοῦ στόματος » 250. 33-35) dessinent un portrait de personnage romantique.

Une scène dans le roman met en relief ce côté romantique du personnage : plongé dans la plus grande détresse, Mouchras décrit ses malheurs et toute la nature réagit en émettant une sorte de sanglot (292). Un dialogue, une correspondance[12] s'établit entre le personnage et la nature.

d. le dire

Le silence habituel de Mouchras-Vendikis est interrompu par deux monologues assez étendus, qui font pendant à ceux d'Augusta et de Sanoutos. Le premier de ces

---

12 Les correspondances sont une notion clé du Romantisme qui s'applique « à des rapports secrets entre êtres et choses appartenant au monde physique et au monde spirituel », J. Bony, *Lire le romantisme*, éd. Dunod, Paris 1992, p. 203.

monologues est presque un délire et se place pendant le séjour chez la vieille Forkina (217-218), le deuxième, juste après l'arrivée à Patmos, au début de la deuxième partie (245).

Le premier monologue-délire et toute la scène font écho à la scène du cadavre pendant la fête de Sanoutos qui précède. Il s'agit d'une superposition de ces deux scènes comme les premiers mots du chapitre le laissent entendre : « la même nuit » (« τὴν αὐτὴν νύκτα » 217. 7). Le monologue du malade peut être conçu comme la réalisation du "vœu" de Sanoutos pendant sa fête : que le cadavre "parle". Ici, en effet, un être presque mort raconte "le reste" de l'histoire (« τά ἐπίλοιπα», 215. 35). Et quand Mouchras imagine Sanoutos « riant avec toutes ses dents » (« γελᾶ μὲ τοὺς ὀδόντας του » 218. 13-14) il nous renvoie au rire terrible de ce dernier devant le cadavre (216. 1).

Pourtant, ce monologue-délire de Mouchras ne donnera pas tout le "reste" de l'histoire qui est d'ailleurs connu du lecteur. Mouchras ne raconte pas le détail des événements. Les éléments de l'histoire sont présentés dans un cadre plus général, qui leur confère une dimension symbolique.

Dans ce monologue-délire, chaque élément est conçu par Mouchras comme ayant une valeur surnaturelle et emblématique : l'idée de la trahison, l'offense faite à l'hospitalité ("φιλοξενία"), l'enlèvement de la femme, la souffrance. Le tableau que Mouchras esquisse dépasse la peinture de ses seuls malheurs individuels. Mouchras donc, au moment où il surgit de la mort, transcende le monde de "son" histoire pour rencontrer celle de l' "être humain", dans sa souffrance et sa douleur.

Le monologue, entre délire, vision et confession, plein de symboles et de lyrisme, met en relief le personnage de Mouchras, jusque-là effacé par les deux autres, Sanoutos et Augusta[13].

Si le premier monologue se réfère au passé, le deuxième reprend le fil de l'histoire dans une autre perspective : celle de la "vérité", celle que la vieille Forkina, la

---

13 P. D. Mastrodimitris remarque la complétude des personnages d'Augusta et de Sanoutos et la pauvreté de la description de Mouchras ("Η διαγραφή των χαραχτήρων στα πρώτα μυθιστορήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη", *Πρακτικά*, *op. cit.*, p. 223.

"magicienne", a dévoilée à Mouchras (245. 24). Cette "vérité", concernant Augusta est résumée par la phrase « elle l'aimait » (« αὕτη τὸν ἠγάπα » 246. 7, 9) répétée trois fois dans le texte, tandis que l'utilisation de l'imparfait (et non de l'aoriste) renforce l'impression d'une durée indéterminée et d'un début imprécis (peut-être avant l'enlèvement.)

Ce monologue qui annonce littéralement la suite de l'histoire (« Mais je tremble à l'idée d'entendre un jour que le Vénitien l'a retrouvée ou, mon Dieu aie pitié, qu'elle est partie à sa recherche », « ἀλλὰ τρέμω μήπως ἀκούσω ἡμέραν τινὰ ὅτι ὁ Βενετὸς τὴν ἐπανεῦρεν, ἤ, Θεέ μου οἰκτειρον, ὅτι μετέβη αὐτὴ πρὸς ἀναζήτησιν τοῦ Βενετοῦ » 245. 22-23) est l'expression du sentiment d'injustice qui envahit Mouchras : il se sent la victime par excellence de l'histoire.

e. l' "idéologie" de la Providence

Les thèmes du changement et de la rupture constituent une redondance chez Mouchras : changement du nom-identité (Vendikis), mort symbolique et "renaissance" (lutte, maladie et guérison), changement après l'épisode de la "découverte" de la Providence.

Il est question pour la première fois de cette idée lors de la première quasi-rencontre de Mouchras avec Augusta (dans le chapitre "La rencontre"), où les deux personnages se croisent sans vraiment se rencontrer. Augusta ignore qu'elle est regardée et Mouchras n'est pas sûr de l'identité de la femme en noir. Pendant que Mouchras reste seul, un changement s'est effectué en lui : il se trouve dans une « étrange sérénité » (« παραδόξου ἠρεμίας » 256. 25) comme son compagnon Minas le constate à son retour. Il a eu la révélation de la Providence ("Θεία Πρόνοια") et de la doctrine qu'il faut « suivre attentivement les événements sans chercher à les devancer » (« νὰ ἀκολουθῶμεν προσεκτικῶς τὰ γεγονότα καὶ νὰ μὴ ζητῶμεν νὰ προδράμωμεν αὐτῶν » 256. 8-9) comme il l'explique à Minas.

Le changement de Mouchras, tranquille et paisible maintenant, est associé par le narrateur à la paix de ceux qui suivent le Christ (256. 28-32). Si Sanoutos est associé au Diable, Mouchras, en revanche, à travers cette "révélation" semble découvrir Dieu. Ainsi le même Mouchras qui voyageait « sans dessein et sans savoir lui-même ce qu'il cherchait... » (« ἐφαίνετο περιερχόμενος εἰκῇ τὸν κόσμον καὶ μηδ ' αὐτὸς ἡξεύρων τί ἐζήτει... » 251. 3-4) semble maintenant se diriger vers le Christ et comprendre ses paroles. Cette transformation de Mouchras trouvera son aboutissement logique à la fin du roman, lorsqu'après la mort d'Augusta il prendra la décision de s'enfermer dans un monastère.

Notons, dans cette scène de la révélation chez Mouchras, la présence, pour la première fois dans l'œuvre de l'auteur, d'une « brise caressante et douce » qui l'avait « visité » (« αὔρα τις θωπευτικὴ καὶ μειλίχιος εἶχε ἐπισκεφθῆ αὐτὸν » 256. 27-28). La brise a une place particulière dans le système symbolique de l'auteur : elle est un signe entièrement positif, lié à la présence divine[14].

La deuxième mention de la Providence a lieu après la capitulation des soldats vénitiens ; Mouchras qui se refuse à arrêter Cécilia, répond ainsi au regard interrogatif de Minas : « Nous ne devons pas devancer la Providence mais la suivre » (266. 31-32). Paroles identiques mais plus ambiguës puisqu'elles sont prononcées après le combat qu'ils ont livré pour éviter d'être arrêtés par les soldats de Cécilia.

La troisième mention de la Providence survient après la deuxième rencontre avec Augusta ; cette fois-ci, Mouchras est convaincu de l'identité de la femme qui se dirige vers le bateau vénitien et Augusta, de son côté, pense à son mari aussitôt qu'elle réalise qu'elle est suivie par les deux étrangers. Pourtant, Mouchras laisse Augusta partir et rappelle à Minas ses prémisses : suivre et non pas devancer (296. 36-297. 1).

---

14 L. Kambéridis a longuement parlé de cette sorte de "brise", signe divin, dans son livre *Naï, le doux, le serein* (*Τὸ Νάι τὸ γλυκύ ... το πράον*, éd. Domos, Athènes, 1982), commentaire labyrinthique mais séduisant de la nouvelle papadiamantienne «Ὁ ξεπεσμένος δερβίσης» (1896).

La question qui se pose ici, est de savoir si Mouchras respecte vraiment la doctrine de la Providence à laquelle il se réfère trois fois dans le roman. À peine a-t-il évoqué cette idée pour la première fois que Mouchras, à la perspective d'être arrêté par Cécilia, provoque les insulaires à participer au conflit. Mais le moment où il "abandonne" visiblement cette "théorie obscure" -comme la qualifie le narrateur[15]- est le moment de l'incendie dans lequel meurt Augusta et où il essaie en vain de lui porter secours.

À cet ultime moment, Mouchras "agit" et offre son pardon[16] à Augusta, acte qui vient également contredire cette théorie de la "non-participation au cours des événements". Cette dernière rencontre et ce dernier échange de paroles ne deviennent possibles qu'après l'abandon de l'idée de la Providence.

Finalement, l'idée de la Providence révélée à Mouchras est beaucoup plus complexe qu'elle n'apparaît au premier abord. Elle fait de Mouchras un personnage-spectateur, qui observe les événements (et surtout les personnages de l'histoire) sans intervenir. Mouchras se présentait jusque-là comme un personnage actif : il chassait les pirates, poursuivait Sanoutos pour se venger, recherchait Augusta. L'idée de la Providence lui révèle l'inutilité de toute action. C'est la Providence qui désarme Mouchras.

Ainsi, la surprise de Minas est justifiable devant ce changement de Mouchras qui entraîne un comportement paradoxal : au moment où il trouve celle qu'il recherchait depuis si longtemps, il la laisse partir. Au moment de l' "action", il reste impassible. Il renonce à la rencontre, mais aussi à ses "droits" en tant que mari d'Augusta, et ne demande aucune explication de sa part.

---

15 Nous rappelons la remarque du narrateur : « Enfin lui-même aussi, oubliant l'obscure théorie sur le destin » (340. 11-12).

16 V. le commentaire de Ch. Grivel : « Le "pardon" efficace, n'existe pas dans le roman, bien qu'il fasse partie de l'idéalité de l'agent conforme ; il se trouve certes prononcé par celui-ci, mais ne fait que fonctionner comme marque de son identité : l'agent négatif auquel il est "pardonné", pour répondre à sa nature et confirmer la nature de l'ordre qui s'exprime à travers lui, doit cependant mourir », *L'intérêt romanesque*, Paris/La Haye, Mouton, 1973, p. 351.

L'idée de Providence transforme Mouchras et change son but narratif : dorénavant, il ne cherchera pas à trouver Augusta dans le but de "réparer" sa vie brisée mais pour comprendre, pour trouver des réponses à ses questions. Ainsi, il se transforme en un personnage-spectateur qui essaie d'expliquer son "histoire".

Le comportement de Mouchras s'inspire d'un véritable amour envers celle qui l'a trahi[17] ; c'est en ces termes que le narrateur décrit les pensées d'Augusta : « non seulement il n'a pas détourné le visage mais il l'a suivie » (« οὐχ ἧττον δὲν ἀπέστρεψεν ἀπ' αὐτῆς τὸ πρόσωπον, ἀλλὰ τὴν ἀκολούθησε » 337. 10-11) ou encore : « parce qu'une telle tolérance surhumaine ne peut exister dans le cœur des êtres humains » (« διότι δὲν δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἐν τῇ καρδίᾳ τῶν ζώντων τοσαύτη ὑπεράνθρωπος ἀνοχὴ! » 337. 12-13). Le fil entre les deux personnages n'est pas rompu : « - Et où va-t-elle ? -Sur le lieu du malheur sûrement. Oui, ceci est mon plus grand malheur » (« -Καὶ ποῦ ὑπάγει; -Εἰς τὸν τόπον τῆς δυστυχίας βεβαίως. Ναί, τοῦτο εἶναι ἡ μεγίστη δυστυχία μου » 296. 26-27) dit Mouchras en regardant Augusta s'éloigner vers le bateau vénitien.

Il n'en reste pas moins que l'idée de Providence devient un obstacle à la rencontre des deux personnages qu'elle empêche à deux reprises de se produire. Étant donné qu'une longue intervention du narrateur précède la première scène de révélation, on peut se poser la question du rapport entre ces deux éléments du texte : discours du narrateur sur la rencontre des deux personnages et idée de la Providence.

Nous avons déjà signalé l'ambiguïté de la notion de Providence dans *Les Marchands de Nations*. Est-elle mise là pour accréditer l'idée que l'Auteur n'est pas Dieu et qu'il ne crée pas mais "emprunte" les événements et les personnages, ainsi que Mouchras, le personnage-narrateur, semble le soutenir dans ces extraits ?

---

17 C'est l'opinion aussi de N. D. Triantafyllopoulos : « le thème principal des *Marchands* à première vue est l'amour et la différence entre le modèle de l'amour en Occident et en Orient », ("Ο ἄγονος ἔρωτας ἡ Desinit in Piscem" in *Η αδιάπτωτη μαγεία*, éd. Idryma Goulandri Chorn, Athènes 1992, p. 18). Il insiste sur le double abandon de ses plans de vengeance, la première fois afin de retrouver Augusta et la deuxième fois après sa mort.

Or, la Providence "crée" des événements narratifs (l'évitement de la rencontre entre Mouchras et Augusta) et elle dirige le personnage qui sera rétrospectivement le narrateur du récit (Mouchras). Serait-elle, ainsi, une sorte d'instance "supérieure" d'énonciation, où se dévoilerait le visage caché de l'auteur ?

Quoi qu'il en soit, à travers l'idée de la Providence, la fonction narrative de Mouchras s'affirme. Dès le moment de sa révélation, il semble se détacher de l'histoire, de *son* histoire, afin de la raconter comme *une* histoire. C'est la Providence qui lui permet de devenir narrateur.

f. Mouchras comme personnage-embrayeur

Le dernier point de notre approche du personnage sera celui de l'appartenance de Mouchras à la catégorie des personnages-embrayeurs[18], c'est-à-dire ceux qui peuvent représenter l'auteur du roman. Ce genre de personnage tout en appartenant à la fiction, est une figure du narrateur ou de l'auteur. Juste avant la fin du roman, le narrateur dévoile que le véritable auteur du texte est Mouchras. Seul survivant de l'histoire (parmi les trois personnages principaux), il n'a d'autre futur narratif que celui de l'écriture : l'enfermement dans le monastère marque son retrait de la scène narrative qui elle-même va se clore définitivement avec l'entreprise de reproduire l'histoire.

Mouchras devient le narrateur de l'histoire parce qu'il d'abord a été son meilleur lecteur. Quand il comprend que reconstruire sa "vie" relève de l'impossible[19], il essaie, d'une part, de reconstituer le passé de l'histoire et, d'autre part, de "suivre les

---

18 Les personnages-embrayeurs « sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués », cf. Ph. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 122.

19 Voir le monologue, p. 245.

événements" présents. Il parvient finalement à trouver la "vérité"[20] (l'amour d'Augusta pour Sanoutos) et à bien *lire* les événements.

Mouchras devient donc l'auteur du texte, dans le monde fictif : « Il semble que ce soit lui l'auteur de ce manuscrit et il l'a bien écrit » ("καὶ καλῶς τὸ συνέγραψεν", 342. 29-30). Cette phrase (et tout le paragraphe) probablement énoncée par l' "ami" qui a trouvé le manuscrit et l'a recopié émet un jugement de valeur sur le résultat artistique du texte de Mouchras.

Mais quel type de narrateur représente-t-il ? Quelqu'un qui n'invente pas et ne veut pas inventer, qui "emprunte" seulement à la vie (à sa propre vie) beaucoup plus riche et romanesque, selon, lui, que la fiction ou l'imagination[21], un narrateur qui essaie de décrire ce que la Providence crée, un narrateur-spectateur, un narrateur-personnage de son histoire, un narrateur intradiégétique même s'il prétend tout au long de l'histoire être extradiégétique.

À la fin du trajet romanesque de Mouchras se trouve donc l'écriture, au-delà de la recherche du pouvoir, de la mort et du désespoir ; au-delà aussi de la notion de Providence. De ce point de vue, Mouchras, dépourvu d'enfants et marqué par la stérilité, retrouve une "productivité" et se projette dans le futur non pas physiquement -à travers de sa progéniture- mais par la production d'un texte qui, littéralement, traverse les siècles : daté du XIIIe siècle, il resurgit au XIXe, temps de la "découverte" du manuscrit mais aussi de l'écriture réelle du roman et peut-être vivra-t-il encore "dans le siècle des siècles" (comme le dit Mouchras dans son monologue) à travers sa lecture.

Ainsi, l'abandon définitif de la vengeance après la mort d'Augusta signale chez Mouchras le début du projet d'écriture. Mouchras représente, sur ce point, le narrateur

---

20 « L'ignorance, l'imagination, l'illusion, la vérité : voici au moins trois degrés par lesquels passe le processus de connaissance avant de conduire le personnage à une construction définitive » (T. Todorov, "La lecture comme construction", *Poétique*, n° 24, 1975, p. 424) : dans le monde de Mouchras (245) ces étapes sont distinctes.

21 V. ses paroles : « Rien n'est pire que la réalité » (« οὐδὲν εἶναι χεῖρον τῆς πραγματικότητος » 297. 27-28).

par excellence : « il n'y a d'écriture que dans le dépassement, dans l'oubli de sa passion »[22]. Ainsi quand Mouchras regarde Augusta s'éloigner vers le bateau de Sanoutos, le narrateur note : « il concentrait son souffle, sa vue et sa vie en direction de la barque » (« ὁ Βενδίκης, ὅστις ἐκράτει τὴν ἀναπνοή, τὴν ὅρασιν καὶ τὴν ζωὴν συγκεντρωμένη πρὸς τὴν διεύθυνσιν τῆς λέμβου » 252. 10-11). Pour "suivre" les événements et les décrire il faut être objectif et "neutre", il faut retenir la vie, voire y renoncer.

S'il est vrai que dans les textes papadiamantiens il existe un "héros masculin" qui est le narrateur et dont l'action la plupart du temps « consiste -et se limite- à l'observation, au regard, à la contemplation des personnages féminins qui se succèdent dans son œuvre »[23], on peut le déceler chez Mouchras qui, à partir d'un moment donné, ne fait plus que suivre et observer Augusta[24]. Il y a donc un jeu subtil : Mouchras et la « voix d'une personne qui existe en dehors de la narration »[25] se confondent ; Mouchras devient à son tour narrateur.

conclusion

Mouchras est un personnage intéressant de plusieurs points de vue comme le montrent tout d'abord son trajet romanesque et son appartenance aussi bien à l'histoire qu'à sa narration (dans le cadre du monde fictif). Il alterne des périodes dynamiques et des périodes passives, il change de visage, d'identité et d'idéologie.

---

22 Sur l'idée de l'incompatibilité de l'art et de la passion, v. G. Larroux, *Le mot de la fin, la clotûre romanesque en question*, Nathan, Paris 1995, p. 179.

23 V. Athanassopoulos, "Παπαδιαμάντης-Ηρως", Ένας κοσμοκαλόγερος υπό τον έλεγχο της φεμινιστικής κριτικής", in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 322.

24 Zennos aussi dans *L'Émigrée* est une figure similaire. Un des premiers conseils que lui donne son père est de ne pas regarder Marina.

25 V. Athanassopoulos, *op. cit.*, p. 322.

Homme d'action et de pouvoir, il se métamorphose en un être à demi-fou, ivre de vengeance ; il renonce ensuite à la vengeance pour retrouver la femme qu'il aime, devient soudainement adepte de la Providence pour finalement trouver sa voie comme écrivain.

III. *La Jeune Gitane*

1. Aïma ou l'effacement d'un personnage

Aïma est bien un personnage qui ne parvient pas à se définir dans le cadre de l'histoire, mais elle est surtout un personnage que le texte ne définit pas. Cette double absence d'identité crée un vide au cœur du roman, puisque, malgré sa place centrale dans le récit (n'oublions pas que le texte même la définit comme l'un des deux personnages principaux de l'histoire, 636. 12-13), elle reste un personnage effacé, qui pose de façon insistante la question de ce qu'est un personnage romanesque. Nous essaierons de relever les différences et les similitudes entre Aïma et les deux autres héroïnes de romans papadiamantiens, Marina et Augusta, et de montrer de quelle manière le personnage d'Aïma contribue à former (ou déformer) le roman en tant que genre.

a. l'apparence

Aïma est chez Papadiamantis romancier le seul personnage que l'on présente enfant dans deux passages du texte, le Prologue et le chapitre "Chevaliers et Pirates". À la première apparition du personnage, le narrateur spécifie d'abord son âge (« c'était une petite fille âgée de six ans », « ἦτο μικρὰ κόρη ἑξαετὴς » 357. 1). L'approche de Vranghis, le clochard qui observe la scène étrange du meurtre, assure un minimum de description : « son visage était blanc comme de la cire. Des boucles châtains l'encadraient comme la couronne d'une sainte créature » (« τὸ πρόσωπον ἦτο λευκόν, ὡς κηρός, καὶ οἱ καστανοὶ βόστυχοί της περιέβαλλον τὴν μορφήν, ὡς στεφάνη γραπτῆς ἁγίας» 359. 7-9) ; description brève de la jeune fille qui pourtant réunit trois traits qui seront répétés au cours du roman : la blancheur du visage, la couleur des cheveux et un air de sainteté.

Dans le deuxième chapitre de la première partie on retrouve Aïma, dix ans plus tard ; le narrateur présente longuement la jeune fille en reprenant les caractéristiques

données ci-dessus : « elle avait de grands yeux noirs, la figure pâle et mince, et de beaux cheveux châtains » (« εἶχε μέλανας καὶ μεγάλους ὀφθαλμούς, ὠχρὰν καὶ ἀδύνατον τὴν ὄψιν, καὶ ὡραῖαν καστανὴν κόμην » 374. 24) ; une troisième description, très proche de celle-ci, figure au sixième chapitre de la deuxième partie à travers le regard de la religieuse Béata qui « parvint enfin à distinguer le visage mince et pâle d'une jeune fille, encadré d'une chevelure châtain en désordre. La nonne parut satisfaite de ce bref examen. Tu es jolie, dit elle » (« κατώρθωσε νὰ διακρίνῃ πρόσωπόν τι νεάνιδος ὠχρὸν καὶ ἰσχνόν, περιβαλλόμενον ὑπὸ ἀτάκτου καστανῆς κόμης » 512. 28-29).

La redondance de certains éléments descriptifs est évidente. Or, dans ce dernier portrait, l'affirmation de la religieuse (« Tu es jolie ») fait écho à l'incertitude que le narrateur avouait plus haut : « elle eût sans doute été belle, si elle n'eût vécu parmi de tels alentours, mais il était présentement difficile de démêler si elle était jolie ou laide » (« ἠδύνατο νὰ καταστῇ ὡραῖα, ἂν δὲν ἔζη ἐν μέσῳ τοιούτου κύκλου, ἀλλὰ νῦν δυσκόλως ἠδύνατό τις νὰ διακρίνῃ ἂν ἦτο εὐειδὴς ἢ ἄσχημος » 374. 27-29). La beauté qui marquait le personnage d'Augusta, est ici incertaine, minimisée et ne sera pas mentionnée comme le motif de l'amour de Machtos ou de Pléthon. La beauté d'Aïma, si elle existe, est cachée comme est cachée son identité véritable qui ne sera jamais dévoilée.

La présence de la suie qui est inséparable de l'existence des gitans et contre laquelle Aïma lutte constamment (374. 28) afin de se montrer propre, produit le même effet ; la véritable apparence et la beauté d'Aïma sont littéralement cachées et ne peuvent qu'être devinées : « peut-être que si elle prenait l'habitude de se laver » (« καὶ ἴσως, ἂν ἐσυνήθιζε νὰ νίπτεται... » 383. 9) comme disent les voisines, elles pourraient mieux distinguer son apparence.

Aïma ne se montre vraiment belle que dans les rêves de Machtos : « le visage éclatant comme un astre, le corps exhalant le parfum délicat du lys » (« ἦτο τὸ πρόσωπον τῆς Αἱμᾶς, λάμπτον ὡς ἀστὴρ, καὶ τὸ σῶμα αὐτῆς εὐωδιάζον ὡς κρίνον » 421. 5). Les métaphores hautement romantiques (astre, lys) qui expriment l'amour du

jeune homme, semblent être démenties par le narrateur : « c'était Aïma (...) telle que Machtos la voyait dans ses rêves » (« τοιαύτην τὴν ἔβλεπεν ὁ Μάχτος εἰς τοὺς ὀνείρους του » 421. 6).

Une dernière remarque sur l'apparence d'Aïma est sa ressemblance avec Pléthon : « sa taille semblait légèrement voûtée » (« τὸ ἀνάστημά της ἐφαίνετο ὀλίγον κυρτὸν » 374. 26), de même Pléthon est voûté (354. 21), et elle est « brunâtre » de même Pléthon a le visage « basané » (354. 19). Ces points de ressemblance sont assez troublants, d'autant plus que la possibilité d'un lien de parenté entre les deux héros est généralement écartée. Le narrateur voudrait-il garder l'ambiguïté sur ce point, ou marquer le lien qui existe entre les deux personnages, lien qui se traduirait également sur le plan physique ?

Parmi les nombreux mystères du roman, s'ajoute celui-ci, qui concerne l'apparence d'Aïma : à la fin du texte, l'un des traits constants de la description de la jeune fille (les cheveux bruns) change subitement ; le narrateur parle de Machtos qui vient d'entrer dans la caverne pendant qu'Aïma s'endort (pour la dernière fois) après avoir contemplé les statues de Pléthon : « rien de plus enivrant que (...) d'admirer les perles de rosée de ses tempes, le diadème de boucles blondes posé sur son front ... » (« τῷ ὄντι δὲ εἶναι ὡραῖον θέαμα τὸ νὰ βλέπῃ οὕτως ὁ ἀγαπῶν τὴν ἀγαπημένην ὑπνώττουσαν ὕπνον ἀρνίου ... εἶναι μεθυστικὸν ... νὰ θαυμάζῃ τοὺς μαργαρίτας τῆς δρόσου περὶ τοὺς κροτάφους αὐτῆς καὶ τοὺς ξανθοὺς βοστρύχους τῆς κόμης περιστέφοντας τὸ μέτωπόν της » 653. 5-7). La stupéfaction du lecteur est certaine. Comment interpréter ce passage qui vient renverser l'image d'Aïma ? Pourquoi, juste avant la fin du roman, le narrateur dément-il un des seules caractéristiques du personnage qui soit demeurée stable ? S'agit-il d'une erreur du narrateur ? Or, la place d'Aïma dans le roman rend cette erreur inexplicable et impardonnable : est-il possible que le narrateur ait oublié l'apparence d'Aïma et la façon dont il l'a déjà décrite ? Cela devient encore plus incompréhensible puisque juste avant ce regard porté par le narrateur à travers Machtos, un autre regard, celui de Pléthon, s'est posé sur Aïma endormie : « la jeune fille dormait, la tête penchée sur ses genoux. Ses boucles châtain

s'ouvraient comme deux courtines sur sa nuque pâle et ronde » (« παρατηρῶν τὴν Ἀϊμάν, ἥτις ἔκυπτε τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ οἱ καστανοὶ πλόκαμοι τῆς κόμης αὐτῆς, ἄφηνον νὰ φαίνεται ὁ ὠχρός καὶ στρογγύλος τράχηλος αὐτῆς » 611. 2-4). De cette transformation inopinée du physique d'Aïma deux interprétations pourraient être formulées. D'abord, le passage pourrait traduire l'amour de Machtos pour la jeune fille, un amour qui est teinté du même romantisme que celui qui s'exprime dans la description de l'Aïma de ses rêves. Le regard amoureux et romantique explique un certain vocabulaire qui l'exprime et la présence de certains détails physiques comme la blondeur des cheveux. Ainsi, l'usage du code romantique modifierait les traits d'Aïma[1].

Cependant, cette modification momentanée d'Aïma ne se serait peut-être pas produite si le personnage avait été plus incarné. Le lapsus des cheveux blonds[2] à la fin du roman souligne d'une façon surprenante le fait que le personnage reste indéterminé et inachevé même dans son apparence. Cette mutabilité sur le plan physique, qui serait inconcevable chez Augusta, révèle dans le cas d'Aïma une des constantes qui caractérisent non seulement le personnage pris individuellement mais le récit entier.

b. le personnage dans l'espace

i. identité et espace

---

1 Dans ce cas-là, nous serions en présence d'un phénomène comparable à celui que Farinou-Malamatari relève à propos de la description du personnage de Thodoria dans la nouvelle papadiamantienne «Πολιτισμός εἰς τὸ χωρίον» (II, 250). Dans cette nouvelle, le narrateur souligne qu'un certain geste de ce personnage renvoie à la gestuelle des figures des tableaux occidentaux : selon Farinou, c'est cette référence picturale qui transforme les caractéristiques qui ont été attribuées auparavant à l'apparence de l'héroïne. Elle conclut : « nous pouvons faire l'hypothèse que la référence à la peinture modifia la description », *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887–1910*, éd. Kedros, p. 153.

2 Voir à ce sujet, les remarques de G. Saunier ("*Η Γυφτοπούλα*, Μυθιστόρημα της νοθείας, θάνατος του μυθιστορήματος", *Akti*, été 1999) qui cite aussi Ch. Yambanni ("La jeune gitane" de Papadiamantis, mémoire de D.E.A., Paris-Sorbonne, 1987).

On peut considérer *La Jeune Gitane* comme l'histoire d'un personnage qui cherche à se donner une identité, à conquérir un nom, à appartenir à un lieu. L'adolescente semble traverser ou plutôt rencontrer plusieurs espaces et mondes sans vraiment appartenir à aucun d'entre eux. D'abord, elle semble appartenir au monde des gitans puisqu'elle vit avec eux, mais le récit est très ambigu sur ce point : « du plus loin qu'elle s'en souvint (...) elle ne se connaissait pas d'autre demeure que la cabane des forgerons, ni d'autres parents que ce couple fort respectable » («μέχρις οὗ ἐξικνεῖτο ἡ μνήμη της (...) δὲν ἐνθυμεῖτο ἄλλην οἰκίαν πλὴν τῆς καλύβης τῶν σιδηρουργῶν, οὐδὲ ἄλλους γονεῖς πλὴν τοῦ σεβασμίου τούτου ανδρογύνου » 374. 20-22). L'appartenance familiale, les liens de parenté ne sont fixés que par le souvenir d'une mémoire défaillante; le lecteur ne peut s'empêcher de faire l'hypothèse qu'au-delà de ce dont elle se souvient il y a place pour un passé mystérieux. D'ailleurs, ensuite, les femmes voisines observent qu'Aïma n'est pas assez "noire" ou "noiraude" (383. 7) pour être une gitane. Il est significatif qu'elle essaie de se séparer littéralement de la famille des gitans et de s'isoler en fabriquant dans leur cabane « une manière de chambre » (« εἶδος κοιτῶνος δι' ἑαυτὴν » 375. 19).

La différence physique qui la différencie des gitans, va de pair avec les sentiments distants qu'elle éprouve à leur égard. Très vite, la véritable nature des liens entre Aïma et les gitans s'éclaircit : la jeune fille n'aime pas la famille, elle ne ressent de la sympathie que pour Machtos. Elle soupçonnait que les gitans n'étaient pas ses véritables parents à cause de la présence d'une « voix intérieure » (« φωνή τις» 389. 17) qui lui répétait la vérité. Elle en est convaincue lors d'un entretien avec la gitane : puisque cette dernière ne savait pas si Aïma était baptisée ou non « elle ne pouvait donc pas être sa mère » (« δὲν ἦτο ἄρα ἡ μήτηρ της » 389. 14). Plus loin, dans le dialogue entre Théodore et la gitane tout devient explicite. Les questions de Théodore mettent en cause les différents éléments de l'identité d'Aïma (son nom, sa maison, ses parents) et démantèlent toute tentative pour considérer la jeune fille comme un membre de cette famille ; Théodore avance même l'idée que peut-être la jeune fille avait été l'objet d'un

marché : « Pour combien de grands blancs elle est votre fille ?» (« διὰ πόσα ἄσπρα εἶναι κόρη σας; » 401. 1).

Évidemment, Aïma ne peut pas appartenir non plus au monde de ceux qui ne sont pas gitans, puisque ceux-ci voient en elle une Autre absolue. Dans le dialogue entre les voisines, l'accumulation d'adjectifs négatifs manifeste le sentiment d'étrangeté que les gitans provoquent ("ἄπιστοι", "ἄθρησκοι", "ἀφύσικοι", "ἀσυνείδητοι", 383. 31-33, 384. 3). Le narrateur dramatise les préjugés populaires dans un dialogue où se succèdent toutes les opinions répandues sur ces errants (ils sont contre nature, ils pratiquent la magie) et les accusations d'actes abominables (ils mangent de la viande humaine etc.). Il est clair qu'Aïma ne pourrait jamais envisager d'appartenir à cette communauté.

Mais elle ne peut non plus faire partie du monde de Pléthon[3], elle qui ne sait ni lire ni écrire et non plus du monde du monastère à cause de l'absence de toute culture religieuse. Aïma entre en contact avec des espaces sociaux différents pour constater seulement que la distance qui la sépare d'eux. Elle est un personnage qui se trouve à part[4].

Le seul lieu qui appartienne à Aïma -et auquel elle semble appartenir-, c'est son jardin. On l'y voit, heureuse, au tout début du roman. Ce lieu paraît quasi miraculeux par rapport à la sécheresse du paysage et à la dureté des voisins. Odorant et clair, il est à l'opposé de la caverne des gitans ; sans utilité, sans valeur commerciale[5] il est comme un scandale. Aïma crée donc un monde à elle, un jardin qui constitue un véritable coin de paradis qu'on dirait, hors du temps et de l'espace.

---

3 R. Bouchet parle de « l'abîme sociologique qui sépare les deux personnages », (*Le Nostalgique, L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris-Sorbonne 1994 (dactylographié), p. 159.

4 Aïma est un personnage paratopique selon les catégories de D. Maingueneau : elle fait partie des personnages dont l'appartenance à la société est problématique et qui sont liés à des espaces paratopiques, à savoir des lieux soustraits dans une certaine mesure aux contraintes de la société ordinaire, cf., *Le contexte de l'œuvre littéraire*, éd. Dunod, Paris 1993, p. 174.

5 Le dialogue entre Aima et la voisine montre bien cette particularité du jardin, 378. 8-11.

Le jardin se trouve aussi hors du monde des humains, et là les fleurs et les plantes aromatiques entourent Aïma de façon bienveillante. S'il n'est pas une véritable maison, le jardin est son "nid" (« φωλέα » 375. 10) ; le mot est banal, mais il accentue l'impression qu'Aïma ne peut pas s'assimiler entièrement à l'univers des hommes. Il ne s'agit pas seulement d'une marginalité sociale ; Aïma est liée au cours du roman principalement à trois lieux, la cabane des gitans (et le jardin), le monastère, et la caverne de Pléthon. Tous les trois se trouvent hors de la société établie, juste à ses lisières. Qui plus est, ces trois espaces se trouvent à la limite de l'humain : la cabane, à cause de la famille des gitans dont le narrateur met en cause l'humanité par des descriptions caricaturales ; la chambre dans laquelle Aïma est enfermée dans le monastère est située dans une partie du bâtiment qui est censée être hantée par la présence d'un moine mort. Enfin, l'utilisation de la caverne de Pléthon comme un "temple" de la nouvelle religion et la présence des statues, assurent l'étrangeté de ce dernier lieu. Aïma entretient une certaine ambiguïté puisqu'elle semble communiquer mieux avec les fleurs, les plantes et les statues qu'avec les hommes.

ii. la persécution

Aïma est un personnage qui n'est de nulle part parce elle n'a pas de passé. Dans le grand vide que constitue son origine, se détache un seul souvenir constitutif, pourrait-on dire, du personnage : la mémoire terrible d'un incident (374. 20). À l'origine du personnage se trouve la peur ; et cette peur revient plusieurs fois dans le texte romanesque, chaque fois qu'Aïma se trouve dans la position de la persécutée. La structure narrative selon laquelle Aïma est poursuivie -sans toutefois que le texte se prononce clairement sur les intentions des persécuteurs- est particulièrement redondante dans le texte.

C'est surtout au début du roman que ces structures s'accumulent de façon impressionnante, puisque chaque apparition d'Aïma déclenche une série de persécutions ou d'actes violents contre sa personne. Dans le Prologue et au premier chapitre, cette persécution est double : dans le Prologue, Pléthon, désespéré par la poursuite acharnée

dont il est victime, jette la jeune Aïma à l'eau, mais celle-ci est récupérée par les soldats qui les persécutent, elle et Pléthon. À la fin du premier chapitre, Aïma essaie de trouver refuge contre deux groupes de persécuteurs : les soldats, cette fois envoyés par Pléthon, et sa propre famille.

Notons que, dès le commencement du récit, Aïma se trouve plongée dans des circonstances compliquées, et même incompréhensibles. La persécution systématique de la jeune fille par de nombreux personnages, brouille toute tentative de catégorisation axiologique de ceux-ci : celui qu'elle appelle "père" essaie de la tuer, les soldats qui la récupèrent sont-ils bienveillants ou malveillants ? Et dans la deuxième persécution, qui est le plus dangereux, sa famille ou les soldats envoyés par Pléthon ?

Dans la première partie du roman qui constitue un récit rétrospectif de la vie d'Aïma, le motif de la persécution et de la violence, verbale ou autre, surgit chaque fois qu'elle se trouve en contact avec le monde extérieur. Ainsi, les enfants du voisinage jettent des pierres dans le jardin d'Aïma ou la frappent involontairement au front (436. 6) ; les voisins lui jettent le mot "gitane" ressenti par elle comme une pierre véritable (381. 27-28), « comme la pierre d'anathème » (« ὡς λίθος ἀναθέματος » 382. 2) ; et les paroles des vieillardes sont des « flèches de sauvages » (« ὠμοίαζον μὲ βέλη ἀγρίων » 384. 29) tandis que les paroles de la plus redoutable d'entre elles, Eftaloutrou, sont accompagnées par de véritables pierres (387. 26).

Les paroles que la vieille femme mystérieuse prononce lors de sa visite chez Aïma, viennent confirmer cette persécution généralisée : « tu as des ennemis, des poursuivants. Le destin t'est contraire. Tout conspire à te nuire (...), tout le monde te persécute. Tout le monde te fait du tort » (« ἔχεις ἐχθρούς, ἔχεις διώκτας. Τὸ πεπρωμένον σὲ ἀδικεῖ. Τὰ πάντα συνώμοσαν ἐναντίον σου (...) πάντες σὲ καταδιώκουσι. Πάντες σὲ ἀδικοῦσιν » 390. 34-35, 390-391). Affirmations qui frôlent l'exagération : l'ennemi serait « l'humanité toute entière » (« ὅλη ἡ ἀνθρωπότης » 391. 3). De plus, la femme mystérieuse élève cet état de persécution à la hauteur d'une ordonnance du destin : « il faut que le destin s'accomplisse » (« εἶναι ἀνάγκη νὰ πληρωθῇ τὸ πεπρωμένον » 391. 5).

Dans la deuxième partie du roman, pendant le séjour de la jeune fille au monastère et après sa fuite, Aïma se trouve être le centre d'intérêt de la quasi-totalité des personnages du roman qui la cherchent, la persécutent, ou essaient d'avoir un contact avec elle : Machtos, le gitan, Skountas, Béata, Sixtine, Pléthon. Même si l'on ne peut pas parler de persécution de la part de tous ces personnages[6], on atteint le point culminant de l'intensité de la curiosité que la jeune fille provoque et des recherches dont elle est l'objet. La structure générale de cette partie n'est pas sans rappeler la deuxième partie également des *Marchands de Nations* où Augusta était recherchée, elle aussi, par un groupe de personnages.

Deux remarques s'imposent : d'abord, Aïma est dans un état de solitude absolue (« il n'y a personne pour te défendre » lui dit la vieille femme, « οὐδείς σὲ ὑπερασπίζει» 390-391) qui renvoie à celle d'Augusta ; dans les deux cas, la solitude est aussi bien un élément de la construction du personnage puisqu'elle a des effets psychologiques, que de la construction du récit puisque l'absence d'Adjuvants est totale. Augusta et Aïma suscitent l'intérêt des autres personnages du roman et elles deviennent la finalité de leurs déplacements. Or, dans *La Jeune Gitane* les recherches pour retrouver Aïma sont de véritables persécutions ; de plus, cette structure du récit est mise en place dès le commencement et demeurera la structure de toute la suite de l'histoire : ainsi l'aura annoncé la vieille femme.

La solitude d'Aïma est si intense et le motif de la persécution si présent qu'aussitôt que le roman commence, un mystère est noué autour de ce personnage : pourquoi une fille à l'apparence si insignifiante déclenche-t-elle l'animosité générale ? L'incompréhension d'Aïma rencontre l'incompréhension du lecteur. L'écart entre la figure du personnage et son rôle dans le roman augmente et devient même rupture au cours de l'histoire.

---

6 Pléthon, toutefois, se reconnaît dans ce rôle : « le philosophe comprenait en effet fort bien que la jeune fille ne pouvait avoir assez d'empire sur elle-même pour bannir aussi vite de son cœur toutes ses préventions et sa rancune, alors que la veille encore, elle voyait en lui son persécuteur », (649. 4-6).

iii. l'enlèvement et l'abandon

Les persécutions répétitives que subit Aïma ont ce résultat de restreindre progressivement des mouvements jusqu'à un point extrême puisqu'à chacune de ses sorties, elle se trouve au centre d'une hostilité acharnée. Le seul lieu qui reste relativement sûr est la cabane des gitans, étant donné qu'Aïma, contrairement à la gitane, est épargnée par la violence du gitan (374. 35-36). Alors la jeune fille va se trouver attachée à la cabane-foyer sans participer aux excursions de la famille. Sa mobilité relative est conditionnée par les besoins quotidiens mais se révèle périlleuse : sa sortie pour le lavage des vêtements finit par l'histoire du vol et sa visite à la voisine finit par la rencontre avec Pléthon.

La structure cabane-sécurité/éloignement-danger est déjà mise en place quand l'épisode de l'enlèvement a lieu. L'enlèvement est une autre forme de la persécution, il consiste en un acte d'arrachement d'Aïma au seul lieu où elle se sente protégée, et il est perçu aussi bien par elle que par le lecteur comme une mise en péril redoutable. L'enlèvement d'Aïma ne fait écho que très partiellement à celui d'Augusta ; cette dernière est amenée en un lieu qu'au fond, elle désire, tandis qu'Aïma est éloignée du seul lieu où elle avait une identité, celle de la gitane/victime et du seul lieu qu'elle aime : son jardin.

Les notions donc du voyage ou de l'errance, qui ont marqué les deux autres personnages féminins, sont totalement étrangères chez Aïma. Marina et Augusta effectuent des voyages tandis que, la plupart du temps, Aïma est déplacée d'un lieu à un autre par la force (pendant l'errance de Pléthon, de Rhodes au Péloponnèse, de la cabane au monastère, du monastère à la caverne de Pléthon). Aussi bien pendant son enfance qu'après, elle est littéralement réduite au statut de pion, de figure qu'on déplace selon les besoins de l'histoire.

Regardons plus attentivement le dernier déplacement d'Aïma du monastère à la caverne de Pléthon pour apporter une nuance à la précédente remarque : Aïma n'est pas sortie du monastère par la force puisqu'elle désire partir. En fait, elle poursuit deux

personnages qui alternent l'un l'autre dans le rôle de guide, Skountas et le gitan. Selon elle, poursuivre ces personnages consiste à « suivre patiemment[7] son destin, où qu'il la conduise » (« ἀπεφάσισε ν' ἀκολουθήσῃ καρτερικῶς τὴν τύχην της, ὅπου ἔμελλε νὰ τὴν ὁδηγήσῃ αὕτη » 581. 13-14). Ainsi, -et cela relève de l'ironie- après s'être enfuie du monastère, Aïma poursuit docilement deux personnages extrêmement ambigus : Skountas qui, dès le début, essaie de l'approcher, et le gitan, sinon persécuteur du moins vendeur de "sa" fille.

La phrase « suivre son destin » se situe au cœur du problème du personnage d'Aïma et de sa différence avec Augusta ; la première essaie d'accomplir sa destinée en s'abandonnant à un déplacement ambigu et mystérieux. Augusta crée son propre destin et se déplace selon ses désirs. La question « Où allons-nous ? » que pose Aïma et qui jalonne le texte, après la fuite du monastère (578. 1, 579. 2, 586. 1, 586. 25), évoque la question du narrateur dans *Les Marchands de Nations* à propos d'Augusta[8] : « Où va-t-elle ? », question qui devient titre du chapitre. Dans le premier cas, c'est le personnage qui s'interroge sur ses propres déplacements, dans le deuxième cas, c'est le narrateur qui bute sur l'opacité de son personnage.

Schématiquement, on peut dire qu'Augusta est suivie tandis qu'Aïma suit. Il convient de relever la façon dont la jeune fille se livre aux deux personnages douteux, car elle adopte ce comportement dès le premier instant : « Aïma le suivit en silence » (« ἡ Ἀϊμὰ τὸν ἠκολούθησεν ἐν σιγῇ » 579. 4). Malgré ses soupçons de plus en plus intenses sur le faux Machtos, elle n'ose lui poser aucune question. Quand le gitan apparaît, et tandis que son identité est encore cachée, « il entraîna la jeune fille qui ... n'avait pas la force de lui résister » (« ἔσυρε τὴν νέαν μεθ' ἑαυτοῦ. Αὕτη δὲν εἶχε

---

7 Nous traduisons ; la traduction de l'adverbe "καρτερικῶς" par "courageusement" est déplacée (dans la traduction de K. Coressis).

8 Si Marina pose à elle-même la question de sa destination (27. 6), la même question que le narrateur pose pour Augusta (cf. G. Saunier, "*Η Μετανάστης* ή το προσχέδιο του μύθου", *Ellinika*, tome 49e, Thessalonique 1999, p. 97), Aïma s'adresse aux autres, incapable de tracer son propre itinéraire.

δύναμιν ν' ἀντιστῇ» 592. 19-20). Le texte insiste sur ce point qui est répété un peu plus loin : « La jeune fille se laissa entraîner sans résistance et ils s'éloignèrent » (« ἡ νεᾶνις παρεσύρθη ὑπ ' αὐτοῦ μὴ ἔχουσα δύναμιν ἵν' ἀντισταθῇ, και ἀπεμακρύνθησαν » 594. 9-10). Aïma change de guide mais ses doutes et ses interrogations persistent : « allait-elle suivre Protogyftos de son plein gré, ou ne se laisserait-elle emmener que contrainte et forcée ? » (« ἠδύνατο ἑκουσίως ν ' ἀκολουθήσῃ τὸν Πρωτόγυφτον, ἢ διὰ τῆς βίας θὰ τὸν ἠκολούθει» 596. 2-3). Or, la volonté de la jeune fille s'anéantit et pendant leur marche vers la caverne de Pléthon, « elle obéit » aux ordres du gitan et le suit « comme un automate » (« ἠπήκουσε », « τὸν ἠκολούθει δὲ μηχανικῶς » 596. 23, 27). Les explications du narrateur, fatigue, émotion, peur (596. 13-15), sont vraisemblables, mais l'obéissance d'Aïma est inquiétante : « (elle) ne répondit pas, se soumettant silencieusement » (« ἡ ' Αϊμὰ δὲν ἠπήντησεν, ἀλλ' ὑπετάχθη σιωπηλῶς » 599. 9), « la jeune fille le suivait sans broncher » (« ἡ δὲ κόρη τὸν ἠκολούθει ἀγογγύστως » 598-599), « la jeune fille obéit » (« καὶ ἡ νέα ὑπήκουσεν » 599. 12).

La soumission d'Aïma est troublante d'autant plus que pendant cette marche, toutes ses sensations se sont réduites ; elle ne dort pas la première nuit (596. 20), elle ne sent pas la fatigue (596. 34) et elle n'a pas faim (597. 5), elle n'arrive même pas à parler, à formuler sa pensée : « on eût dit qu'elle n'avait pas même la force de s'exprimer par des mots » (« ἐφαίνετο δὲ μὴ ἔχουσα τὴν δύναμιν νὰ ἐξηγηθῇ διὰ λέξεων » 595. 13). L'abandon et la docilité d'Aïma présentés comme réactions à la fois physiologiques (fatigue) et psychologiques (solitude) ne sont pas sans conséquences, d'abord, en ce qui concerne la perception d'Aïma -l'héroïne principale est réduite à l'état d'automate-, et ensuite en ce qui concerne la structure générale du texte -quel genre de récit neutralise ainsi son personnage principal ?

Dernière remarque sur cet état d'anéantissement qui précède la mort d'Aïma : il peut être comparé avec des états similaires chez Marina et Augusta ; la maladie pour la première et le temps passé sur le bateau de Sanoutos pour la deuxième, vécu comme l'arrivée de la mort. Or, tandis que dans ces deux cas, il s'agit d'une prise en conscience,

dans le cas d'Aïma aucune intention ou volonté de sa part ne l'a conduite à cet état de mort avant la mort.

iv. le chemin

Si Augusta est un personnage qui incarne l'impossible retour en arrière dans le temps -même si elle effectue un retour dans l'espace-, Aïma est un personnage au passé inconnu et sans futur, un personnage qui n'appartient à aucun espace. Cette caractéristique d'Aïma peut être associée au motif du chemin, récurrent dans le texte et qui prend des formes différentes ; elle prend la forme du chemin perdu, motif qui sera amplement développé plus tard dans les nouvelles papadiamantiennes[9] ; ainsi, après la rencontre avec la voisine : « elle marcha longtemps comme hors d'elle et, dans sa distraction, s'écarta de son chemin sans y prendre garde. Lorsqu'elle revint de son égarement, elle reconnut qu'elle était bien loin de sa route » (« ἐπὶ πολὺ περιεπάτει ὡς ἀλλόφρων, καὶ ἐξετράπη ἐκ τῆς ὁδοῦ. Ὅτε ἦλθεν εἰς ἑαυτὴν ἐνόησεν ὅτι ἦτο μακρὰν τῆς ὁδοῦ αὐτῆς » 379. 16-18). C'est à ce moment qu'elle rencontre Pléthon. La route est liée au danger, puisque dans les deux scènes où Aïma se trouve sur le chemin du retour vers la cabane des gitans, elle rencontre deux personnages persécuteurs, Pléthon et Eftaloutrou.

Aïma est surtout un personnage égaré et ignorant qui incite les autres personnages à la prendre en charge et à être ses guides. La première réaction de Pléthon à sa vue est significative ; « dis-nous seulement où tu veux que nous te menions » (« εἰπὲ εἰς ποῖον μέρος, διὰ νὰ σὲ ὁδηγήσωμεν ἐκεῖ » 380. 23). Dans la dernière partie, Aïma de nouveau « ne connaissait pas la route. Ne sachant pas davantage où se trouvait Monemvassia, elle ignorait quelle direction ils devaient prendre pour s'y rendre » (« ἡ Ἀϊμὰ δὲν ἐγίνωσκε τὰς ὁδοὺς καὶ ἠγνόει πρὸς ποίαν διεύθυνσην

---

9 Selon R. Bouchet le motif de l'égarement, envers de la rêverie de mobilité, peut être considérer comme une obsession personnelle de l'auteur ; cf. le chapitre "Le chemin perdu" dans *Le Nostalgique, L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris-Sorbonne 1994, (dactylographiée), p. 839-879.

ἔπρεπε νὰ μεταβῶσι, καὶ ποῦ ἔκειτο ἡ Μονεμβασία » 596. 25-27) ; elle se laisse guider par le gitan qui, sous le prétexte de se diriger vers leur cabane, approche de la caverne de Pléthon. Aïma comprend qu'ils s'éloignent de leur village et proteste vaguement, puis dans le dialogue qui suit, elle admet son ignorance[10] et accepte qu'ils cherchent un refuge.

La question du chemin perdu ou de la route à prendre revient dans le texte avec les visions d'Aïma pendant son séjour dans la caverne de Pléthon. Même dans son sommeil, Aïma se montre incapable de discerner son propre itinéraire : « elle était seule et ne savait quelle route suivre pour s'éloigner de ces lieux arides et inhospitaliers» (« ἦτο δὲ μόνη καὶ ἠγνόει τὴν ὁδὸν, ἣν ἔπρεπε νὰ βαδίσῃ » 613. 16) et l'étrangère lui indique « la voie du martyre ». Le lecteur, une fois encore, reste perplexe devant la contradiction d'un personnage totalement dépourvu de volonté et de conscience et qui pourtant paraît avoir un destin de martyre.

En résumé : le motif de la route est lié au personnage d'Aïma et se charge de sens différents, la route-lieu de rencontres menaçantes, le chemin qu'on ignore ou qu'on perd, la voie choisie par le destin.

Le manque de véritable identité d'Aïma se reflète dans ses rapports avec l'espace : elle est un personnage hors espace, qui n'appartient à nulle part, qui est persécuté, qui s'abandonne à la volonté des autres. Aïma n'est pas un personnage statique, elle se meut dans l'espace, mais malgré elle. L'histoire de *La Jeune Gitane* semble se réduire à l'énumération des déplacements d'une série de personnages qui emmènent Aïma. Le personnage central du roman ne parcourt presque jamais l'espace seule ou de son propre gré : il est persécuté, enlevé, conduit.

---

10 « -Tu connais la route, toi ? s'enquit le Zingaro avec un accent de dureté. -Non point, pourtant, je ne sais comment, il m'a semblé que nous étions loin de notre village », « -Πῶς; Γνωρίζεις ἐσύ τοὺς δρόμους; εἶπε μὲ σκληρὸν τόνον ὁ Πρωτόγυφτος. -Δὲν τοὺς γνωρίζω, ἀλλὰ δὲν ξέρω πῶς μοῦ ἐφάνη πὼς εἴμασθε μακριὰ; » (599. 23-26).

Le rapport donc entre Aïma et l'espace est un rapport structural. Elle est un personnage qui ne peut appartenir à aucun lieu, et accumule ainsi la solitude d'Augusta et l'état d'émigrée de Marina.

c. l'être : un personnage imprécis

i. premières directions

Au début du roman se situe une longue présentation du personnage d'Aïma et, au fur et à mesure que l'action progresse, d'autres informations sont fournies. Or, les éléments concernant Aïma vont dans toutes les directions, et au lieu de définir le personnage, ils le plongent dans le flou, brouillant toute caractérisation stable.

Dans cette première présentation, le narrateur décrit les multiples et incessantes activités du personnage sans tenter une approche plus psychologique. Ce personnage féminin extrêmement actif tranche si on le compare aux deux héroïnes précédentes, Marina et Augusta ; elle est le premier personnage présenté qui se livre à des activités manuelles. Les actes quotidiens et humbles d'Aïma, qui essaie de rester propre et décente dans un environnement hostile, l'éloignent des deux héroïnes romantiques précédentes, et la rapprochent des figures féminines des nouvelles papadiamantiennes.

Or, cette « activité incessante et fébrile de la jeune fille » (« ἡ ἀέναος καὶ πυρετώδη φιλοπονία τῆς νέας κόρης » 431. 18), le faire du personnage qui paraît plein, font contraste avec l'absence d'informations sur son être ; le narrateur semble préoccupé de définir ses moindres actes mais non ses sentiments. La seule mention de la vie intérieure du personnage se trouve à la dernière phrase du chapitre : « chose curieuse, elle était presque heureuse » (« ἦτο σχεδὸν εὐτυχὴς» 376. 37). Ce "presque" constitue un mot-clé pour la compréhension d'Aïma et ce manque de précision, ce flou accompagneront le personnage tout au long du roman.

Ce bonheur inexplicable d'Aïma au sein d'une vie pénible et le « caractère docile » (« γλυκείας γλώσσης», 374. 24) qui lui est attribué correspondent à l'image de la jeune fille décrite plus tard (quatrième chapitre) comme une fleur fermée. Aïma y

apparaît comme une créature presque aérienne que le monde extérieur ne peut pénétrer : « la jeune fille n'aimait rien d'autre que la lumière, le vent[11], les fleurs et le travail » (« οὐδὲν ἄλλο ἠγάπα εἰμὴ τὸ φῶς, τὴν αὔραν, τὰ ἄνθη καὶ τὴν ἐργασίαν » 381. 18). Cette créature semble ne pas appartenir au monde humain mais s'absorber dans le monde naturel ; Aïma peut communiquer avec la nature : « la jeune fille prêtait aux choses une sorte de sourire visible d'elle seule, et (que) les choses lui rendaient cette grâce ineffable, que l'on voyait se refléter sur elle » (« ὅλα ἔβλεπε μειδιῶντα πέριξ της .... ἡ νέα τοῖς ἐδάνειζε τὸ μειδίαμα τοῦτο, ἐπιστρέφον καὶ ἀντανακλώμενον ἐπ' αὐτὴν, καὶ εἰς αὐτὴν μόνην ὁρατὸν » 388. 5-6).

La jeune fille qui a cette capacité de rendre les choses gracieuses serait-elle un être possédant des dons spéciaux ? Cet échange de grâce entre elle et la nature confirmerait-elle le fait qu'Aïma est une sorte d'élue ? Les paroles de la vieille femme mystérieuse qui rend visite à Aïma vont dans le même sens : « Tu es aussi pure et innocente que les créatures célestes » (« εἶσαι ἀθῷα καὶ ἀγνή, ὡς τὰ οὐράνια πλάσματα » 390. 38).

Dans ce début du roman, l'image d'Aïma est fluctuante et ne se stabilise pas dans une seule direction. Or, aussi bien le rôle de victime innocente que celui de sainte seront amplifiés par la suite ; le premier par l'assimilation à trois reprises d'Aïma à un agneau : « elle dormait comme un agneau » (« ἐκοιμᾶτο ὡς ἀρνίον » 423. 32), « tu dormais d'un sommeil si paisible que ta respiration ne se faisait pas entendre. On eût dit un agneau assoupi, ma douce enfant » dit Sixtine » (« ἐκοιμᾶσο ὕπνον ἥσυχον καὶ ἡ ἀναπνοή σου δὲν ἠκούετο. Ὡμοίαζες μὲ ἀρνίον ἀναπαυόμενον, μικρὰν μου κόρη » 533. 35-534. 1) et à la fin, quand Machtos contemple son sommeil : « son aimée dormait comme un agneau d'un sommeil serein et innocent » (« τὴν ἀγαπημένην ἠπνώττουσαν

---

11 Dans le texte grec, le mot "αὔρα", mot qui est particulièrement riche de signification chez Papadiamantis. Il s'agit de la deuxième mention de "αὔρα" liée à Aima ; la première occurrence se situe dans le Prologue, au moment de son accident, où elle rendait l'image de l'âme qui sort du corps. Ainsi, Aïma est liée à l'élément de l'air (αὔρα), mais pas à l'eau qui l'effraie (elle a peur de passer le ruisseau).

ὕπνον ἀρνίου » 653. 1-2) ; d'autre part sa sainteté est mise en relief par un vocabulaire qui évoque la Passion du Christ : « il lui semblait qu'elle avait avalé de la bile et de l'acide » (« χολήν καὶ ὄξος », 439. 8).

Les rares informations que le début du roman donne sur Aïma, construisent l'image légèrement contradictoire d'une sorte d' "ange consciencieux et travailleur". De ce point de vue, ce moment du récit justifierait la remarque que fait P. D. Mastrodimitris : « les descriptions d'Aïma sont peu bavardes et perspicaces. Elles représentent son comportement extérieur et sa spiritualité intérieure »[12] ; mais elle n'est pas valable en général, en ce qui concerne la façon dont le narrateur crée son personnage. Le personnage d'Aïma, sans avoir la complexité des personnages des *Marchands de Nations*, est toutefois intéressant puisqu'il soulève le problème des limites du personnage romanesque de même que celles de la production romanesque de l'auteur.

ii. l'ignorance et la peur

En formulant le désir de connaître ses parents, Aïma dévoile et cherche à dépasser l'obstacle principal à son accomplissement en tant que personnage, à savoir l'ignorance. Tout au long de son développement, le texte ne cessera de répéter et de mettre en relief cet élément constitutif du personnage.

Le signe incontestable qu'Aïma vit en dehors de la société établie est sa méconnaissance des signifiés de certains signes du langage. Tout au début de l'histoire lorsque ses voisines la taquinent, elle ne comprend pas le sens de la phrase « faire la chose de la nature » (« κάμνεις τὸν ἔρωτα», 384. 20). L'appartenance au groupe social présuppose et impose l'usage d'un langage commun. Aïma, aussi bien par sa position sociale marginalisée qu'à cause de son caractère (elle est une « innocente jeune fille », « ἀθῴας νεάνιδος » 387. 21) n'accédera jamais à cet usage. Ceci devient plus évident

---

12 "Η διαγραφή των χαραχτήρων στα πρώτα μυθιστορήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Μια πρώτη προσέγγιση", in *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos 1996, p. 226.

encore pendant son séjour au monastère. Aïma est incapable de comprendre le langage des religieuses qui visitent sa chambre, qu'il s'agisse du latin de la religieuse Carmelle ou de termes communs tels que "confession" ou "enfer" qui n'appartiennent pas au vocabulaire de la jeune fille : « -Et qu'est-ce que cela veut dire (la confession) ?, demanda Aïma dans son ignorance. -Ne le sais-tu pas ? -Non, fit la jeune fille » (« -Καὶ τὶ θὰ πῇ αὐτὸ; ἠρώτησεν ἀμαθῶς ἡ ᾽Αϊμὰ. -Δὲν ἠξεύρεις; -Δεν ἠξεύρω, εἶπεν ἡ νέα » 517. 32), « et où est donc cet enfer ? » (518. 5). Naïveté qui suscite l'admiration de Sixtine qui fait un petit discours portant sur le bonheur des gens incultes : « Mais toi, tu n'en sais rien, ma fille. Tant mieux ! Ignore, ma fille, ignore ! dit la religieuse » (« ἀλλὰ σὺ δὲν τὰ ἠξεύρεις αὐτὰ, κόρη μου ... Τόσον καλύτερον, ἀγνόει, κόρη μου ἀγνόει, ἐπέφερε μὲ ἀλλόκοτο μειδίαμα ἡ μοναχὴ » 525. 27-28). La jeune fille vit en dehors de toute référence socioculturelle et religieuse.

Malgré les persécutions qu'elle subit, Aïma vit en dehors du mal et n'est pas en mesure de comprendre le monde, les autres personnages et leurs réactions ; le narrateur commente à propos des visites de Théodore : « Aïma ne pouvait craindre aucune sorte de manigance, car elle ignorait presque que de tels procédés puissent exister ». (« περὶ ἀλλοίας δ᾽ ἐπιβουλῆς οὐδένα εἶχε φόβον ἡ ᾽Αϊμά, διότι ἠγνόει σχεδὸν καὶ τὸ δυνατὸν τοιαύτης» 402. 2-4). Ce manque d'expérience de la part de la jeune fille la rend quasi absente de sa propre histoire.

La seule situation dans laquelle Aïma se trouve impliquée et dont elle saisisse le véritable sens dès le début, est son enlèvement et sa vente par le gitan : « la jeune fille comprenait fort bien de quoi il retournait ... elle en saisissait tout le sens ... elle se rappelait à présent » (« ἡ ᾽Αϊμὰ, ἐνόησε καλῶς περὶ τίνος ἐπρόκειτο (...) ἀντελαμβάνετο πᾶσαν τὴν ἔννοιαν αὐτῆς (...) ἀνεμνήσθη συγκεχυμένως τὸ πράγμα » 456. 22, 25, 30). Elle comprend tout de suite le sens des opérations puisque la "vente des enfants" appartient, d'une certaine façon, à la culture des gitans, la seule dont Aïma dispose.

Pendant la marche après la fuite du monastère, Aïma se trouve confrontée à une série d'événements et à des rencontres qu'elle est incapable de décoder. D'abord, le

combat entre Treklas et Skountas : « devant cette nouvelle infortune qu'elle ne comprenait pas davantage que les autres » (« νέα αὐτὴ συμφορὰ ἦν δὲν ἠδύνατο οὐδὲ νὰ ἐννοήσῃ » 590. 7), « Aïma demeurait bouche bée, incapable qu'elle était de comprendre ce qui se passait » (« ἔμεινεν μὲ τὸ στόμα ἀνοικτόν, καὶ δὲν ἠδύνατο νὰ ἐννοήσῃ τί συνέβη » 590. 12-13) ; ensuite les intentions de Protogyftos : « Aïma redoutait d'autant plus la chose qu'elle ignorait, comme tout le monde, qui étaient les acheteurs et quels étaient leur dessein » (« ἠγνόει ποῖοί τινες ἦσαν οἱ ἀγοραστaί καὶ τίς ὁ σκοπός των » 594. 30). Aïma est un personnage qui sait moins que le lecteur et le narrateur, surtout pendant ce trajet du monastère à la caverne de Pléthon ; en effet, le lecteur dispose d'une série d'informations sur l'identité du faux Machtos et sur la cause de la lutte entre Skountas et Treklas et parce qu'il a, tout au long de sa lecture, accumulé les informations, il possède un savoir aux antipodes duquel se situe l'ignorance d'Aïma, isolée de plus en plus.

Dupe des manœuvres du gitan, Aïma est conduite directement à l'antre de Pléthon. Or, son anéantissement est presque totale : toutes ses fonctions se sont réduites : elle se vide de toutes celles qui font un personnage : « elle ignorait ce qu'il fallait *faire* » (« ἠγνόει τί ἔμελλε νὰ πράξῃ » 596. 2), « en proie au désarroi, elle ne savait que *penser* du Protogyftos, ni que lui *dire* » (« διετέλει ἐν ἀμηχανίᾳ καὶ δὲν ἤξευρε τί νὰ σκεφθῇ περὶ τοῦ Γύφτου, ἢ τί νὰ τῷ εἴπῃ » 594. 21-22, nous soulignons) ; Les mots sont significatifs : l'être, le faire et le dire de l'héroïne sont totalement désamorcés[13]. Le fait qu'un personnage comme Aïma dont le rôle est important dans la structure du texte, approche de la fin de l'histoire -et de sa mort- dans un état d'effacement total est troublant.

---

13 Voir la remarque de V. Jouve : « c'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une "vie intérieure". C'est là que se construit, de façon privilégiée, la relation du lecteur aux êtres romanesques », *La poétique du roman*, éd. SEDES, Paris 1997, p. 58. Le pouvoir et le savoir d'Aïma sont anéantis, et quant à son devoir, il lui est inconnu (elle ne comprend pas ce que la veille femme lui dit dans ses rêves) ; seul son vouloir existe, mais d'une façon rudimentaire : elle veut savoir qui elle est.

L'effacement d'Aïma est d'autant plus déconcertant qu'il s'accompagne dans ce dénouement du récit des déclarations redondantes du narrateur sur le manque de courage du personnage. La lâcheté devient un trait permanent d'Aïma ; contrairement aux deux personnages féminins précédents (Marina, Augusta) remarquables de volonté et dont les actes ne manquaient pas de courage, *La Jeune Gitane* met en scène un personnage dominé par la peur.

La peur et les souvenirs de la peur l'ont marquée dès sa plus jeune enfance et ils constituent la base de l'existence d'Aïma. Elle adopte un comportement de victime dès le début[14] et subit sa destinée de gitane. L'idée du suicide surgit au moment de l'enlèvement et de la persécution mais « elle n'en avait pas le courage » (« ἀλλ' ὅμως δὲν εἶχεν τὴν τόλμην ταύτην » 459. 34). Comment avoir le courage d'accomplir un tel acte quand elle ne peut pas même exprimer ses pensées ? Dans toute la troisième partie, Aïma est extrêmement silencieuse et paraît incapable d'énoncer ses désirs[15].

Personnage amputé de volonté et de courage, Aïma, traverse l'espace romanesque sans pouvoir imposer les moindres envies, sans réaliser les moindres actes ; « le courage lui faisait totalement défaut » (« θάρρους ἐστερεῖτο παντελῶς » 633. 35) déclare le narrateur, et cela sonne étrangement puisqu'il s'agit de l'héroïne centrale d'un roman. Pourquoi le récit présente-t-il le personnage central ignorant et innocent comme un enfant, privé totalement de courage et doué d'un psychisme qui n'évolue pas ?

iii. l'absence du discours psychologique et la non-évolution d'Aïma

---

14 Voir : « je ne l'accepte pas, mais je souffre. Que chacun dise ce qu'il veut, moi, je ne peux pas m'en prendre au monde », « δέν τὸ δέχομαι, ἀλλὰ ὑποφέρω. Ας λέγῃ καθένας ὅ,τι θέλει, δὲν ἠμπορῶ νὰ τὰ βάλω μὲ τὸν κόσμον ἐγώ» (452. 21).

15 Exemple : elle veut apprend l'issue de la lutte entre Skountas et Trantachtis dans une éventuelle rencontre avec le gitan : « mais si elle le trouvait, ce n'était pas sûr qu'elle aurait eu le courage de lui exprimer ce désir » (« ἀλλ' ἄδηλον ἂν θὰ ἐτόλμα νὰ ἐκφράσῃ πρὸς αὐτὸν ἐπιθυμίαν της ταύτην. Πιθανώτερον εἶναι ὅτι ἤθελε σιγήσει» 645. 17). (Ces phrases du texte ont disparues dans la traduction de K. Coressis. Cette traduction est donc la nôtre).

« La "psychologie" n'est pas dans les personnages, comme l'âme dans le corps, mais dans un "effet de vraisemblable" » produit pas certains procédés comme le « procédé de description qui s'installe à l'intérieur des personnages (monologue intérieur ...) » ou celui de « la multiplication d'une thématique spécialisée (l'amour, la crise) »[16]. Or, notre texte est caractérisé par l'absence ou la présence limitée de tels procédés. Si l'effet de psychologie se produit également « par la saisie et la compréhension, de la part du lecteur, de relations entre les séquences narratives qui se succèdent »[17], on peut ajouter que la structure même du roman -assez particulière dans son ensemble- ne permet pas de reconstituer une vie intérieure chez Aïma.

L'effet de psychologie se produit aussi par « la mise en relief de relations de type symptomatique ou indiciel entre l'habitat et l'habitant »[18] ; dans le cas d'Aïma ceci n'est valable qu'en partie ; elle n'est pas vraiment une gitane et par conséquent elle ne peut pas recevoir d'interprétation à partir de son habitat, la cabane des gitans. Cependant, l'habitat d'Aïma est double, la cabane et le jardin. Ce dernier reste une de ses références pour expliquer le monde ; c'est pourquoi, quand dans ses rêves, la vieille femme lui dit que « la couronne de justice » l'attend, Aïma ne comprend pas, mais « le mot couronne lui plut, parce qu'il lui rappelait son pauvre jardin qu'elle avait cultivé avec tant d'amour » (« ἄν καὶ ἡ λέξις αὕτη, στέφανος ἤρεσκεν αὐτῇ, ἀναμιμνήσκων τὸν ἔρημον κῆπόν της, ὃν μετὰ τόσης ἐκαλλιέργει ποτὲ στοργῆς » 613. 31-33).

La pauvreté des sentiments d'Aïma est exprimée par sa comparaison avec une fleur fermée, comparaison pertinente et valable pour l'ensemble de l'histoire ; la jeune fille est constamment en situation de défense vis-à-vis du monde extérieur qui lui est particulièrement hostile. Ainsi, après l'épisode du vol, elle affiche tristesse et mutisme : « (elle) ne mettait personne de moitié dans le secret de ses réflexions » (« πρὸς οὐδένα ἀνεκοίνου τοὺς λογισμούς της » 451. 19).

---

16 Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, Librairie Droz, Genève, 1983, p. 13-14.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

Aïma est un personnage muet et vide ; elle parle peu et elle est souvent présentée dépourvue de sentiments : « elle ne ressentait rien dans son cœur » (« δὲν ἠσθάνετο οὐδὲν ἐν τῇ καρδίᾳ » 381. 17), elle était « anéantie par tant d'émotions » (« αἱ τοιαῦται συγκινήσεις τὴν εἶχαν νεκρώσει » 592. 20). Surtout quand l'histoire commence, elle ne dispose pas d'un espace intériorisé, d'un passé sur lequel elle puisse réfléchir ou d'un futur où elle pourrait se projeter ; ce qui entraîne pour la perception d'Aïma des conséquences qui ne sont pas insignifiantes puisque la consistance des personnages est indexée sur le poids du discours psychologique qui, partagé par le lecteur, fonde cette consistance à ses yeux.

L'éclipse du discours psychologique va de pair avec la non-évolution du personnage[19]. La jeune fille, dès sa première apparition jusqu'à la dernière, ne subit presque aucun changement. Il s'agit d'une question de vraisemblance (une jeune "gitane" a traditionnellement un psychisme fruste), mais aussi de la structure romanesque (l'origine mystérieuse d'Aïma pourrait être dévoilée par la révélation de ses pensées intimes[20]). Aïma s'éloigne considérablement des personnages des *Marchands de Nations*, saisis dans des moments de crise ou d'évolution psychologique.

Il existe, pourtant, une timide naissance des sentiments, de vie psychique chez la jeune fille (cela est valable aussi pour Machtos). Après la rencontre avec la vieille femme, Aïma devient plus attentive et plus vigilante. Devant l'animosité générale, elle commence à se poser des questions : « l'acharnement de l'Eftaloutrou lui laissait dans le cœur un levain d'amertume qui faisait naître en elle de lugubres pensées. L'humanité était donc bien méchante, à moins qu'elle-même ne méritât la haine qu'on lui vouait ? » (« τοῦτο δὲ ὑπῆρξεν ἡ *πρώτη* σταγὼν χολῆς ἡ ἐγχυθεῖσα εἰς τὴν καρδίαν της, καὶ ἐγέννησεν ἀπαισίους λογισμοὺς. Ητο ἄρα μοχθηρὰ ἡ ἀνθρωπότης, ἢ αὐτὴ ἡ κόρη

---

19 V. le commentaire de G. Saunier : « La psychologie de l'héroïne est très caractéristique. Plus que résignée, Aïma est en permanence impassible, presque toujours indifférente. Son caractère est monotone, comme brut », "*Η Γυφτοπούλα...*, *op. cit.*, p. 307.

20 Une intrigue-énigme peut difficilement coexister avec une focalisation interne, cf. D. Tziovas, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, éd. Odysseas, Athènes 1993, p. 49.

ἦτο ἀξία μίσους ; », 388. 10-12). Pour cet être qui vit en dehors du monde, le Mal est inconcevable. Il est facile de mesurer la distance qui sépare les personnages d'Aïma et d'Augusta. Le texte accrédite donc l'impression d'un début d'intériorité chez Aïma : « aussi se voyait-elle obligée de refouler au plus profond d'elle-même tant de secrètes pensées » (« ἦτο ἀναγκασμένη νὰ συνέχῃ ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς τόσους κρυφίους λογισμοὺς » 401. 27-28). Après la transparence initiale, Aïma construit un monde intérieur (conjointement à son monde extérieur, le jardin). Chaque épisode du récit provoque cette éclosion psychique : « elle avait peur. *Des sentiments nouveaux* de dégoût et de peine lui oppressaient le cœur » (« ἐφοβεῖτο. Ἄγνωστα αἰσθήματα ἀποστροφῆς καὶ ὀδύνης συνέθλιβον τὴν καρδίαν της » 594. 20, nous soulignons).

Pourtant, le personnage est incapable de réagir devant les événements et il montre une impuissance totale à comprendre des circonstances étranges et certains réactions d'autrui : « tant d'impératifs contradictoires lui donnaient le vertige » (« αἱ τοιαῦται ἀντιφατικαὶ ἀπαιτήσεις ἐπροξένουν αὐτῇ ἴλιγγον » 537. 19). Elle est souvent tiraillée entre deux attitudes à suivre : « (elle) s'abîma dans des méditations contradictoires. Elle songeait qu'elle devait respect et reconnaissance à cet homme, car enfin, c'était tout de même lui qui l'avait élevée, et c'était sous son toit qu'elle avait grandi. Oui, mais il l'avait vendue » (« ἐβυθίσθη εἰς ἀντιφατικοὺς διαλογισμούς. Ἐσκέπτετο ὅτι εἰς τὸν ἄνθρωπον τοῦτον θὰ ὤφειλεν ἐπὶ τέλους σέβας καὶ εὐγνωμοσύνην, διότι εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ ἀνετράφη καὶ ηὐξήθη τῇ ἡλικίᾳ. Ἀλλὰ ὅμως τὴν ἐπώλησεν » 595. 31). Il ne s'agit pas d'une contradiction comme celle vécue par Augusta mais d'un manque d'expérience et de capacité de jugement.

Malgré l'absence de psychologie chez Aïma, on relève une scène du texte où elle entreprend un retour sur le passé. Il s'agit de son dialogue avec la religieuse Sixtine : cette dernière la pousse à revenir sur le seul événement dont Aïma se souvienne ; les mots utilisés appartiennent au registre de la description psychologique. Le passage installe la perspective d'un espace intérieur prenant les allures d'un abîme : « si elle avait pu sonder la profondeur de l'appréhension qui retenait la jeune fille, elle n'eût point osé agacer ce nerf sensible » (« ἂν εἶχε καταμετρήσει τὸ βάθος τοῦ δισταγμοῦ

τῆς κόρης, δὲν θὰ ἐτόλμα, ὅσον καὶ ἂν ἦτο σκληροκάρδιος, νὰ κινήσῃ τὴν νευρὰν ταύτην » 521. 3-4), « il y avait dans le tréfonds de son âme comme un gouffre immense, lugubre, ténébreux, effroyable » (« εἰς τὰ ἐνδόμυχα τῆς ψυχῆς ὑπῆρχε *π* ὡς βάραθρον *βαθὺ* ὀρωρυγμένον, ζοφερόν, ἐρεβῶδες, ἀπαίσιον », 521. 7, nous soulignons) ; « devant cet abîme », (« βάθος τῆς ἀβύσσου », 521. 10)[21]. Cette profondeur qui devient de plus en plus profonde, serait-elle la preuve de l'existence d'une intériorité chez Aïma ? La réponse est dans ce même passage où ce "quelque chose" ("τι") gisant dans l'âme du personnage est scellé (« ἀλλ ' ἐσφραγισμένον »). La profondeur de l'espace intérieur du personnage ne contient qu'une chose ("τι"), l'expérience de la mort. Dans ce passage donc, l'intériorité d'Aïma est présentée comme un immense puits qui cache le vide.

Ni la description précédente, ni le processus de l'éclosion timide des sentiments qui, d'ailleurs n'aboutit pas, ne peuvent renverser l'image de la non-évolution d'Aïma. La stabilité de son psychisme est manifeste et incontestable et devient encore plus évidente dans le flou du mouvement narratif autour de l'origine du personnage. Plus son origine devient incertaine, plus le personnage donne une impression de vide.

Aïma s'éloigne des autres personnages romanesques papadiamantiens mais n'approche pas pour autant les personnages des nouvelles définis par leur appartenance à la petite communauté insulaire. La non-appartenance d'Aïma à aucun monde dans l'histoire romanesque reflète la non-appartenance du personnage à aucun genre.

La construction du personnage d'Aïma ne suit pas les règles du genre ; d'une part, elle est dépourvue d'une caractéristique essentielle du héros romanesque, l'évolution[22]. D'autre part, même si les indices textuels sur Aïma s'accumulent au cours

---

21 Passage qui reprend le passage de *L'Émigrée* où le capitaine conseille à Marina : « Il (l'homme) ne doit pas creuser davantage le vide qui s'est formé dans son cœur mais il doit essayer de le recouvrir » (« Νὰ μὴ ἀνασκάπτῃ (ὁ ἄνθρωπος) πλειότερον τὸ κενὸν τὸ ὁποῖον ἐσχηματίσθη ἐντὸς τῆς καρδίας του, ἀλλὰ νὰ προσπαθῇ μάλιστα νὰ τὸ συγκαλύψῃ » 40. 26-27).

22 «Le "héros de roman" obéit à la loi du changement ; il suit un itinéraire jalonné d'obstacles ou de conflits qui le modifient, sinon le transforment », Michel Zéraffa, "Roman", *Encyclopædia Universalis*, tome 19, Paris 1989, p. 134.

de la progression linéaire du récit, le personnage n'est pas mieux défini pour autant[23]. Aïma reste indéterminée et le lecteur attendra jusqu'à la fin que lui soit révélée la personnalité du personnage.

iv. la métamorphose

L'immobilité du personnage d'Aïma se trouve-t-elle ébranlée par son changement subit, lors de son séjour au monastère ? Dans la scène du dialogue avec la prieure Pia, la jeune gitane se transforme en interlocuteur compétent et assez agressif à propos de sujets théologiques ; mais on ne peut pas parler pour autant d'un autre visage d'Aïma ou de la révélation d'un aspect secret de sa personnalité dans ce dialogue. Il semble que, désirant insérer ce dialogue le narrateur ait choisi de mettre en scène une autre Aïma, totalement méconnaissable. Les explications qu'il donne sont peu convaincantes : « d'abord, la jeune fille fila doux, prête à se plier à toutes ses exigences. Puis, par réaction, un sentiment rebelle s'éveilla en elle, lui communiquant une énergie qu'elle n'avait pas d'ordinaire » (« κατ' ἀρχὰς ἡ νέα ὑπετάχθη καὶ ἦτο ἕτοιμος νὰ ἐνδώσῃ εἰς πᾶσαν ἀπαίτησιν, ἀλλὰ εἶτα δι' ἀντιδράσεως ἐξηγέρθη ἐν αὐτῇ τὸ αἴσθημα τῆς ἀμύνης, καὶ ἀνέλαβεν ἰσχὺν οἵαν δὲν εἶχε συνήθως», 538. 33-35). Aïma passe subitement de la passivité à l'agressivité, de l'ignorance à la compétence en matière de théologie. L'étonnement de Pia va de pair avec la surprise du lecteur : « contre toute attente, elle trouva la jeune fille animée d'une résolution presque virile » (« χωρὶς νὰ προσδοκᾷ τοῦτο, εὗρε τὴν νέαν ἀναλαβοῦσαν ἀρρενωπόν τι ἐνώπιον αὐτῆς » 539. 2-3). Le texte confirme les éléments où on pourrait voir les changements dans l'attitude d'Aïma : elle affiche une force inconnue et une sûreté sans précédent : « (elle) dit avec conviction » (« εἶπεν ἐν πεποιθήσει » 539. 34). Elle qui évitait toute situation de conflit, déclare son opposition aux idées et convictions de la prieure Pia : « ils se trompent », « j'en convaincrai ceux de ma religion, pas vous, repartit hardiment

---

23 La détermination textuelle du personnage augmente avec la progression linéaire du roman tandis que la créativité du lecteur diminue, cf. V. Jouve, *L'effet-personnage*, P.U.F., Paris, 1992, p. 52.

Aïma » (« ἀπατῶνται », « ἡμπορῶ νὰ πείσω τοὺς ὁμοθρήσκους μου, ὄχι σᾶς, εἶπε τολμηρῶς ἡ ' Αϊμὰ » 539. 34, 540. 2-3).

Le plus étonnant est qu'Aïma qui, peu avant, demandait à la bohémienne si elle était baptisée ou non, ici en paraît certaine : « je suis baptisée » (« εἶμαι βαπτισμένη » 539. 38). Elle paraît donc disposer d'informations sur son origine, fait qui renverse les données du récit. Aïma, qui voulait prier et regrettait son ignorance totale de la vie religieuse, parle ici comme la porte-parole de l'orthodoxie : « nous n'appartenons pas à la même religion, poursuivit Aïma. Et je vous dit que j'ignore si vous autres êtes baptisés ou non (...) chacun a sa religion» (« δὲν ἀνήκομεν εἰς τὴν ἰδίαν θρησκείαν, ἐπανέλαβεν ἡ ' Αϊμὰ. Καὶ σᾶς λέγω κ ' ἐγώ, ὅτι δὲν ἠξεύρω ἂν εἶσθε βαπτισμένοι ἢ ἀβάπτιστοι (...) Καθένας ἔχει τὴν θρησκείαν του » 540. 6-7). Elle est capable de faire la distinction entre Église orthodoxe et Église catholique (540. 3-4), tout en déclarant la supériorité de sa religion : « parce qu'on ne se fait pas baptiser deux fois, sauf quand on change de religion. Mais comme la mienne est la meilleure, je ne veux point en changer » (« διότι κανεὶς δὲν βαπτίζεται δύο φοράς, ἐκτὸς ὁποὺ ἀλλάζουν τὴν θρησκεία των. Καὶ ἐπειδὴ ἡ ἐδικὴ μου εἶναι ἡ καλυτέρα, δὲν θέλω νὰ τὴν ἀλλάξω » 540. 14-15).

Élément troublant, le changement d'Aïma s'effectue dans le chapitre "Chevaliers et Pirates" qui se trouve en continuité temporelle avec le chapitre "Sixtine", puisque la prieure Pia interrompt la discussion entre Aïma et Sixtine ; au début de cette longue discussion, Sixtine essaie maladroitement de faire parler Aïma ; or, cette dernière est loin de comprendre les termes religieux courants. Cependant après quatre heures (le temps de la discussion avec Sixtine) et à la vue de la prieure, Aïma est capable de tenir les propos de qui accepterait le martyre pour sa religion : « Dites à ceux qui me veulent convertir de force, que je ne leur ferai pas cette grâce » (« ἂν θέλουν νὰ μὲ βιάσουν νὰ ἀλλαξοπιστήσω, ἂς ἠξεύρουν ὅτι αὐτὴ ἡ χάρις δὲν τοὺς γίνεται » 540. 16).

Quel est le rapport entre l'Aïma de ce dialogue et l'Aïma telle qu'elle nous est jusqu'à présent apparue, et comment interpréter cette scène ? Le personnage est soudain si différent de lui-même que le lecteur ne peut voir en ce nouveau visage une facette de

sa personnalité ; les conséquences de cette transformation rapide et injustifiable sur la perception du personnage et de l'histoire ne sont pas négligeables. Le personnage d'Aïma est désormais dépourvu de toute continuité narrative ; il devient un élément soumis aux exigences de l'histoire, ou plutôt aux positions idéologiques du narrateur. Cette défense fervente de l'orthodoxie s'intègre mal au récit, plus difficilement encore que la rencontre entre Scholarios et Pléthon, qui fait partie de la présentation historique de ce dernier.

La soudaineté du changement d'Aïma est signalée dans le texte par l'adverbe "αἴφνης" (539. 6), adverbe qui marque l'irruption d'une temporalité particulière, la fin d'un état précédent et le début d'un autre. Le temps après "αἴφνης" est un temps insituable. La scène introduit une instabilité narrative. Or, ici, il n'est pas question d'une "révélation" chez Aïma, la scène n'est pas liée à un moment privilégié de la vie du personnage.

La scène suscite la question : qui, véritablement, tient ce discours ? L'hypothèse d'une parole émanant de la jeune fille est peu probable, même si le lecteur associe le dialogue présent à la rencontre entre Aïma et la vieille femme, dialogue où la jeune fille pourrait être envisagée comme une figure, une allégorie de l'Église orthodoxe. Or le discours impressionnant d'Aïma sur son identité religieuse correspond plutôt aux commentaires du narrateur sur les érudits et la situation de l'Église avant et après la chute de Constantinople. Qui donc parle dans cette scène ?

On peut soutenir que c'est le narrateur qui prête ses pensées et ses paroles à Aïma. Il se produit donc le phénomène inverse de la contamination de la parole du narrateur par le personnage. Ici, la parole du personnage est dominée par celle du narrateur[24]. Mais, si le premier phénomène correspond à une narration plus riche et plus complexe, le deuxième confirme une invasion du discours narratorial dans

---

24 « D'une façon générale, le dialogue remplit sa fonction dans un roman si est maintenue l'illusion que le locuteur s'adresse à un autre personnage et si celui-ci n'est pas seulement prétexte à la mise en scène d'un discours », P.-L. Rey, *Le roman*, éd. Hachette, Paris 1992, p. 86.

l'histoire, au détriment de la polyphonie du récit. La superposition du discours du narrateur dans ce dialogue d'Aïma est assez maladroite car finalement, elle s'effectue au détriment de la construction du personnage, puisque cette métamorphose est si subite et si peu vraisemblable qu'elle entraîne également une véritable déstructuration de celui-ci.

La scène de la métamorphose d'Aïma intensifie le flou qui est constitutif du personnage ; quant à la structure du roman, la scène en question figure comme un épisode à part qui ne peut pas s'intégrer à la composition générale du récit.

v. l'amour

Dans les scènes qui suivent le dialogue entre Aïma et la prieure Pia, et donc la brève métamorphose de la jeune fille, celle-ci retrouve ses caractéristiques initiales. La preuve que la transformation d'Aïma n'était que ponctuelle est apportée par les rapports du personnage avec l'amour et par le portrait d'une Aïma amoureuse vers la fin du récit.

L'amour chez le personnage féminin central, élément constitutif de l'histoire chez *Les Marchands de Nations* et élément très important dans la deuxième partie de *L'Émigrée*, est presque inexistant dans *La Jeune Gitane*. L'image de la fleur fermée, l'innocence et l'inexpérience d'Aïma, la vacuité de son psychisme, sont difficilement compatibles avec le sentiment amoureux. Le narrateur remarque dès le début de l'histoire que les efforts de Skountas pour approcher, pour ouvrir la fleur-Aïma étaient vains : « son souffle n'était pas assez puissant pour éclore le calice : il ne suscitait pas le moindre émoi en son cœur » (« ἡ πνοὴ αὐτοῦ δὲν ἦτο τόσον ἰσχυρά, ὅπως ἀνοίξῃ τὸν κάλυκα » 381. 16-17).

L'insensibilité d'Aïma face à l'amour redouble dans son comportement envers Machtos, dont les réactions amoureuses lui restent inaperçues ; pendant la scène du jardin, elle remarque son comportement étrange, mais ne peut l'interpréter. La situation est un peu plus complexe puisque Machtos lui-même est inconscient de l'amour qu'il éprouve vis-à-vis d'Aïma.

Ainsi, l'amour reste un terrain inconnu pour la jeune fille pendant la plus grande partie de l'histoire. C'est pourquoi les conseils de la religieuse Carmelle au sujet de l'amour -passage étonnant par l'énumération qu'il contient d'actes et de comportements amoureux (567)- laissent Aïma dans une apathie et une incompréhension totale. Il n'est pas seulement question du signifiant inintelligible (elle ne comprend pas le langage) mais du signifié inconnu.

Le contraste entre Aïma, insensible à l'amour, et les autres personnages s'intensifie ; il y a ceux qui parlent d'amour -Théodore, la religieuse Carmelle- et ceux qui agissent par amour -Machtos, Skountas, probablement Pléthon et l'emblématique Hannibal. Or, Aïma se distingue de tous ces personnages puisqu'elle n'éprouve aucun désir, sinon celui d'apprendre son origine, de se constituer une identité, et encore cette envie est exprimée assez tièdement. Le vide que nous avons remarqué caractérise principalement son vouloir. Aïma est un personnage sur lequel les autres reflètent leurs envies, envies amoureuses ou autres ; elle devient le lieu de la projection des désirs des autres tandis qu'elle traverse le texte en manifestant son impassibilité presque tout au long de l'histoire.

Presque, puisque vers la fin, Aïma devient amoureuse. Est-ce la naissance de l'amour qui doterait le personnage d'un fond psychique ? Les commentaires sur l'amour que ressent Aïma se situent dans le chapitre intitulé "Rien de nouveau", titre qui renvoie à l'attente de Machtos par Pléthon et par Aïma, mais qui pourrait être aussi une sorte de commentaire ironique sur cet élément narratif "nouveau" de l'amour[25].

Ce chapitre est particulier puisque presque entièrement composé d'un discours narratorial. Assez paradoxalement, au moment où Aïma semble commencer à avoir une

---

25 L'attente d'un personnage masculin qui viendra à un moment déterminant, est un motif qui figure dans *L'Émigrée* (à la fin Marina attend Zennos qui vient, mais trop tard), et bien sûr dans *Les Marchands de Nations* (Augusta attend Sanoutos à la fin qui vient, lui aussi, trop tard), cf. G. Saunier qui propose la lecture d'une identification de ces deux personnages masculins à Dieu, " *Η Μετανάστης* ή το προσχέδιο του μύθου", *op. cit.*, p. 112. Dans *La Jeune Gitane*, le motif est répété deux fois : attente de la fuite du monastère et attente de l'arrivée de Machtos à la fin ; pendant la première fois Aïma attend un frère, pendant la seconde un futur époux.

vie psychique intéressante, le narrateur intervient, et s'adresse directement aux lecteurs en écartant le personnage. Ici, le narrateur se présente comme la porte-parole du personnage et essaie d'attester de la vérité[26] en assurant qu'Aïma, à ce moment du récit, a l'intention d'arracher les informations de Pléthon et de s'enfuir. La perspective du mariage avec Machtos ne l'enchante point et le narrateur insiste sur le fait qu'il n'y a là aucune contradiction : l'amour qu'Aïma lui porte est purement fraternel. Par contre, les sentiments de Machtos, même s'ils n'étaient pas dénommés clairement, étaient présentés comme de l'amour par le narrateur qui admet : « nous ne l'avons pas expressément qualifié d'amour, encore que nous l'ayons dès le début considéré comme tel » (633. 2-3).

Le narrateur a effectivement raison de souligner qu'il n'y a pas incompatibilité dans les réactions d'Aïma. Mais le passage et le chapitre entier restent étranges ; les sentiments d'Aïma sont le prétexte de cette apostrophe du narrateur aux lecteurs et de ce long discours où le personnage est complètement effacé au profit de l'instance narratrice qui détient la vérité en ce qui le concerne et qui éclaircit les éléments incompréhensibles. Les sentiments d'Aïma deviennent le prétexte pour que le narrateur, qui se présente ici comme auteur du récit, entame une sorte de monologue. Il se présente comme un auteur dont le texte est reçu et interprété différemment de ce qu'il souhaiterait. "Quelques lecteurs" sont persuadés de l'amour d'Aïma envers Machtos, et le narrateur dément haut et fort cette interprétation erronée du récit.

Le chapitre entier trahit un problème structural immanent à *La Jeune Gitane* : au lieu de deviner, de déchiffrer le comportement des personnages, ou d'entrer dans leur intimité, c'est par l'intermédiaire du narrateur que nous apprenons ce qu'ils pensent.

Il n'y a pas meilleure preuve de la particularité du personnage d'Aïma que cette déclaration du narrateur aux lecteurs : « d'aucuns ont en effet pensé qu'il fallait absolument qu'Aïma aimât Machtos d'amour et qu'il ne pouvait en être autrement » (« ἐνόμισαν τινες ὅτι ἡ Ἀϊμὰ ὤφειλε πάντως ν ' ἀγαπᾷ τὸν Μάχτον, καὶ ἄλλως δὲν ἠδύνατο νὰ γίνῃ τὸ πρᾶγμα » 633. 5-7). Selon les lecteurs, le personnage naïf et

---

26 « Et pourtant cela est vrai. L'auteur en fait le serment … », 632. 25-26).

ignorant, sans volonté ni désir d'Aïma doit rejoindre la "normalisé". Elle doit entrer dans le système romanesque et s'apparenter avec les autres personnages féminins papadiamantiens. Elle *doit* être amoureuse, l'amour étant un élément indispensable à la structure romanesque. Sans histoire amoureuse, le roman se prive d'un des éléments générateur et constitutif du texte.

Mais le narrateur-auteur ne fait pas cette concession aux lecteurs, il ne veut pas faire de *La Jeune Gitane* un drame amoureux où les deux personnages les plus sympathiques sont amoureux l'un de l'autre sans vraiment le savoir. Le narrateur veut préserver la particularité d'Aïma, ce personnage anti-héroïque qui traverse l'espace romanesque en subissant les exigences d'une histoire mal cousue.

L'histoire hors-norme de *La Jeune Gitane* provoqua, d'une certaine façon, sa propre modification. Le narrateur se réfère à une traduction italienne qui était en réalité, une réécriture : « (il : le traducteur) a cru devoir altérer de nombreux passages du récit, faisant autant d'additions que de retranchements » (« ἔκρινεν εὔλογον ν' ἀλλοιώσῃ πολλὰ μέρη τῆς ἀφηγήσεως, προσθεὶς οὐδὲν ἧττον ἢ ἀφελών » 633. 10-11). En fait, ce que « l'amateur de belles lettres » a fait, c'est de créer un cadre de lecture plus adapté aux lecteurs, un peu perdus dans le texte original papadiamantien. Il a compensé le manque de repères romanesques stables : l'amoureuse *doit* avoir peur du sort de son bien-aimé, et pendant la scène de l'enlèvement « ce n'est pas pour elle qu'elle tremble mais pour Machtos » (« φοβουμένη καὶ τρέμουσα, οὐχὶ ὑπὲρ ἑαυτῆς, ἀλλ' ὑπὲρ τοῦ Μάχτου » 633. 15-16). Machtos dans la scène de l'enlèvement agit comme s'il y avait une sorte d'entente entre lui et Aïma ; finalement, Aïma est comparée à une fée, une nymphe. Toutes ces aberrations de la traduction, selon le narrateur papadiamantien, créent en fait une autre image d'Aïma et appellent à une autre lecture de l'histoire.

Le narrateur, pourtant, ne se trouve pas au bout de ses aveux envers les lecteurs : « Force nous est de faire cette autre révélation fâcheuse » (« ἄλλο τι μᾶλλον ἐπίπονο », 633. 28-29). Il s'agit de la révélation de l'amour d'Aïma. Mais, pourquoi le narrateur prétend-il "avoir du mal" à le dire ? Tandis que l'amour pour Machtos (de la part

d'Aïma) serait logique, la révélation de l'amour pour un autre personnage paraît difficilement acceptable.

À ce point du texte, le narrateur fait une allusion aux *Marchands de Nations*, et au passage de la fuite d'Augusta du monastère vers le bateau de Sanoutos. Dans les quatre questions que le narrateur pose (633. 29-33), est dessinée une fuite qui semble similaire à celle d'Augusta dans le chapitre "Ποῦ ὑπάγει" : la fuite dans la nuit, le rôle de l'imagination, l'absence de la logique, l'appel du destin (300). Or, les deux personnages féminins ne sont pas vraiment comparables. La complexité du personnage d'Augusta, son désespoir, sa marche ou plutôt sa course vers la mort sont des éléments incompatibles avec Aïma qui se trouve dans une incompréhension totale des événements qui ne cessent de se produire autour d'elle.

Le narrateur semble vouloir souligner cette différence entre les deux héroïnes. Il avait déjà dénoncé « le sentiment mélodramatique » que le traducteur attribuait à la jeune fille : Aïma ne saurait être mélodramatique puisqu'elle est un personnage sans contradictions, sans passé, sans passions, sans convictions. Les questions rhétoriques du narrateur pourraient, alors, être ironiques : « À quelles idées l'imagination d'Aïma était-elle donc envolée lorsqu'elle arrêta ce projet ? Voyait-elle au loin l'astre polaire de la destinée illuminer sa route ? Désirait-elle marcher vers les ténèbres ? En avait-elle seulement le courage ? Quel espoir secret avait-elle conçu ? Quel sentiment nourrissait-elle en son for intérieur ? » (633. 29-33)[27].

Les réponses négatives que le narrateur donne par la suite, confirment l'image d'une Aïma égarée et craintive : « ...elle ne voyait nul astre scintiller au firmament de son existence... » (« οὐδένα ἀστέρα ἔβλεπεν ἀνατέλλοντα » 633. 34). Augusta et Aïma sont diamétralement opposées : l'amour qui était un feu brûlant littéralement Augusta, est ici une "étincelle" ("σπινθήρ τις" 633. 35) qui ne suffit pas à éclairer l'âme d'Aïma.

---

27 « Ποῦ ἐστρέφετο ἡ φαντασία τῆς Ἀϊμᾶς, ταῦτα μελετώσης; Ἔβλεπε πόρρωθεν τὸν πολικὸν ἀστέρα τῆς Εἱμαρμένης, φωτίζοντα τὰ διαβήματα αὐτῆς ; Ἐπεθύμει νὰ βαδίσῃ ἐν τῷ σκότει, καὶ εἶχε τὸ πρὸς τοῦτο θάρρος; Ποίαν μυστικὴ ἐλπίδα εἶχε συλλάβει καὶ ποῖον μύχιον αἴσθημα ἔτρεφε; »

L'analyse de la création de cette "étincelle" relie le texte à un autre contexte intertextuel, *L'Émigrée*. La genèse de l'amour chez Aïma ressemble à celui de Marina : il est né de la mémoire, d'un sentiment de reconnaissance pour un personnage qui l'a aidée à un moment difficile. Un autre point commun est la distance temporelle entre les événements et la naissance de cet amour, distance plus longue chez Marina. Le personnage fait un mouvement en arrière, réfléchit sur les incidents du passé ; mais tandis que Marina interprète correctement les événements, Aïma se trompe entièrement en faisant de l'inconnu (Skountas), une sorte de héros qui l'a libérée du monastère et qui a été victime de la brutalité de Treklas. En réalité, les intentions de Skountas étaient beaucoup plus obscures.

L'image allégorique du monde des plantes que le narrateur utilise pour interpréter la naissance de l'amour chez Aïma[28] rappelle évidemment les conseils donnés par Philikiti à Augusta (« il est le seul fruit qui n'ait pas besoin de la chaleur du soleil, mais il dégage de la température lui-même de la chaleur... », « εἶναι ὁσαύτως ὁ μόνος καρπὸς, ὅστις δὲν ἔχει ἀνάγκην οὐδὲ τῆς θερμότητος τοῦ ἡλίου, ἀλλ' ἀναπτύσσει θερμότητα ἀφ' ἑαυτοῦ » 160. 6-7). Selon le narrateur, la façon dont croît l'amour « n'aurait rien d'étonnant » (« οὐδὲν τὸ παράδοξον», 635. 10) puisque l'amour, lui-même constitue un paradoxe : il est le produit « des circonstances étranges » (« ἀλλοκότους περιστάσεις »635. 11).

À travers le thème de l'amour, Aïma rencontre les deux autres héroïnes et le texte évoque des points textuels précis de deux réalisations romanesques précédentes de l'auteur. Or, la thématique commune de l'amour, au lieu de rapprocher *La Jeune Gitane* des deux autres textes l'éloigne : l'élément amoureux paraît ici comme accessoire à l'histoire -surtout l'amour d'Aïma, apparu quelques heures avant sa mort ; son amour distingue Aïma des deux autres héroïnes plutôt qu'il ne les rapproche : il n'a rien de romantique ou de fatal, il est le résultat d'un malentendu, d'une erreur d'interprétation de

---

28 « Sait-on jamais de quelle terre jaillit le pollen de l'amour, quel vent le porte, et sur quel sol il se dépose ? » (635. 13-15).

la part de la jeune fille. La comparaison implicite avec Augusta ne révèle que leur divergence profonde.

Le choix du personnage auquel Aïma adresse son amour est significatif : il ne s'agit pas seulement de celui qu'elle évitait au tout début du roman, mais aussi d'un voleur, et plus spécifiquement d'un voleur de femmes. D'ailleurs, les raisons pour lesquelles il a enlevé Aïma sont plus qu'obscurs. La difficulté du narrateur à raconter cet amour est donc justifiée ; la jeune fille est amoureuse d'un clochard, d'un bandit : voilà de quoi désoler les lecteurs.

Si l'on ajoute à tous ces éléments le fait que le sentiment amoureux naissant est fondé sur l'ignorance totale d'Aïma sur laquelle le texte insiste particulièrement[29], celui-ci paraît finalement un peu ridicule ; et macabre aussi, faudrait-il ajouter, car il est éprouvé pour un homme mort.

Ainsi, tandis que chez Marina l'amour était un élément constitutif de son identité romantique -un amour né de la reconnaissance qui se transforme en amour chrétien- et que chez Augusta l'amour était le moteur de son attirance vers le Mal, chez Aïma, l'amour devient presque risible.

d. la mort

i. la première mort

Le récit de *La Jeune Gitane* est ponctué par deux mises en scène de mort d'Aïma : une première mort dans le Prologue, et une deuxième, définitive, à la fin du roman. Aïma est donc un personnage qui vit entre deux morts. Ayant échappé à une tentative de meurtre alors qu'elle était encore enfant, on la voit traverser le texte jusqu'à sa mort accidentelle à l'âge de 16 ans. Ainsi, les deux morts encadrent le récit, mais aussi le personnage d'Aïma. Elles sont longuement décrites. La première par le

---

29 « Elle ignorait l'issue fatale de cette lutte nocturne... », « puisqu'elle ignorait la fin », « la malheureuse Aïma, qui ignorait, comme nous l'avons dit, l'issue de ce corps à corps » (634. 4, 24, 635. 3).

narrateur, à travers le regard de Vranghis, puis par Aïma elle-même, et la deuxième par le narrateur seul. Vranghis assiste à la scène où Pléthon pousse Aïma dans le précipice, il ne comprend pas toujours ce qui se passe, mais grâce à ses bons réflexes, il sauve la petite fille. Pendant la scène entière l'enfant oscille entre la vie et la mort ; après son enlèvement de l'eau « elle était plongée dans un profond coma » (« ἦτο βεβυθισμένη εἰς βαθεῖαν λιποθυμίαν» 358. 29) mais grâce aux soins de Vranghis, « la petite donna enfin de faibles signes de vie » (« ἡ παιδίσκη παρεῖχε κατὰ μικρὸν σημεῖα ζωῆς » 359. 6). Il s'agit d'un véritable retour à la vie (« σημεῖα τῆς εἰς τὴν ζωὴ ἐπανόδου » 359. 32). Mais, de nouveau, la situation est critique, « la petite ne parlait pas et paraissait sans connaissance » (« ἡ παιδίσκη δὲν ὡμίλησε καὶ ἐφαίνετο ἐν ἀγνωσίᾳ διατελοῦσα » 360. 1) et Vranghis demande finalement l'aide des soldats, qui l'arrachent pratiquement de ses mains.

La description détaillée de la scène du meurtre et du sauvetage d'Aïma vue à travers le regard de Vranghis, correspond, sur les deux points essentiels, à celle que fait Aïma au cours de son dialogue avec Sixtine, le passage de la mort à la vie et la sensation de froid. Aïma insiste sur le premier point malgré le scepticisme de la religieuse. L'extrait suivant de leur dialogue est significatif : « et pendant tout ce temps, il me semblait que j'étais morte, ajouta-t-elle, égarée. -Mais puisque tu étais inconsciente, d'où vient que tu as ce sentiment ? observa Sixtine ; et si tu étais morte, comment le saurais-tu ? -Vous avez raison, dit Aïma. Je ne savais pas où je me trouvais, j'étais dans un monde perdu » (523-524)[30].

Le mot "παραλογιζομένη" ("égarée") que le narrateur utilise pour qualifier la phrase d'Aïma « j'étais morte » montre bien que cet énoncé est imprononçable. Puisque la connaissance de la mort est impossible, puisque la mort est indéfinissable, Aïma accepte son impuissance à déterminer cet espace entre la vie et la mort (« je ne savais

---

30 « εἰς αὐτὸ τὸ διάστημα μοῦ ἐφαίνετο ὡς νὰ ἤμουν νεκρά, προσέθηκε παραλογιζόμενη. -Ἀλλ ἀφοῦ ἤσουν ἀναίσθητη, πῶς γίνεται νὰ εἶχες αὐτὴν τὴν ἰδέαν; παρετήρησεν ἡ Σιξτίνα· καὶ ἂν ἤσουν νεκρά, πῶς θὰ τὸ ἤξευρες; Ἔχεις δίκαιον, εἶπεν ἡ Αἴμὰ. Δὲν ἤξευρα ποῦ εὑρισκόμην, ἤμουν εἰς ἕνα χαμένον κόσμον».

pas où je me trouvais »). Les objections logiques de Sixtine amènent Aïma à définir le passage de vie à trépas comme un sentiment d'égarement. Aïma est appelée à accomplir une mission impossible : décrire la sensation de la mort ; or, en tant qu'expérience, le passage à la mort est pratiquement inénarrable puisqu'aucun narrateur ou personnage ne dispose du moindre repère. La jeune fille conclut par cette formule « ἤμουν εἰς ἕνα χαμένον κόσμον » qui constitue une non-description et en même temps la limite de toute description : "un monde perdu" est un monde indescriptible.

Mais, ce qu'il convient de retenir de cet extrait, c'est que, tandis que pour Sixtine la mort est un événement extérieur, soumis même à une rationalisation, Aïma ressent l'empreinte de la mort dans sa conscience. Celle-ci représente une sorte d'intériorité qui lui appartient, qui gît au fond du personnage et qui le caractérise[31].

Quant à la cause de la quasi-mort en question, le récit n'est pas très clair : est-ce le choc de la chute, le choc sentimental ou le froid de l'eau ? L'élément de l'eau reste ambigu puisqu'il est aussi bien celui qui préserve la vie de la jeune fille que celui qui la menace. C'est pourquoi, Aïma est toujours terrifiée à son contact ; même après dix ans, « arrivée à un ruisseau (...) elle fut saisie de peur (...) Elle avait toujours redouté de passer la nuit par ce ruisseau » (« φθάσασα εἰς ρεῦμα τι (...) ἠσθάνθη φόβον (...) πάντοτε ἐφοβεῖτο νὰ διαβῇ νύκτα διὰ τοῦ ρεύματος ἐκείνου » 379. 22-25). C'est probablement le souvenir de cette nuit où eut lieu la tentative de meurtre qui se trouve à l'origine de sa peur de l'eau.

Le symptôme de la quasi-mort de la jeune fille qui est le plus redondant dans la scène du Prologue est le froid : « son corps était glacé » (« τὸ σῶμα ἦτο κατάψυχρον » 358. 26, 359. 35, 361. 17) et finalement Vranghis crie aux soldats « elle meurt de froid »

---

31 Cf. ce que dit R. Bouchet à propos de l'épisode de la tentative de filicide : « la mort, enfin, comme dans les deux romans précédents, est étroitement associée au point de départ de l'histoire et de l'héroïne » ; cet épisode constitue « l'origine indépassable du personnage, au delà de laquelle il ne lui est pas possible de revenir » ("Les romans de Papadiamantis et l'élaboration d'un mythe personnel", *Revue des études néo-helléniques*, IV, éd. Daedalus, Paris-Athènes, 1995, p. 77, 78).

(« κρυώνει θανατηφόρως » 362. 10). Quand Aïma est obligée de revivre cette mort qu'elle a frôlé, l'élément principal de ce retour en arrière est la sensation de froid : « un souvenir dont l'émergence la gelait d'effroi » (« ἀνάμνησιν, ἧς ἡ ἐξέγερσις ἔκαμνεν αὐτὴ νὰ φρίττῃ » 521. 6). Le souvenir en est si vivante, qu'il devient une sensation actuelle. Aïma revit la scène et traverse encore une fois l'espace du froid. Le narrateur s'efforce de noter la réalité de cette impression : « (elle) était littéralement agitée de spasmes » (« ἡ κόρη ἤσπαιρε κατὰ γράμμα[32] ὡς ἰχθύς », 522. 1-2). La sensation du froid revient : « je me mets à trembler tout entière » (« ὅταν ἔλθω διὰ νὰ εἴπω αὐτὸ, ἀρχίζω νὰ τρέμω ὁλόκληρη » 523. 15), « je suis tombée dans une rivière, une rivière glacée. Oh, mon Dieu, je me sens encore toute glacée » (« ἔπεσα εἰς τὸν ποταμὸν, καὶ πάγωσα. Ὦ Θεέ μου! Ἀκόμη εἶμαι παγωμένη, εἶπε ψηλαφῶσα τὸ σῶμα μὲ τὰς χεῖρας αὐτῆς » 523. 25) et elle est extrêmement intense malgré le temps passé (dix ans) et le temps présent (« il fait chaud ici » dit Sixtine, 523. 29). La mémoire d'Aïma met en danger son corps même, car elle porte gravée en elle la mort.

Dans le Prologue la phrase plutôt neutre, à propos de Vranghis qui redoutait le froid nocturne (359. 34) lie la sensation du froid à une cause extérieure (l'approche de la nuit). Cependant, ici, est plutôt le résultat d'une autre cause (l'approche de la mort). Le corps d'Aïma est froid parce qu'il a intériorisé la mort[33]. C'est pourquoi, l'effet de souvenirs "revécus" est si pénible et c'est pourquoi Aïma n'accepte de le subir que quand elle fait des révélations sur son passé. Mais l'important est que, pour livrer quelques informations sur son passé, Aïma soit obligée de passer par cette expérience qui en constitue le seul événement sûr et indiscutable. La tentative de meurtre constitue

---

32 "κατά γράμμα" : l'expression reste pourtant ambiguë car elle veut souligner la "réalité" de l'impression de froid mais en même temps elle renvoie au texte qui n'a pas d'autre réalité que lui-même. L'expression contient une comparaison (ὡς ἰχθύς) qui veut rendre tangible la réalité, mais elle reste tout de même une figure du style.

33 La sensation du froid accompagnera Aïma tout au long du roman et sera liée à la présence de Pléthon ; pendant la rencontre elle ressent « παράδοξον φρικίασιν», (380. 35).

une réalité, pleine de lacunes, certes, mais unique, et son souvenir est fondamental pour le personnage.

Dans le dialogue entre Aïma et Sixtine, la première décrit et revit ce qui s'était produit dans son corps. Pour la première fois, dans les textes papadiamantiens, un personnage raconte sa quasi-mise à mort. Chose impossible dans les cas de Marina et d'Augusta, où la description de leurs morts s'effectue à travers le regard des autres. Dans ce point du récit, au milieu du roman, Aïma revit sa première mort, intervenue au début de l'histoire avant qu'elle ne meure définitivement à la fin du roman.

Cette structure narrative, cette présence de la mort à trois points essentiels de l'histoire, ressemble à celle de *L'Émigrée* : la mort des parents de Marina au début, la maladie et le passage de la vie à la mort de celle-ci vers le milieu du récit et sa mort à la fin. Le mot "νεκρανάστασις" (59. 27) qu'emploie Madame Rizou renvoie à la phrase qu'on a soulignée à propos d'Aïma (« εἰς τὴν ζωή ἐπανόδου»).

ii. la deuxième mort ou la mort amère

La mort définitive, dont le récit figure dans le dernier chapitre, est annoncée par son titre, "Le dernier souffle" (" Ο τελευταῖος φθόγγος"). En outre, la description de la nature sinistre et la date de la catastrophe imminente donnée à la première ligne du chapitre ne laisseront chez le lecteur aucun doute sur ce qui va se produire. Il s'agit alors plutôt de la chronique d'une mort annoncée, que du dénouement d'une histoire énigmatique.

La durée narrative du chapitre final est une journée ; quelques marques temporelles scandent dans le texte : « lorsque le jour se leva » (« ὅταν ἀνέτειλεν ἡ ἡμέρα » 644. 11), « il fut bientôt midi » (« μετ' ὀλίγον ἦτο μεσημβρία » 645. 22), « le jour déclinait déjà » (« ἤδη ἡ ἡμέρα ἔκλινε πρὸς τὴν δύσιν » 648. 11), « la nuit tombante » (« ἡ νύξ προυχώρει » 648. 33). Le temps de la narration produit un effet de durée analogue à celui qui est généré par le temps de l'histoire. Le lecteur a ainsi une impression de lenteur, d'un temps presque suspendu, puisque dans la plus grande partie de ce chapitre, il ne se passe absolument rien. Les activités et les mouvements des

personnages sont insignifiants : entrées et sorties de la caverne des deux personnages, Pléthon et Aïma, et quelques bribes de dialogue entre eux.

Les événements du chapitre sont d'ordre intérieur : attente impatiente de Machtos qui n'arrive pas, pensées et interrogations de la part de Pléthon dans la première partie du chapitre, examen des statues par Aïma jusqu'à l'arrivée de Machtos, le dialogue de celui-ci avec Théodore et la description de la mort des deux jeunes gens. L'attente de Machtos au niveau de l'histoire renvoie à l'attente de la part du lecteur de l'événement, de la "triste fin", de ce moment qui incisera la durée dans lequel le récit est plongé. Le lecteur attend au niveau de l'histoire l'événement exceptionnel dont l'équivalent au niveau de l'Histoire serait la chute de Constantinople.

Quant au titre, "Le dernier souffle" ("Ο τελευταῖος φθόγγος"), s'il annonce clairement l'événement à venir, il n'en recèle pas moins des zones d'ombre : de quel "φθόγγος" s'agit-il et concernant quel personnage ? Sûrement pas Aïma qui, dès le début du chapitre et de sa dernière journée est frappée d'un mutisme remarquable. À certains moments, elle souhaite parler à Pléthon mais elle n'y parvient pas[34]. Tout au long de la journée Aïma ressemble à un somnambule, sortant seulement à plusieurs reprises et pour peu de temps de la caverne. Pléthon lui adresse la parole quatre fois, mais dans ces entretiens, elle ne communique pas par la parole mais par des signes : elle adresse des « regards inquiets » à Pléthon (« ἀπορηματικῶν βλεμμάτων » 645. 25), « Aïma répondit par un hochement de tête indifférent » (« ἀπήντησε δι ' ἀδιαφόρου νεύματος » 645. 28), « le signe qu'elle lui adressa » (« τὸ νεῦμα ὅπερ ἔκαμεν » 649. 14). Le langage du corps continue, même au moment critique où Pléthon lui demande si elle aurait accepté de se marier, s'il n'avait pas promis de lui dévoiler l'identité de ses parents : « la jeune fille haussa les épaules et esquissa une légère moue du bout des

---

34 V. 645. 13, « Aïma réprima son impatience et ne dit mot à Pléthon », « ἡ ' Αϊμὰ κατέστειλεν ἐν ἑαυτῇ τὸ αἴσθημα ἐκεῖνο, καὶ οὐδὲν εἶπε πρὸς τὸν Πλήθωνα » 645. 23, « désirant demander » au philosophe ce que signifiait la sobriété de la nature, mais elle ne le fait pas, « ἐπεθύμει δ ' ἐν τῇ ἀφελείᾳ της νὰ ἐρωτήσῃ τὸν φιλόσοφον... » 648. 20, « elle ne fit nulle réponse à sa remarque », « ἐν τούτοις οὐδὲν ἀπήντησεν εἰς τὴν παρατήρησιν αὐτοῦ » 648. 31.

lèvres. Elle ne savait si elle devait répondre par oui ou par non » (« ἡ νέα ἐκίνησε τοὺς ὤμους καὶ ἀπετέλεσεν ἐλαφρὸν μορφασμὸν διὰ τῶν χειλέων της. Δὲν ἤξευρεν ἄν ἔπρεπε ν ' ἀπαντήσῃ ναὶ ἢ ὄχι » 646-647). Elle garde son mutisme même devant l'insistance de son interlocuteur. La tentative de Pléthon de rompre ce silence qui le trouble, est vaine : « au terme de cet entretien auquel la jeune fille n'avait apporté qu'une contribution silencieuse » (« τῆς συνδιαλέξεως ταύτης, ἥτις διεξήχθη μᾶλλον σιωπηλῶς ἐκ μέρους τῆς ' Αϊμᾶς » 647. 3). Le silence persiste jusqu'à la fin. En effet, quand Aïma se réveille momentanément, Machtos lui adresse quelques mots mais « pour toute réponse, la jeune fille poussa un profond soupir » (« ἡ νέα ἀπήντησε διὰ βαθέως στεναγμοῦ » 654. 34).

Néanmoins, le silence absolu d'Aïma est rompu une fois pendant sa discussion avec Pléthon, au cours de ce dialogue narrativisé où les paroles des personnages ne sont pas rapportées ; aux questions un peu maladroites de Pléthon correspondent les « réponses confuses » (« ἀπήντησε καὶ αὐτὴ συγκεχυμένως εἰς τὰ βεβιασμένα ἐρωτήματα τοῦ φιλοσόφου » 646. 8) que la jeune fille donne au philosophe, et le seul mot rapporté au discours direct est le « oui clair et net » avec lequel Aïma confirme à Pléthon sa volonté de se marier avec Machtos. Elle « répéta pour la deuxième et la troisième fois » (« ἐπανέλαβεν ἐκ δευτέρου καὶ ἐκ τρίτου » 646. 13-14) son consentement, condition nécessaire pour accomplir son désir d'apprendre « les mystères de son destin » (« τὴν περὶ τῆς τύχης αὐτῆς ἐκμυστήρευσιν » 646. 12). Cette confirmation pourrait bien être la dernière parole d'Aïma.

Si l'on considère donc ceci comme le "dernier souffle" du titre du chapitre, Aïma meurt en ayant exprimé clairement ses derniers vœux, sauf que ceux-ci demeureront encore une fois définitivement inaccomplis. Le contraste entre ce désir, pratiquement le seul que la jeune fille nourrit et la mort qui mettra définitivement fin à tout attente, rend la mort d'Aïma particulièrement amère.

De quelle façon Aïma est-elle morte ? Pléthon part de la caverne pour chercher quelqu'un qui puisse rester avec elle la nuit ; Aïma s'endort dans la caverne et se

réveille momentanément à la première secousse du séisme, mais tout de suite, elle perd conscience : « Aïma venait de s'évanouir » (« ἀλλ' ἡ κόρη εἶχε χάσει τὰς αἰσθήσεις της και ἐλιποθύμισεν » 654. 35). Machtos, arrivé entre-temps avec Théodore, s'attarde à exprimer à Aïma sa tendresse, et tous deux meurent tués par la chute de la statue d'Artémis. Et le chapitre s'achève, dernier regard sur les personnages, sur cette remarque du narrateur : « Le visage de Machtos portait les traces éclatantes du premier et dernier bonheur dont il eût joui sur cette terre. Celui d'Aïma n'exprimait qu'amertume et douleur » (« τὸ πρόσωπον τοῦ Μάχτου ἔφερε πρόδηλα τὰ ἴχνη τῆς πρώτης καὶ τελευταίας εὐτυχίας, ἣν ἀπέλαυσεν ἐπὶ τῆς γῆς. Τὸ πρόσωπον τῆς Αϊμᾶς ἐξέφραζεν ὀδύνην καὶ πικρίαν», 656. 4-5).

Il existe au début du chapitre une phrase étonnante qui préfigure remarquablement ce passage de la vie à la mort d'Aïma, une phrase qui constitue en même temps une mise en abyme et une prolepse du dénouement du récit. Derrière la métaphore du narrateur s'écrit en filigrane la description la plus exacte de la façon dont Aïma meurt : « et cette sombre journée semblait vouée à entrer dans la nuit, comme on passe du sommeil à la mort, sans un regard consolateur, sans un souffle perceptible, sans nuées d'or, sans étoile du berger »[35] (648. 15-16).

La métaphore contient quatre éléments (jour-nuit/vie-mort) et fonctionne par superposition des deux couples d'éléments : l'arrivée de la nuit est assimilée à l'arrivée de la mort. De cette façon, la nature se superpose à Aïma, rétrospectivement identifiée comme sujet de la mort. Tous les éléments participant à la mort du personnage apparaissent dans cette phrase d'une limpidité étonnante :

-la nuit qui remplace le jour exprime la marche vers un aboutissement qui paraît inéluctable comme dans le cas d'Aïma

-l'état de *sommeil* est celui d'Aïma au moment de la mort

---

35 Ἡ σκοτεινή ἐκείνη μέρα ἐφαίνετο προωρισμένη νὰ μεταβῇ εἰς τὴν νύκτα, ὅπως μεταβαίνει τις ἐκ τοῦ ληθάργου εἰς τὸν θάνατον, ἄνευ παρηγόρου βλέμματος, ἄνευ ἐπαισθητῆς πνοῆς, ἄνευ χρυσῶν νεφῶν καὶ ἄνευ ἀνατολῆς Ἑσπέρου.

-sans regard consolateur évoque son impossibilité de voir puisque lorsqu'elle se réveille, la lumière s'éteint et l'obscurité l'empêche de reconnaître Machtos qui est à ses côtés

-sans un souffle perceptible : sans un mot Aïma meurt, le dernier son qu'elle émet est un soupir

-sans nuées d'or, sans étoile du berger : les éléments de la nature au moment du passage du jour à la nuit, ceux qui couronnent une belle journée sont absents ; de la même façon, la mort d'Aïma est privée de tout ce qui pourrait compenser la perte de la vie. Cette mort n'a rien de glorieux, elle est loin de l'incendie flamboyant d'Augusta, loin de l'effacement graduel de Marina et son approche de Dieu. Le manque de romantisme de la mort d'Aïma est encore accentué par les élans amoureux de Machtos pendant cette scène. Le mot "sans" ("ἄνευ") qui revient et qui ponctue cette phrase avec des qualificatifs négatifs, définit essentiellement de la mort d'Aïma, une mort solitaire malgré la présence de Machtos, dure et effrayante, incompréhensible, qui advient dans la terreur.

Une comparaison de cette mort-là avec la "première" mort révélera qu'en fait, il s'agit du même processus car les étapes sont identiques : momentanément dans la mort finale, pendant plusieurs instants dans la première, Aïma dort pour se réveiller et pour plonger ensuite dans l'inconscience après un choc subi (la chute, le séisme). Or, dans la première scène du roman, Aïma dispose de deux Adjuvants qui seront efficaces : Vranghis, puis la religieuse Sixtine qui réussiront à la faire sortir du coma et à lui rendre la vie. Lors de la deuxième scène, Aïma se trouve avec deux personnages qui se révèlent être de faux Adjuvants : Théodore s'enfuit et n'ose pas rentrer pour aider les deux autres personnages même après les séismes (« car il savait qu'ils étaient morts », « ἐνόησεν ὅτι ἦσαν νεκροί » 655. 35), tandis que Machtos, sous l'effet de la présence d'Aïma, n'entame aucune action et se laisse mourir à côté d'elle.

D'autre part, le froid qui marque la scène du Prologue, apparaît également dans la scène finale plus discret mais néanmoins réellement présent. Il est différent dans

cette scène parce qu'il constitue un élément extérieur, il est hors du personnage d'Aïma, dans la nature : « au point du jour, Aïma se mit à grelotter » (« ἡ ' Αϊμὰ αἰσθανθεῖσα ψῦχος περὶ τὴν αὐγὴν» 645. 6), « la jeune fille frissonna » (« ἠσθάνθη ρῖγος » 648. 23) et dans les statues : « le lendemain, on trouva leurs corps étroitement enlacés sous le marbre froid » (« τῇ ἐπαύριον εὑρέθησαν τὰ δύο πτώματα κείμενα ὁμοῦ ὑπὸ τὸ ψυχρὸν μάρμαρον καὶ σφιγκτῶς ἐνηγκαλισμένα » 655. 36-37). Le froid, expérience de mort dans la scène du Prologue, représente dans la deuxième scène la mort même qui entoure et "enlace" le personnage avant se l'appropriant.

iii. les "agents" de la mort d'Aïma

La mort d'Aïma apparaît produite par quatre facteurs combinés : le sommeil, les séismes, la présence des statues et le comportement de Machtos. Examinons maintenant ces quatre facteurs afin de mieux cerner le rapport entre la façon dont le personnage meurt et son statut général.

Le **sommeil** d'Aïma est un élément indispensable dans la mort de celle-ci et de Machtos pour des questions de vraisemblance : si elle était réveillée, l'évolution de la scène serait différente, notamment les deux personnages seraient précipités plus rapidement à l'extérieur, comme c'est le cas pour Théodore. Donc, le sommeil d'Aïma est nécessaire pour la justification du récit. Mais le texte est redondant à propos du sommeil : dans une seule page (652) il n'y a pas moins de douze occurrences[36]. Le sommeil profond d'Aïma est inquiétant. Tout au long du texte s'établit un rapport entre l'état de sommeil et le danger, le risque de mourir : dans la scène du Prologue où le sommeil cohabite avec la mort, dans la scène de Rhodes où l'étranger-Pléthon examine la petite Aïma qui est endormie, dans la scène de l'enlèvement où le gitan réveille Aïma qui ne comprend pas et veut continuer à dormir, dans la scène du monastère quand

---

36 Voir ligne 7 : « ὅπως κοιμηθῇ », l. 8 : « εἰς τὸν ὕπνον », l. 13 : « κοιμωμένην », l. 14 : « ἐκοιμᾶτο », l. 16 : « κοιμᾶται », l. 7 : « νὰ κοιμηθῇ », l. 20 : « κοιμωμένην », l. 22 : « ἂς κοιμηθῇ», l. 26 : « κοιμωμένης », l. 28 : « ἐκοιμᾶτο », l. 33 : « ὑπνώτουσσαν », l. 34 : « ἐπὶ τῆς κλίνης κειμένην ».

Skountas entre dans la chambre où Aïma, presque endormie, attend la visite de Machos. Aïma, seule avec le gitan, a peur de s'endormir la première nuit en pleine campagne, comme la deuxième nuit dans la caverne de Pléthon : « Aïma avait résolu de ne pas dormir » (« εἶχεν ἀπόφασιν νὰ μὴ κοιμηθῇ » 610. 28). Vaincue par la fatigue, elle s'endort et sera contemplée "longtemps" par Pléthon qui entre dans sa demeure en pleine nuit. Le titre du chapitre "La triste fin" ne laisse aucune ambiguïté sur le terme de l'itinéraire du personnage.

Ce rapport donc du sommeil inquiétant et du danger qui l'accompagne, est bien préparé par le texte. On dirait même que cette séquence sommeil d'Aïma- réveil brutal, répétée un certain nombre de fois dans l'histoire, prend la valeur d'une ponctuation temporelle. Leur succession montre l'acheminement lent mais inéluctable du texte vers la situation finale : le dernier sommeil et la mort. Ainsi, il n'y a pas vraiment surprise de la part du lecteur puisque, seule la première de ces scènes celle du Prologue introduit un tournant dans le récit, les suivantes ne faisant que suivre la direction prise. D'une certaine façon, la scène de la mort finale d'Aïma est une reproduction de la scène du Prologue.

On dirait que le sommeil d'Aïma ne ressemble pas au sommeil d'autres personnages, et qu'il acquiert un statut particulier au fil du récit de son contact avec la mort. Le "monde perdu" d'Aïma, qualification qui désigne l'entre-vie-et-mort, aurait pu également désigner le sommeil, état ambigu où la personne est ailleurs. Dans cet état intermédiaire du sommeil, le corps est passif, inanimé, donc, en quelque sorte, mort. Cet état convient parfaitement à un personnage comme Aïma, personnage passif, marqué par la mort. Le lien entre Aïma et le sommeil éclaircit donc son statut en tant que personnage : le grand nombre d'épisodes où la jeune fille est endormie[37], la proximité du sommeil d'un danger imminent, la scène redondante où Aïma endormie

---

37 Le sommeil est un élément incompatible avec le statut du "héros" : « il est bien connu que les héros ... dorment peu », Paul Renard, "Périls du sommeil romanesque", *RSH*, 1984, p. 46.

est regardée par un autre personnage[38] sont significatifs ; Aïma essaie pendant tout le récit de devenir un personnage, d'assurer sa présence dans le roman, bref, de passer de l'état de la non-existence à l'état de personne. Aïma s'efforce de passer du "monde perdu" au monde du récit. Le sommeil est assimilé à la mort et à l'inexistence, et connote la situation de la non-identité du personnage. Aïma, personnage fluctuant exprime une hésitation narratoriale quant à sa construction comme personnage romanesque.

Aïma, (belle ?) dormeuse ne sera jamais réveillée par l'histoire. Le dernier sommeil dans lequel elle plonge lui ôte toute possibilité d'obtenir une identité et cet échec se reflète dans "l'amertume et la terreur" que le narrateur lit sur son visage, après la mort. Aïma passe définitivement dans un monde où elle n'est rien.

Les **statues**, deuxième agent de la mort d'Aïma, sont liées au personnage de Pléthon et conservent toute l'ambiguïté de celui-ci. Les statues provoquent les mêmes sentiments que Pléthon et il est significatif que quand la jeune fille entre avec Protogyftos pour la première fois dans la caverne, à leur vue elle « devina où ils se trouvaient. Elle murmura d'une voix hachée : -Pourquoi m'as-tu amenée ici ? » (« ἐμάντευσεν ποῦ εὑρίσκοντο.' Εψιθύρισε μὲ κεκομμένη τῇ φωνῇ. -Διατί μ' ἔφερες ἐδῶ; » 609. 11-12). Comment Aïma est-elle capable de sentir, derrière la présence des statues, celle de Pléthon ? Aucune allusion du texte ne justifie cette perception immédiate ; sauf, si elle se rapporte à son enfance. La peur qu'elle ressent alors devant les statues, annonce et redouble la peur qu'elle ressent en présence de Pléthon, quelques pages plus loin.

---

38 La scène qui présente un personnage éveillé aux côtés d'un autre qui est endormi constitue « un véritable topos romanesque », Paul Renard, *ibid.*, p. 32. Dans *La Jeune Gitane*, elle constitue un motif du récit. Quant aux contemplations d'Aïma endormie par Machtos (au début et à la fin de l'histoire) et par Pléthon (à la fin), elles deviennent « le substitut de la possession amoureuse », *ibid.*, p. 39.

Présentes, dès la préface du roman (histoire du berger qui trouve quelques statues dans une caverne), les statues représentent, malgré leur beauté, une réalité bien dépassée, une société et une religion qui sont définitivement remplacées. Les statues sont la concrétisation de la tentative de Pléthon d'imposer une nouvelle religion. Or, leur présence ne va pas de soi, elle doit être expliquée (« Les statues sont des espèces de faces, de figures de pierre, qui représentent les dieux antiques ... » dit Théodore au gitan, « τὰ ἀγάλματα εἶναι κάτι μοῦτρα, κάτι φιγοῦρες πέτρινες » 413. 20-22) et provoque l'effroi (« Plus loin, se dressaient de grandes statues de dieux. Aïma, qui les prit d'abord pour des personnes vivantes, laissa échapper un cri », « περαιτέρω ἐφαίνοντο ὄρθια μεγάλα ἀγάλματα θεῶν.' Η 'Αϊμὰ ἀφῆκε κραυγήν. Εἶχεν ἐκλάβει ἐκ πρώτης ὄψεως ταῦτα ὡς ἀνθρώπους ζῶντας » 609. 6-8).

L'étrangeté des statues, caractéristique également de Pléthon, provoque la curiosité, et inquiète ; pour le peuple du Péloponnèse, les statues sont des « idoles sourdes et insensibles » (« κωφὰ καὶ ἀναίσθητα ξόανα » 623. 15) qui doivent être détruites. Toutefois, le narrateur paraît souvent faire l'apologie les statues en insistant sur leur beauté et leur valeur artistique. La réaction devant les statues reflète la distance qui sépare Pléthon et les autres personnages : pour le premier, les statues sont des objets de culte, pour les autres elles sont des objets étranges et redoutables. Aïma doit surmonter sa première réaction de peur pour pouvoir les approcher, juste avant son dernier sommeil. En fait, la peur provoquée par les statues fascine Aïma[39], et en les examinant, elle va découvrir leur beauté et la sérénité qui émane de l'art[40].

À la prolifération de la parole chez Pléthon s'oppose la mutité des statues. Le silence de « ces présences muettes » est plus d'une fois mentionné (« τὰ σιωπηλὰ ταῦτα ἀγάλματα » 651. 29 et 651. 30, 652. 5). Après qu'elle les a examinées, Aïma regrette

---

39 Aïma à travers « l'attrait de la peur » (649. 28) se rapproche d'Augusta (152. 29).

40 V. aussi la remarque de R. Bouchet : « on pourra toujours considérer cet épisode comme une scène de tentation », "Alexandre Papadiamantis et le passé de la Grèce : le personnage de Pléthon dans le roman *La Bohémienne*", *op. cit.*, p. 113.

qu'elles ne parlent pas (651. 30). Paradoxalement, le besoin de communication chez la jeune fille surgit devant des "êtres" a priori incapables de l'assurer.

Personnages à part entière, avec un nom, des caractéristiques et une histoire, il ne manque aux statues qu'un attribut : l'humanité. Et pourtant, Aïma leur en trouve : « il émanait de ces marbres froids plus de douceur que la malheureuse fille n'en avait jamais vu sur le visage d'aucun être vivant. Jamais pareil sourire ne fleurit sur des lèvres humaines, jamais pareil regard n'anima les yeux d'un mortel » (« τὰ ψυχρὰ ταῦτα μάρμαρα εἶχον τοσαύτην ἡμερότητα, οἵαν δὲν ἀπήντησεν ἡ δύστηνος κόρη ἐπὶ τῆς μορφῆς ζώντος πλάσματον. Οὐδέποτε τοιοῦτον μειδίαμα ἀνέτειλεν ἐπὶ ἀνθρωπίνου χείλους, οὐδέποτε τοιοῦτον βλέμμα ἐξεπέμφθη ἐκ θνητῶν ὀφθαλμῶν» 651. 31-34). Les signes d'humanité qu'Aïma lit, qu'elle découvre sur le visage des statues, susciteront la confiance de la jeune fille qui n'hésitera pas à s'endormir auprès d'elles (« elle appuya sa tête sur le socle de la statue d'Artémis », « ἐστήριξε τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τοῦ βάθρου τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀρτέμιδος » 652. 6) mais ces signes restent illusoires. Les statues sont avant tout des masses de marbre qui participeront à la mort d'Aïma[41].

Serait-ce que le sourire qu'Aïma perçoit sur les statues est ironique ? Les dernières pensées de la jeune fille viennent-elles d'une interprétation erronée de sa part ? L'approche des statues par le personnage lui sera fatale. Finalement, les statues sont elles belles et humaines ou étranges et dangereuses ? « Οἱ λίθινοι ἄνθρωποι» conservent leur équivoque et leur mystère. Pendant les séismes, au lieu d'être brisée, la statue d'Artémis « brisera » Machtos et Aïma et clôt leur histoire. Quelques-unes des statues de la caverne resteront intactes au cours des siècles, et après tant d'années, sortiront à la lumière pour amorcer l'histoire de *La Jeune Gitane*. Elles encadrent

---

41 La déesse qui provoque la mort d'Aïma n'est pas choisie par hasard : déjà, dans les ébauches de *La Jeune Gitane* on lit : « ἦτο δὲ ἠκρωτηριασμένον ἄγαλμα Ἀρτέμιδος ὅπερ ἐχρησίμευεν ὡς κλίνη τοῦ μοναχοῦ », cf. Ph. Dimitrakopoulos, [*Τὸ λάβαρον*], *ανέκδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το Αρχείο Απόστολου Γ. Παπαδιαμάντη*, éd. Kastaniotis, Athènes, 1989, [Σχεδιάσματα για τη Γυφτοπούλα], p. 45 (Πρόλογος).

l'histoire du roman, symboles à la fois d'une beauté éternelle, d'une renaissance qui a échoué et d'une mort irréversible.

Les **séismes**, troisième agent de la mort d'Aïma sont intégrés dans le cadre plus général de la réaction de la nature lors de la journée particulière que fut la veille du 29 mai 1453. La date est signalée deux fois dans le texte (644. 11 et 647. 19) ; la deuxième occurrence rappelle aux lecteurs qu'ils doivent lier les phénomènes naturels à l'événement historique.

Le « deuil de la nature » (« τό πένθος τῆς φύσεως » 645. 5) -l'obscurité, l'éclipse solaire, la langueur, etc.- annonce d'une part la « catastrophe imminente », la chute de Constantinople cette même nuit et, d'autre part, la mort d'Aïma. Le parallélisme entre les deux "morts" -déjà mis en place dès le dialogue entre la veille dame et Aïma- impose un lien assez problématique. Premièrement, le lecteur n'apprendra jamais si le moindre rapport réel c'est-à-dire effectif dans l'histoire existe vraiment entre le personnage et Constantinople.

Deuxièmement, dans le dialogue déjà cité entre la vieille dame et Aïma on trouve des éléments qui pourraient être perçus comme mettant en place un lien symbolique entre la jeune fille et la Ville. Or, ce fil narratif n'est pas enrichi dans la suite de l'histoire, et la réalité de cette rencontre est souvent contestée. En outre, plus l'origine d'Aïma demeure incertaine, moins ce rapport symbolique acquiert de base textuelle. Finalement, le seul lien entre la mort d'Aïma et la chute de Constantinople est leur simultanéité. Une temporalité narrative qui reste sans appui dans le récit.

Par conséquent, les morts d'Aïma et d'Augusta ne sont pas vraiment comparables : cette dernière, même si elle ne s'intéresse pas à l'Histoire, meurt non seulement au moment d'un événement historique mais littéralement au cœur de l'événement, dans l'incendie des bateaux vénitiens. Aïma vit littéralement en dehors de tout environnement social et historique. Sa mort est liée assez vaguement à la chute de la Ville : elle est provoquée par les séismes qui ont suivi cet événement tragique. Or, il n'en reste pas moins que les séismes sont des phénomènes naturels dont le rapport avec

un événement historique peut être contesté. Aïma ne meurt pas à cause de l'Histoire mais à cause de la Nature, et l'Histoire et la Nature sont loin d'être liées par des rapports de cause à effet.

Dès le début du chapitre, le narrateur interprète les phénomènes naturels comme des signes prémonitoires de l'événement majeur qui suivra, et la "triste fin" qu'il annonce dans le titre du chapitre, est valable aussi bien pour Aïma que pour la Ville. Mais il est le seul à pouvoir établir de tels rapports qui restent, ainsi, hors l'histoire ; dans l'histoire, les personnages sont incapables de faire les associations qu'effectue le narrateur comme en témoigne ce commentaire ironique à propos de Pléthon : « car il n'avait pas plu aux dieux de l'avertir particulièrement de la catastrophe imminente » (« διότι οἱ θεοὶ δὲν ηὐδόκησαν νὰ προσημάνωσιν ἰδίᾳ πρὸς αὐτὸν τὴν ἐπικειμένην καὶ παροῦσαν ἤδη καταστροφὴν» 647. 16-18). Ainsi, le narrateur et le lecteur se trouvent dans une position privilégiée en comparaison des personnages qui sont totalement ignorants.

On peut donc dire que, d'une part, la mise en parallèle des deux morts n'est pas convaincante et que, d'autre part, la simultanéité temporelle et le rapport que le narrateur essaie d'établir entre Nature et Histoire, ne sont pas suffisants pour que la mort d'Aïma soit perçue comme un fait historique.

La quatrième cause de la mort d'Aïma est le comportement de **Machtos** : ébloui par la présence de la jeune fille endormie et par l'occasion qu'il a de l'approcher et de la toucher, il retarde la sortie de la caverne jusqu'au séisme fatal. Les instants heureux qu'il est en train de vivre transforment le danger imminent en source de bonheur. En réalité, Machtos veut prolonger son intimité avec Aïma et ce qu'il dit (« Allons, Aïma ») se trouve en contradiction avec ce qu'il fait[42].

---

42 L'ambiguïté du comportement de Machtos renvoie à l'ambiguïté de la scène de la contemplation d'un personnage endormie par un personnage éveillé. Ces textes provoquent chez le lecteur « un plaisir ambivalent ; à un niveau manifeste, parce qu'ils sont fortement érotisés, d'un éros fréquemment manifeste où la mort à la fois menace et approfondit le plaisir, parce

L'intensité de l'amour de Machtos qui surgit subitement et le ton du narrateur décrivant les derniers instants des personnages inciteraient à lire la mort des deux personnages comme une mort romantique, mort simultanée de deux amants se trouvant dans la plus grande délectation. Pourtant, une lecture plus attentive révèle une version plutôt dérisoire du *topos* romantique de la mort des deux amants. D'abord, Machtos est bien seul à participer à cette scène ; Aïma, endormie, ne réalise à aucun moment ce qui est en train de se passer. Totalement absente de cette mise en scène romantique, elle meurt pendant les embrassements de quelqu'un dont elle n'est pas amoureuse[43].

La passion du jeune homme occulte pour un moment l' "absence" d'Aïma : dans la scène amoureuse fatale, l'héroïne est endormie. Le romantisme de la scène s'évanouit complètement à la lecture des phrases qui décrivent les dernières expressions des deux personnages ; au bonheur de Machtos s'oppose l' « amertume et la douleur » d'Aïma.

La combinaison de ces quatre facteurs, le sommeil, les statues, les séismes et le comportement de Machtos conduisent Aïma à la mort, c'est-à-dire à sa disparition du monde de l'histoire, à son effacement complet en tant que personnage du roman. La mort d'Aïma marque, en même temps, la fin de la narration et l'arrêt du temps de l'histoire.

iv. mort et identité

---

qu'ils véhiculent un cortège de manifestations perverses : voyeurisme, sadisme et/ou masochisme, fétichisme ; à un niveau plus profond, parce que, mettant en abîme la situation du lecteur face au texte, ils satisfont son narcissisme : n'est-il pas lui aussi le veilleur d'êtres qui ne sont ni réellement vivants, puisqu'ils sont du papier, ni tout à fait morts, puisqu'ils sont doués d'un corps qui respire, qui bouge ? Le lecteur, face à ces textes, est à la fois voyeur d'autrui et de soi-même », P. Renard, *ibid.*, p. 41.

43 R. Bouchet remarque aussi que Papadiamantis ne conserve ce *topos* de la "mort qui réunit les amants" que « pour mieux faire sentir la distance qui sépare jusque dans la mort, les deux personnages, figés pour l'éternité dans le malentendu » (*Le Nostalgique, L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris-Sorbonne 1994, p. 187).

L'effacement d'Aïma se réalise de la façon la moins héroïque et cela constitue la caractéristique la plus importante de sa mort. Survenant pendant une activité aussi banale que le sommeil, résultat d'un accident -c'est-à-dire du hasard- et des manifestations amoureuses de quelqu'un qui lui est indifférent, la mort d'Aïma est fondamentalement terne et insignifiante ; dépourvue de sublimation qu'offre le romantisme, elle est littéralement et symboliquement obscure, surtout si on la compare à la mort lumineuse d'Augusta. Elle s'apparente plutôt à la mort discrète de Marina, mais l'effacement progressif de cette dernière était conscient et, de plus, auréolé par son approche de Dieu.

La mort ingrate d'Aïma coupe non seulement le fil de sa vie mais aussi le fil du récit puisqu'elle ôte ainsi au personnage toute possibilité d'apprendre sa véritable origine, et son identité. Il s'agit d'une mort qui vient à l'encontre de la fonction qu'elle assume dans un récit traditionnel où la mort du personnage principal a un « statut de crise clausulaire stéréotypée et un statut de "pierre de touche" ultime du héros »[44]. La mort d'Aïma n'ajoute absolument rien à la formation du personnage et à sa perception de la part du lecteur. Au lieu de définir le personnage, la mort fait exactement le contraire : elle stabilise le doute qui plane autour de l'origine de la jeune fille et éternise sa non-appartenance au monde, sa non-identité.

Aïma mourra sans avoir trouvé son identité, elle mourra au moment où elle approche le plus de la découverte de son origine. Les lecteurs n'apprendront jamais ce qui a fait d'Aïma une héroïne de roman, car après sa mort, le secret de son origine sera "extratextuel".

conclusion : qui est Aïma ?

La conclusion sur le personnage d'Aïma ne peut être qu'une question et plus spécifiquement la question initiale : qui est ce personnage ? L'identité d'Aïma, point de

---

44 Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, p.74.

démarrage du récit, demeure sans réponse précise après sa fin. Malgré son statut de figure principale du roman, Aïma en tant que personnage, reste en suspens jusqu'à la fin et même après la fin du texte.

La contradiction entre le titre du roman, qui donne d'emblée une identité au personnage[45], et le texte romanesque devient évidente au terme de la lecture. Le titre "La Jeune Gitane" est tout le temps réactivé (par la question sous-entendue de sa « prétendue vérité »[46]) pour être à la fois démenti et confirmé : Aïma est tout autre qu'une "jeune gitane", "gitane" est la seule chose qu'elle n'est sûrement pas. Or, ne pouvant devenir autre chose, "gitane" est la seule identité qu'elle a pu avoir dans l'histoire. Le titre est donc ambigu et ironique par rapport à l'évolution de l'histoire : celle-ci ne procédera pas à une inversion définitive du contenu du titre, étant donné que c'est « le texte qui détermine le sens du titre »[47]. La fonction paradoxale du titre "La Jeune Gitane" qui, tout en étant faux ne se verra pas remplacé, résume l'histoire de la quête d'identité du personnage.

En fait, au lieu de définir le personnage, le texte, accumule des signes d'anonymat. Du point de vue thématique, la seule caractéristique stable, la seule identité qu'Aïma puisse revendiquer est celle d'orpheline. En posant, d'entrée, l'origine de son héroïne comme un vide, le narrateur situe le personnage à la limite de la non-identité. Fille de personne, Aïma est réclamée par tous, le clochard Vranghis, Pléthon, Sixtine, les gitans. L'absence de parents véritables constitue un vide qui sera rempli au niveau

---

45 « Le titre propose un certain nombre de sens plus ou moins définis et qui sont entièrement ou partiellement mis en valeur par le texte. Le titre peut dans ce dernier cas se présenter comme ambiguïté imprévue ou voulue », L. Hoek, "L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance", in *Du linguistique au textuel*, Amsterdam 1974, p. 112.

46 *Ibid.* p. 113 : « la prétendue vérité du titre sert à rendre le texte crédible ». L'auteur ici ruse avec la convention littéraire du titre. En fait, il s'agit d'un titre qui n'est pas confirmé mais infirmé par le récit (*ibid.*, p. 114).

47 *Ibid.* p. 117. On pourrait comparer, par exemple, avec la nouvelle «Ο 'Αμερικάνος» (1891) dont la fin dément le titre puisque le personnage énigmatique se révèle être membre de la communauté.

de l'histoire par les désirs des personnages différents, et au niveau du récit par les interprétations proposées dans les chroniques citées et dans le discours du narrateur.

Le texte ne porte pas d'intérêt spécial sur l'apparence, sur le corps d'Aïma. Même si elle est objet d'amour pour Machtos dès le début de l'histoire, elle est presque transparente. Son apparence n'a pas l'importance narrative de celle d'Augusta. D'ailleurs, plusieurs signes traversent le personnage d'Aïma un peu fugitivement : le résultat n'est pas un personnage compliqué (à l'instar d'Augusta) mais un personnage neutralisé. Au lieu de structurer l'histoire, puisqu'elle constitue son centre, le narrateur essaime des signes qui ne s'organisent pas en système. Au contraire, on pourrait relever des antithèses mais qui ne s'organisent pas en une cohérence : créature aérienne / activités manuelles, persécutée / effacée, activité des autres / passivité d'Aïma.

De plus, la lecture intertextuelle d'Aïma se limite à ses rapports avec les autres personnages féminins papadiamantiens. Par opposition aux deux autres héroïnes, elle n'est pas marquée par le romantisme. On constate l'absence des codes intertextuels auxquels le lecteur peut se référer pour définir le personnage.

Aïma est le lieu d'un problème structurel du récit. L'absence de définition de son personnage est le résultat du tiraillement du récit dans deux directions contradictoires : d'une part, le narrateur qui procède à une déqualification et à une banalisation[48] de ce personnage en le présentant dans sa vie quotidienne, ignorant et inculte, passif et craintif. D'autre part, l'histoire jaillit, d'une certaine façon, du mystère qui entoure son origine, sa vie, son nom, mystère qui oriente la lecture du personnage comme un être d'exception. Le récit reste indécis sur la version à soutenir.

L'imprécision du personnage d'Aïma et son manque d'épaisseur ontologique le privent d'un rôle idéologique[49]. Elle ne peut pas être revêtue d'une fonction idéologique

---

48 V. la remarque de Ph. Hamon : « Une déqualification et une "banalisation" du héros passent donc, à la fois, par une déqualification de son être et de son faire, de ce qu'il est et de ce qu'il fait, donc par une certaine dévalorisation et dédramatisation de son action, deux mouvements qui vont de pair ... », *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p.70.

49 *Ibid*, p. 70.

à cause de son incomplétude. Aïma n'acquiert pas une "personnalité" comme personnage sans toutefois être un "type". Il y a une hésitation permanente quant à sa construction : le narrateur semble ne pas savoir exactement quel côté du personnage décrire, sur quelle caractéristique insister.

La non-identité d'Aïma n'est pas seulement connotée mais dénotée dans le texte. On peut en effet relever indépendamment des signes de non-identité du début du roman le rapide commentaire du narrateur sur les chroniques relatives à l'histoire du roman qui se situe vers la fin du texte et qui refuse toute existence à Aïma : « d'aucuns ne voient en effet dans la figure d'Aïma, telle qu'elle apparaît dans les chroniques, qu'un personnage allégorique, un produit obscur de l'imagination qui ne saurait avoir réellement existé ...» (« ὡς σκότιον τῆς φαντασίας πλάσμα, μηδέποτε δυνάμενον νὰ ὑπάρξῃ», 622..7-9). Au moment ultime où l'on attend que se révèle l'identité du personnage aura lieu une déstabilisation finale : le narrateur cite des textes qui mettent en cause l'existence même d'Aïma. On est en présence d'un paradoxe : la chronique, texte lié à la vérité, contribue à l'effacement du personnage au lieu de le fonder ; il s'agit aussi d'une complication embarrassante : la mention d'un récit dans le récit qui déclare l'inexistence du personnage principal du récit.

Le narrateur nie cette interprétation du personnage qui lui paraît invraisemblable et qui, en outre, soumet ce dernier à une finalité obscure et symbolique qui le dépasse ; il essaie plus tard de résoudre lui-même l'énigme Aïma, mais sa seule contribution à la recherche de sa "véritable" origine est de confirmer à nouveau son statut d'orpheline. Le narrateur-auteur refuse de lui donner un nom stable -un nom qui renvoie aux parents, à une origine- et une histoire. L'auteur père du texte et de son "héroïne", la laisse mourir sans nom et sans histoire. Et finalement, la mort, mémoire vivante et événement vécu par le personnage, constitue sa véritable identité.

Ainsi, Aïma qui est caractérisée comme une « créature candide » ("ἥμερον πλάσμα") par le narrateur ou comme un "agneau", ne devient pas seulement une victime *dans* l'histoire mais aussi une victime *de* l'histoire : elle la subit sans jamais concevoir les véritables dimensions des événements.

Aïma se rattache au texte-même à cause de l'absence de références socioculturelles spécifiques ; par conséquent, à travers ses lacunes comme personnage romanesque, Aïma met à nu les procédés de la construction de celui-ci. Elle constitue plutôt un outil de la narration, un agent de la fiction romanesque.

Si le héros est considéré comme « un "point" de l'œuvre, comme un lieu textuel que circonscrirait et définirait, d'emblée et a priori, le genre du texte »[50], le personnage d'Aïma est bien significatif d'un récit qui part dans toutes les directions au point d'être déstructuré. De la même façon que le personnage ne peut pas se définir, le genre du récit ne parvient pas à se définir. Aïma reste le centre passif et "vide" d'une histoire étrange, un personnage amorphe dans un récit qui possède les mêmes caractéristiques.

La Jeune Gitane est l'histoire d'une histoire refusée, celle d'Aïma. Cette dernière est un personnage qui ne rencontrera jamais sa propre histoire et qui donc restera "vide" à jamais. Même si elle est propriétaire de son histoire comme Pléthon le dit (« je veux tout te dire ! crois-moi ! Non seulement je le veux, mais je le dois. Parce que cette histoire t'appartient, parce qu'elle est ton bien, et que je n'en suis que le gardien. Tu es pleinement dans ton droit, et ne dois point en être spoliée. Je parlerai bientôt », 630. 2-3), Aïma n'atteindra jamais son "bien". D'un point de vue structuraliste, l'Acteur Aïma n'arrivera jamais à son Objet, et l'histoire entière est celle d'un échec. Le roman raconte un échec qui devient son propre échec en tant que narration.

Faut-il voir dans Aïma le refus du narrateur de créer des personnages fictifs, à savoir des personnages ancrés dans une fiction et se déterminant par rapport à elle ? Faut-il considérer Aïma comme le lieu textuel qui exprime la décision de l'auteur de ne plus produire des romans d'inspiration historique ?

---

50 *Ibid.*, p. 58.

2. Pléthon

L'étude du personnage de Pléthon s'impose ; si Aïma relève de la fiction, Pléthon, personnage historique très connu, installé au cœur du roman, relève de l'Histoire ; cependant, sa construction ne fait que renforcer l'incompatibilité entre fiction et Histoire qui a été relevée auparavant. Ambigu, étrange, insolite, protéiforme, il conserve des liens intertextuels forts avec d'autres personnages papadiamantiens, notamment Sanoutos qu'il rappelle considérablement et Francoyannou qu'il préfigure sur certains points. En outre, Pléthon, comme Aïma, est lié à la composition du roman : il reflète et en même temps concrétise ses problèmes structuraux.

a. sa place dans le récit

La structure des personnages de *La Jeune Gitane* n'est pas pyramidale et Aïma est loin d'être l'héroïne unique de l'histoire. Bien que le titre oriente la lecture et la concentre sur elle, le récit introduit, en réalité, deux personnages centraux, Aïma et Pléthon. Cela peut se démontrer facilement par l'étude de la "distribution"[1] du personnage, à savoir le nombre de ses apparitions et les endroits où celles-ci ont lieu.

Pléthon apparaît directement ou indirectement dans vingt-deux chapitres (la moitié du roman) et dans les places les plus importantes : le Prologue, l'Épilogue, l' "achat" d'Aïma, la rencontre avec celle-ci à la fin mais aussi dans les chapitres médians qui assurent l'historicité du texte.

On peut facilement relever la différence entre la présence d'Aïma et celle de Pléthon dans le roman : la première est "monolithique", nommée dès son entrée en

---

1 Terme de Ph. Hamon, cf. "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 142, 155. V. aussi sa remarque « (le personnage) est d'autre part mal localisable en un point précis du texte (...) il n'est pas une "partie" autonome (...) mais un "lieu" ou un "effet" sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire » (*Le personnel du roman*, Librairie Droz, Genève, 1983, p. 19).

scène et presque toujours prise en charge par le narrateur ; la présence de Pléthon est beaucoup plus compliquée : elle est assurée à travers le regard, donc le point de vue, de plusieurs personnages (Vranghis dans le Prologue, Aïma dans le chapitre "La rencontre", le gitan dans le chapitre "Achat et vente", etc.) et elle est commentée par le narrateur à plusieurs reprises ("Digression historique", "La caverne", "Pro Patria", etc.) ; quand il est absent de la scène, il est raconté par les personnages (Théodore dans "Hésitations", Aïma dans "Sixtine", Sixtine dans "Chevaliers et Pirates") ou "deviné" par le lecteur (l'étranger dans le chapitre "La commande") ; il est même rêvé (dans "Les rêves de Machtos").

En général, si Aïma occupe l'avant-scène de l'histoire, Pléthon est dessiné nettement à l'arrière-plan[2]. Il domine le fond aussi bien littéralement que symboliquement. Il tire les ficelles de l'histoire.

En dehors de la présence quantitative de Pléthon dans le texte, l'importance du personnage est évidente face à une Aïma indéfinie et effacée. Le personnage de la jeune fille repose sur celui de Pléthon ; l'intérêt d'Aïma en tant que personnage est en grande partie basé sur son rapport avec Pléthon.

La diversité des procédés narratifs de présentation de Pléthon donne l'impression que ce personnage "hante" le texte romanesque aussi bien au niveau de la narration qu'au niveau de l'histoire : Aïma est obsédée par la mémoire de Pléthon comme d'ailleurs les gens de la région le sont par sa présence. Cela n'est pas moins vrai au niveau extratextuel : personnage historique étrange, Pléthon "hante" la mémoire historique grecque.

Et, justement, la combinaison de cette dimension historique du personnage de Pléthon avec, d'une part, sa place centrale dans le récit et, d'autre part, avec l'intrigue spécifique de *La Jeune Gitane* se trouve à la base d'un problème structural du roman :

---

2 « La base de l'œuvre, même si dans plusieurs pages il reste en marge et dans l'ombre, est le philosophe Pléthon » remarque P. Charis, ("Επειτ' από τριάντα χρόνια, *Nea Estia*, n° 355, Noël 1941, p. 189).

comment représenter et mettre au centre d'un récit un personnage connu[3] ? Comment le lier à une trame de fiction sans trahir l'Histoire ?

b. le nom

Avant d'étudier l'apparence de Pléthon et de constater que dans le corps romanesque, il y a une constellation de descriptions de lui, examinons d'abord le nom du personnage et plus particulièrement sa signification dans le texte[4].

Il est d'abord présenté comme ayant deux noms propres : Georges Gémiste -son véritable nom- et Pléthon -le nom que lui-même a créé par analogie avec le nom du philosophe Platon. Or, dans le texte le nom "Georges Gémiste" est rarement mentionné et il apparaît surtout dans les chapitres historiques. En général, le nom qui désigne le personnage dans l'histoire est Pléthon. Tous les deux, pourtant, du moment où ils s'inscrivent dans le texte littéraire, assurent son historicité, créent les conditions nécessaires pour sa lecture en tant que roman historique et provoquent une tension entre la fiction et l'Histoire.

Cette tension devient particulièrement tangible dans la manière dont le nom "Pléthon" est introduit dans le texte. En fait, le nom "Pléthon" est inscrit sur l'objet que Vranghis trouve après le départ des soldats : « une sorte de médaillon d'argent sur lequel étaient gravés des symboles et un mot » (« ἦτο δὲ εἶδος ἀργυροῦ ἐγκολπίου, ἔχον ἐγκεχαραγμένα σύμβολα καὶ μίαν λέξιν » 363. 18-19). L'identité de cet homme étrange est dévoilée par le biais de cet objet qui d'ailleurs conduira Vranghis jusqu'à la grotte de Pléthon à l'Épilogue du roman. Mais contrairement au clochard, le lecteur

---

3 Nous avons déjà relevé ce problème en parlant du récit historique qui utilise habituellement les personnages historiques dans la périphérie de l'histoire.

4 Selon Ph. Hamon l'appellation d'un personnage est constituée d'un ensemble de marques : nom propre, prénoms, surnoms, pseudonymes, titres, etc. ; « l' "effet-personnage" dans le texte, n'est, d'abord, que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques, de leur mode de distribution », *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 107.

reconnaît le nom historique et éprouve de l'étonnement et un malaise : relier à ce nom le personnage de la scène précédente n'est pas évident.

Il s'agit justement de la rencontre entre le personnage de l'errant qui devient meurtrier, personnage de l'histoire du roman de *La Jeune Gitane* et le nom historique spécifique. Le récit a soigneusement préparé cette collision : Pléthon dans l'ensemble du Prologue est qualifié par des phrases comme "un homme", "l'inconnu" jusqu'à ce que l'on arrive au mot par lequel le texte va se terminer : le nom de "Pléthon". L'imprécision du personnage de la fiction rencontre plus ou moins violemment la surdétermination du personnage historique[5].

Ce n'est pas par hasard si le nom "Pléthon" apparaît pour la première fois par écrit et qu'il n'est pas *dit* mais *lu* . La lecture du nom propre, ce nom devenu "texte" renvoie à sa caractéristique comme nom d'un personnage historique, personnage qui a été *inscrit* dans le cours de l'Histoire. Le récit est marqué par ce nom en « lettres majuscules » (« κεφαλαίοις γράμμασι » 363. 21) placé tout à la fin du Prologue.

En fait, le médaillon d'argent qui dévoilera l'identité du personnage devient l'objet d'une prolepse dans le texte : il constitue les « preuves tangibles » (« ψηλαφητά τεκμήρια », 354. 15) dont Vranghis disposera après la disparition de l'étranger pour s'assurer de la réalité de sa présence. Mais pourquoi donc Vranghis aura-t-il a posteriori besoin de ces preuves pour croire à l'existence du personnage qu'il a vu de ses propres yeux ? Parce que la figure, le discours et les actes du personnage de l'étranger relèvent plus du rêve que de la réalité. Et le clochard naïf aurait volontiers contesté la réalité de ce personnage justement il n'avait pas trouvé cet objet (« il ouvrit les yeux et eut alors une vision qu'il eût à jamais prise pour un rêve s'il ne fût tombé par la suite sur des preuves tangibles de cette apparition », « ἀνοίξας τοὺς ὀφθαλμοὺς εἶδε τότε ὄψιν

---

5 « Le privilège du nom propre : ce signe dont le signifié unique et irremplaçable ne se réalise pas, comme celui du nom commun, dans la langue mais dans le référent, est particulièrement apte à créer un "effet de réel". Lorsque le nom propre est un nom célèbre, le référent se double d'une référence culturelle, et l'effet de réel d'un effet de reconnaissance "mythique" », Cl. Bernard, "Balzac et le roman historique" in *Poétique*, n° 71, septembre 1977, p. 339.

τινά, ἣν ἔμελλεν ἐσαεὶ νὰ ἐκλάβῃ ὡς ὄνειρον, ἂν δὲν ἐτύγχανεν ἔκτοτε ψηλαφητῶν τεκμηρίων περὶ τοῦ πραγματικοῦ τῆς ἐμφανίσεως ἐκείνης » 354. 13-15).

Le personnage de Pléthon apparaît donc comme une vision pour acquérir ensuite le statut du personnage historique. C'est l'Histoire qui se cache derrière ce nom-clôture du premier chapitre du roman, utilisé comme une preuve pour l'existence du personnage. Et, tandis que Pléthon pourrait se trouver dans la même catégorie que la vieille femme qui rend visite à Aïma, perçue elle aussi comme une vision, le fait qu'il appartient à l'Histoire lui confère une existence incontestable. Pourtant, ce brusque passage du personnage du territoire de la vision et du rêve au territoire de la réalité laisse une faille dans la construction de Pléthon. Le problème des rapports entre fiction et réalité s'avère, dans son cas, plus compliqué puisque son identité historique n'est pas conforme à l'identité romanesque.

Cet objet-agent et garant de l'identité du personnage- revient à son propriétaire lors de la rencontre Vranghis-Pléthon à l'Épilogue. Le cercle est fermé, Aïma est déjà morte, l'histoire est donc finie et Vranghis retourne à Pléthon l'objet-nom qui représente son identité en tant que personnage historique. Schématiquement parlant, on peut dire qu'avec le retour de l'objet, la parenthèse de la fiction est fermée et Pléthon "revient" à son existence de personnage historique, comme il revient, selon le narrateur, à ses opinions, à ses idées d'avant « la folie païenne ».

Entre nom, prénom et surnom, le mot "Pléthon" constitue un doublet, une redondance par rapport au nom véritable du personnage "Gémiste" : tous les deux dénotent le *plein*. Le signifié est le même mais pas le signifiant : la forme "Pléthon" renvoie au grec ancien et à un nom célèbre (Platon) tandis que la forme "Gémiste" aurait des connotations se référant au ridicule ou au disgracieux. On dirait que "Pléthon" est une forme anoblie, idéalisée et "historicisée" du mot "Gémiste"[6].

---

6 En fait, Pléthon établit entre lui et son nom le mécanisme linguistique et textuel de la *motivation*, à savoir un lien entre le signe et son référent, entre le nom et le personnage qu'il désigne. Dans son monologue final, Pléthon constatera l'absence de ce lien.

Il s'agit d'un nom-symbole par excellence, qui pèsera sur le personnage et sur sa perception par le lecteur. Et ce n'est peut-être pas un hasard si un nom qui dénote la pléthore définit un personnage qui sera accompagné au cours du texte par un nombre considérable de qualifications souvent contradictoires. Le nom de "Pléthon", dans le cadre du roman, constitue également une sorte d'ironie vis-à-vis d'un personnage qui, bien qu'il soit défini par une quantité de qualifications, ne se caractérise ni par l'unité, ni par la plénitude.

c. le corps / l'apparence

Quelles sont les caractéristiques de l'apparence physique[7] de Pléthon ? La réponse à cette question n'est pas si simple puisque, dans le texte, existent plusieurs portraits du personnage : il s'agit de descriptions prises en charge par le narrateur ou faites par d'autres personnages (Vranghis, Théodore), de portraits étendus ou de touches éparses. Une première constatation concerne donc la multiplicité des descriptions de Pléthon. Ceci est certainement lié au caractère secret de plusieurs des apparitions du personnage ; or il se crée un effet de fragmentation de l'apparence : la perception du personnage par le lecteur en sera-t-elle perturbée ?

i. la première apparition

Répondre à cette question suppose un examen préalable de ces portraits et une systématisation de plusieurs apparences que revêt Pléthon dans l'espace romanesque de *La Jeune Gitane*. Examinons d'abord la première apparition de Pléthon dont l'importance ressort non seulement à cause de sa position dans le Prologue, à l'éclosion

---

7 Cf. « la présentation physique d'un personnage, loin d'être purement descriptive, s'effectue en réalité sur trois niveaux, lesquels se superposent constamment : -la description proprement dite -le jugement qui est porté sur le personnage -la valeur symbolique de certains éléments », F. Berthelot, *Le Corps du Héros*, Paris 1997. p. 106.

de la machine romanesque mais aussi à cause de son étendue et de la vue d'ensemble qu'elle offre du personnage.

Pléthon dont l'identité se dévoilera à la fin, apparaît dans le Prologue sous les dehors d'un homme étrange et presque fou. Surgi comme dans un rêve, il donne l'impression d'une personne éloignée des normes ordinaires. Le qualificatif qui accompagne constamment le personnage est "étrange" : « l'impression étrange » (« παράδοξον ἐντύπωσιν » 354. 29), « quelque chose de mystérieux et d'étrange » (« τὸ μυστηριῶδες καὶ τὸ ἀλλόκοτον ἐν αὐτῷ » 354. 31), « l'homme étrange » (« τοῦ παραδόξου ἐκείνου ἀνθρώπου » 357. 26), « l'homme étrange » (« ὁ ἀλλόκοτος ἐκεῖνος ἄνθρωπος » 359. 22), « un homme étrange » (« ἕναν ἀλλόκοτο ἄνθρωπο » 362. 21).

L'impression générale d'étrangeté émane surtout de l'aspect corporel du personnage ; la description est assez détaillée : « c'était un homme au visage basané, aux pommettes longues et saillantes, au front ridé. Il était de haute taille, mais voûté. Pauvrement vêtu. De ses manches sortaient deux bras squelettiques, et ses mains étaient si racornies, si desséchées et si noires qu'elles semblaient faites de durs métaux comme le fer ou le bronze. Peut-être était-il égyptien, de ceux qui seuls travaillaient alors ces métaux en Orient » (354. 19-26)[8].

À son terme la description impose le type général sous lequel le personnage pourrait être classé : le gitan. Non seulement par sa couleur, par la dureté des traits du visage, par la pauvreté des vêtements, par les épreuves dont témoigne son apparence, mais aussi et surtout par la référence directe à l'Égyptien. Ainsi, dans un premier temps, les mains du personnage sont-elles comparés aux « métaux durs » et dans un deuxième temps, sont-elles associées aux outils de travail (le marteau, l'enclume) des gitans.

---

8 Ἦτο ἄνθρωπος μὲ χρῶμα ἡλιοκαὲς ἢ φύσει μελαψὸν, μὲ ὀστεώδεις καὶ μακρὰς ἐξοχὰς ἐν τῇ μορφῇ, με ἐρρυτιδωμένον μέτωπον. Ὑψηλὸς τὸ ἀνάστημα, ἀλλὰ κυρτὸς. Ἐφόρει πενιχρότατα ἐνδύματα. Ἐκ τῶν χειρίδων του ἐξήρχοντο δύο σκελετώδεις βραχίονες, αἱ χεῖρές του δὲ ἦσαν τόσον ρικναί καὶ κατάξηραι καὶ μαῦραι, ὥστε ἐφαίνετο ἔχουσαι συγγένειάν τινα μὲ τὰ σκληρὰ μέταλλα, τὸν σίδηρον καὶ τὸν χαλκὸν. Ἦτο ἴσως Αἰγύπτιος, ἐξ ἐκείνων οἵτινες μόνοι κατειργάζοντο κατὰ τὸν χρόνον ἐκεῖνον ἐν τῇ Ἀνατολῇ τὰ εἰρημένα μέταλλα.

La description de Pléthon comme un gitan étrange constitue un mystère de plus dans ce roman. Le narrateur veut-il dès le début brouiller les pistes ? Veut-il créer une sorte de prolepse du sort d'Aïma qui dès l'enfance est environnée par ces objets "bohémiens"? Ou simplement, utilise-t-il le type du gitan pour accentuer l'étrangeté du personnage ?

En fait, le gitan comme type littéraire est assez proche de la magie. Dans cette scène, l'étrangeté du personnage renvoie effectivement à la magie. Ce qui permet, d'ailleurs, à Vranghis de distinguer les caractéristiques de l'homme est l'éclair de la lune (354. 16, 355. 8 et 360. 20 pour l'objet en argent). Or, la lune n'est pas innocente dans le texte papadiamantien : dès l'incident avec Mme Markoni dans *L'Émigrée* qui regarde la lune dans le jardin où le jeune couple chante, jusqu'à la nouvelle « Οἱ Μάγισσες» elle est liée à la magie.

Accompagné par la lune, avec un physique bizarre, énonçant des mots incompréhensibles, accomplissant un acte affreux, le personnage de Pléthon semble surgir des ténèbres : « Il ne semblait pas appartenir à ce monde. On eût dit que la nuit l'avait enfanté » (« δὲν ἐφαίνετο ἐκ τοῦ κόσμου τούτου.' Ενόμιζεν τις ὅτι τὸν εἶχε γεννήσει ἡ νύξ » 354. 32-33). Le texte devient de plus en plus explicite quant à la nature de cet inconnu. Les soldats l'appellent « ce diable de vieillard » (« ὁ διαβολόγερος » 361. 2) et Vranghis « un diable » (« ἕνα ἔξω-ἀπ' - ἐδῶ» 362. 22).

La similitude de la façon dont les deux personnages, Pléthon et Sanoutos surgissent dans l'espace romanesque est frappante ; ils naissent de l'obscurité et ils sont agents du mal ; Sanoutos sort « comme un démon de l'Hadès » (143. 21) et tue le pirate dans sa première apparition. L'élément démoniaque sera présent tout au long du roman chez Sanoutos, ce qui n'est pas le cas de Pléthon dont l'image sera revue dans les scènes ultérieures[9]. L'élément, pourtant, qui accompagnera systématiquement Pléthon et qui est lié à cette première apparition et à sa présentation générale comme un Autre est la peur qu'il provoque : celle de Vranghis (il a failli pousser « un cri de terreur »,

---

9 Voir pourtant la phrase de Théodore lorsqu'il décrit son maître à Protogyftos : « il n'est pas du menu fretin. Il a le diable en lui » (« ἔχει τὸν διάβολον μέσα του», 414. 27).

« ἤθελεν ἐκβάλει κραυγὴν τρόμου » 354. 35) puis celle d'Aïma. Le gitan aura des réactions similaires devant Pléthon, de même que le peuple de la région.

Le personnage est placé sous le signe de l'obscurité : il naît de la nuit, il est éclairé par la lumière nocturne, son visage est brunâtre et ses mains "noires"[10] ; il parle une langue obscure et cultive l'énigmatique. Il s'agit d'une présence ténébreuse alimentée par la nuit et marquée par le noir : « l'obscurité de la nuit ajoutait encore à l'aspect sombre et fantastique du personnage » (« ἡ νύξ μὲ τὰ τόσα αὐτῆς μυστήρια, προσετίθει καὶ ἄλλο τι σκότιον καὶ φανταστικὸν εἰς τὸν ἄνθρωπον τοῦτον » 354. 32).

« Tout en lui exhalait le mystère » (« τὰ πάντα ἐνέφαινον τὸ μυστηριῶδες ... ἐν αὐτῷ » 354. 31) : ce dernier n'enveloppe pas seulement l'identité du personnage mais aussi son comportement. Une série des questions s'imposent : pourquoi veut-il tuer la fille ? Quelle est le véritable rapport entre eux ? Qui sont leurs persécuteurs ? etc. Dans cette scène du Prologue et dans l'acte du meurtre se concentre le noyau mystérieux du roman. À partir de là se déploient les énigmes secondaires. Mystérieux et étrange, Pléthon est présenté ici comme un personnage romanesque par excellence, un personnage fictif à la limite de la vraisemblance.

Néanmoins, le mystère de l'identité de l' "homme étrange" sera élucidé à la fin du Prologue. L'obscurité du personnage sera éclaircie par cet « objet *brillant* qui gisait sur le sol » (« στίλβον τι πρᾶγμα κείμενον κατὰ γῆς » 360. 21, nous soulignons) que Vranghis ramasse. Mise en lumière par les « lettres majuscules » l'identité de Pléthon s'oppose à l'image façonnée jusque-là dans le texte. Le nom de l'éminent personnage

---

10 V. aussi la remarque pertinente de R. Bouchet qui lie l'apparition de Pléthon dans le Prologue à la préface du roman et à la tentative du personnage de remonter dans le temps : « à l'instar de ces statues tirées de l'ombre à la lueur d'un flambeau, Pléthon est un personnage fantomatique qui fait revivre inopinément un passé que l'on pouvait croire disparu... Il apparaît, dans le prologue, comme un homme privé de chair et de vie, doté d'une morphologie squelettique, et surtout lié à la nuit ... nuit du néant mais aussi nuit des temps », "Alexandre Papadiamantis et le passé de la Grèce : le personnage de Pléthon dans le roman *La Bohémienne*", *Mythes et Hellénisme : colloque des 24-25 novembre 1995*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, De Boccard Paris 1997, p. 105.

historique se heurte à l'image du personnage fictif. Le narrateur semble en avoir conscience : il prend ses distances avec le personnage de Vranghis, le clochard au grand cœur, et fait un clin d'œil au lecteur qui, lui, sait lire et surtout comprendre : « le mot, que même s'il eût su lire Vranghis n'eût pas compris, était écrit en lettres majuscules : PLÉTHON. » (« ἡ λέξις, ἣν καὶ ἂν ἤξευρε ν' ἀναγιγνώσκῃ, δὲν θὰ ἐνόει πάντως ὁ Βράγγης, ἔλεγε κεφαλαίοις γράμμασι: ΠΛΗΘΩΝ » 363. 20-21).

Comprendre oui, mais surtout pas tout. Parce que, même si l'énigme de l'identité du personnage a été résolue par ce nom, ce dernier suscite d'autres questions : comment est-il possible qu'un grand philosophe comme Pléthon réalise de tels actes ?

Pour résumer sur cette première apparition du personnage, on peut dire qu'il est présenté comme un Autre, aussi bien au niveau physique (un vieil étranger, probablement gitan), qu'au niveau du comportement (au bord de la folie il commet un crime) ; cela est valable pour son langage (non seulement Vranghis mais le lecteur également éprouve une certaine difficulté à pénétrer à son discours) et pour la valeur symbolique des éléments qui l'accompagnent (la nuit, la lune, l'obscurité). L'Autre rencontre brusquement le connu, le fictionnel rencontre l'historique mais de cette rencontre naissent plusieurs questions et surtout celle de la compatibilité entre fiction et Histoire.

ii. l'ambiguïté de l'apparence

L'aspect corporel de Pléthon -ses caractéristiques apparentes- est particulièrement intéressant ; malgré certains éléments stables, Pléthon prend des formes contradictoires puisqu'il est décrit à deux périodes -avec un intervalle de dix ans- très différentes de sa vie. Au cours du récit, il y a un va-et-vient continuel entre les deux époques et cela entraîne une confrontation constante de deux images du personnage, celle d'un être étrange et inquiétant et celle d'un vieillard respectable.

Ainsi, alors que Pléthon dans le Prologue apparaissait sous l'aspect d'un gitan, dans le chapitre "Rencontre", dix ans plus tard, Aïma, égarée, se trouve en face d' « un

homme âgé à l'allure vénérable » (« ἦτο γηραλέος ἀνήρ, καὶ ἐφαίνετο σεβάσμιος » 380. 9-10). La contradiction entre le présent et le passé est telle que Aïma reste confuse : « il faut donc que ce soit un autre » (« Δὲν θὰ εἶναι αὐτός », 380. 32). Les deux images de la même personne sont incompatibles.

Or, malgré son apparence respectable, le personnage effraie Aïma. Cette scène est significative d'abord parce que les sentiments de la jeune fille sont provoqués directement par l'aspect corporel du personnage bien que son identité soit méconnaissable ; son visage, son toucher, sa voix provoquent la peur, une « παράδοξον φρικίασιν» chez la jeune fille (380. 35). Sous l'allure de vieux "seigneur", comme l'interpelle Théodore ("ἄρχων" 380. 30) se cache le même être inquiétant.

L'effet de cette rencontre est encore plus terrifiant pour Aïma dont la motivation pour s'approcher des deux inconnus était la quête d'une "voix humaine" ("φωνὴν ἀνθρωπίνην" 379. 29) ; elle entend soudain une voix qui suscite en elle de terribles souvenirs. L'identification de Pléthon se fait par des éléments ou des sensations qui sont restés invariables malgré le temps écoulé.

La scène entière constitue un renversement de la scène romantique de la première rencontre des deux personnages (comme chez *Les Marchands de Nations* entre Sanoutos et Augusta) ou de la scène de la reconnaissance. Ici, les deux personnages sont unis et identifiés par le souvenir d'un incident terrifiant et ils s'effraient mutuellement -même Pléthon ressent « des incertitudes et des craintes » («ἀνεῦρεν ἀπορίας καὶ φόβους εἰς τὴν συνείδησίν του» 381. 3) après la fuite précipitée d'Aïma.

Pléthon dans ce chapitre n'est pas décrit en détail comme dans sa première apparition mais l'impression générale qu'il donne -celle d'un vieillard respectable- est si éloignée de sa première image qu'elle peut faire douter de son identité. Il est significatif, pourtant, que même sous une autre apparence, il génère les mêmes sentiments. Quand Aïma raconte plus tard à Sixtine l'épisode du Prologue, elle ne donne aucune description de Pléthon, ce qui peut se justifier par son jeune âge à

l'époque. Pourtant, elle déclare avoir reconnu récemment cet homme se référant certainement à cette rencontre.

La nouvelle image de Pléthon sera renforcée par la description suivante qui ressemble à celle de la "Rencontre" : « un homme âgé, au maintien décent et à l'air modeste » (« ἦτο γηραιὸς ἀνὴρ εὐπρεπὴς τὴν ἀναβολὴν καὶ κόσμιος τὸ ἦθος » 422. 16-17). C'est ainsi qu'il se présente dans les rêves de Machtos où le même schéma se produit : le personnage bien que rassurant dans son aspect extérieur, exhale un mystère et reste douteux.

La redondance est apparente dans la description du chapitre "Achat et Vente" : « un homme d'une soixantaine d'années à l'air grave et au maintien modeste » (« ὁ ἕτερος ἦτο ἀνήρ τις ἐξηκοντούτης, λίαν σοβαρὸς τὸ ἦθος, καὶ κόσμιος τὴν ἀναβολὴν » 442. 10). L'utilisation des mêmes termes pour les trois dernières descriptions assure l'identification du personnage bien que son nom n'apparaisse pas. Dans cette scène où Pléthon dialogue avec le gitan, le narrateur ne perd pas l'occasion de souligner l'écart entre les deux : « un seul regard eût suffi, pour comprendre la différence, la distance, le fossé qui séparait les deux hommes » (« ἐκ πρώτης ὄψεως ἠδύνατό τις νὰ νοήσῃ τὴν διαφορὰν, τὴν ἀπόστασιν, τὸ χάσμα, ὅπερ ὑπῆρχε μεταξὺ τῶν δύο τούτων ἀνδρῶν » 442. 13-15).

Une par une leurs différences sont longuement développées ; le gitan « n'était guère à son aise », il « marchait presque cassé », ses gestes « semblaient mal assurés et désordonnés », sa voix est «chevrotante » ; Pléthon, « le compagnon de route du bohémien », « montait son cheval avec cette majesté que l'on voit aux cavaliers émérites », ses gestes ont « cette décontraction, cette désinvolture et ce naturel qui est le propre des hommes habitués à commander », sa voix est « claire » (442)[11]. Le contraste des apparences suscite à la fois une meilleure perception des deux

---

11 « ὁ Πρωτόγυφτος ἐβάδισε παρὰ τὸν συνοδοιπόρον του σχεδὸν κεκυφὼς, οὗτος δὲ εἶχεν ὄρθιον τὸ ἀνάστημα. Πάντα τὰ κινήματα τοῦ Γύφτου ἐφαίνοντο ἀβέβαια καὶ συγκεχυμένα. Τὰ δὲ κινήματα τοῦ ξένου εἶχον τὸ εὔχερες, τὸ ἄφροντι καὶ τὸ ἀβίαστον ὅπερ ἰδιάζει εἰς τοὺς ἀνθρώπους τοὺς συνηθισμένους νὰ ἄρχωσι. (...) εἶπεν ὁ ξένος μὲ καθαρὰν φωνὴν (...) εἶπεν ὁ Γύφτος με φωνὴν ὑποτρέμουσαν ».

personnages et un effet comique. Au plan narratif, leur rencontre reste une énigme puisque les deux personnages n'ont apparemment rien en commun.

Le projet du narrateur de tracer une ligne de démarcation entre les deux personnages peut s'expliquer par le fait que Pléthon, qui, au début du roman, était assimilé à un gitan, doit, à ce point textuel, se dissocier clairement d'une telle image. La représentation caricaturale du gitan s'inscrit dans cette direction. Or, la distance maximale entre le personnage de Pléthon et l'image du gitan qui est censée s'installer dans ce chapitre, est minée par l'aspect comique de la scène et le secret qui lie les deux personnages.

Dans le chapitre "Chevaliers et Pirates", on revient à l'époque de l'errance de Pléthon et les deux descriptions rappellent la première apparition du personnage. Le chevalier se réfère à Pléthon comme à « un homme étrange » (« εἷς παράδοξος ἄνθρωπος » 526. 25), le vieux berger comme un à « homme sauvage » (« ἄν ἦτον ἄνθρωπος, μοῦ ἐφάνη πολὺ ἄγριος » 528. 24) et terrifiant : « J'ai eu peur, mon seigneur. -De quoi as-tu eu peur ? -C'est qu'il m'avait tout l'air d'un fourchu, mon seigneur » (« Ἐφοβήθηκα, ἀφέντη. -Τί ἐφοβήθηκες; -Μοῦ φάνηκε σὰν ἔξω ἀπ' ἐδῶ » 529. 1-3)[12].

Quant à Sixtine, elle déclare ne pas avoir peur devant cet homme qui apparaît dans la nuit, mais elle remarque ses vêtements : « il était bizarrement accoutré » (« ἐφόρει δὲ ἀλλόκοτα ἐνδύματα » 532. 11). La description de sa rencontre avec Pléthon est ponctuée par le mot "étrange" : "ἀλλόκοτος ἰσχυρογνωμοσύνη", "ἀλλοκότου θρασύτητος", "ἀλλοκότου πικρίας" (532. 11, 533. 12, 16, 535. 28). La peur et l'étrangeté, éléments constitutifs du personnage de Pléthon pendant cette période de sa vie, scellent les récits des personnages.

Dans la troisième partie, on retrouve Pléthon sous son aspect de vieillard respectable ; en mai 1453, deux hommes recrutent des soldats pour Constantinople : « le plus âgé des deux, vénérable vieillard à la barbe chenue, adressait la parole aux entrants (...) L'homme à la barbe blanche était le philosophe Pléthon » (« ὁ

---

12 Phrase qui reprend évidemment la phrase du Vranghis « ἕνα ἔξω-ἀπ'-ἐδῶ», (362. 22).

πρεσβύτερος τῶν δύο, ἀνὴρ λίαν γεραρός, μὲ πόλιον γένειον, ἀπέτεινε τὸν λόγον πρὸς τοὺς εἰσερχόμενους » 584. 2-5). Est-ce le contexte historique de la scène qui oblige le narrateur à présenter le personnage comme "très vieux" (λίαν γεραρός) ? En tout cas, dans le chapitre "La triste fin" l'âge du personnage est répété dans une description détaillée : « c'était un homme d'une soixantaine d'années, de taille moyenne, à la chevelure grisonnante et à la barbe blanche et arrondie. Il avait la tête nue et son front haut paraissait tout plissé de rides... » (« ἦτο ἀνὴρ ἐξηκοντούτης περίπου, μέτριος τὸ ἀνάστημα, ἔχων μακρὰν μεσαιπόλιον τὴν κόμην, καὶ στρογγύλον λευκὸν τὸ γένειον. Ἦτο ἀσκεπὴς τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ ὑψηλὸν του μέτωπον ἐφαίνετο ὅλον συνεσταλμένον ὑπὸ τῶν ρυτίδων » 611. 7-10). Cette dernière description physique de Pléthon se signale par sa position (dans l'un des derniers chapitres du roman) et par sa longueur. Or, elle est quelque peu paradoxale étant donné que le narrateur encore une fois s'efforce de décrire un personnage déjà bien circonscrit.

Le roman donc débute et se clôt par une description détaillée de l'apparence de Pléthon. La comparaison des deux descriptions, celle du Prologue et celle du chapitre "La triste fin", révélera un point commun, la présence des "rides" dans le visage du personnage, mais aussi une différence : le personnage du début est présenté comme "de haute taille" et ici comme "de taille moyenne".

Nous avons relevé les extraits textuels se référant à l'apparence de Pléthon, en premier lieu pour essayer de les systématiser et en second lieu pour montrer que l'image du personnage subit une fluctuation. En fait, les deux images principales, celle du gitan errant et celle du respectable philosophe se distinguent et se ressemblent à la fois. Elles se rapprochent par un fond de peur ou d'inquiétude qui est présent dans la plupart des apparitions du personnage et par son apparence étrange. La distance entre les deux images peut devenir maximale, si l'on compare, par exemple, la première apparition du personnage et ses apparitions "historiques" ; l'errant maniaque ne rappelle en rien le philosophe âgé et respecté de tous.

L'écart entre les descriptions du personnage est d'autant plus problématique que les divergences concernent des éléments constitutifs de la perception du personnage, à savoir l'âge (Pléthon apparaît parfois âgé, une fois "très âgé", généralement son âge est de 60 ans), la race (il est présenté comme gitan au début), la fonction sociale (d'errant marginal il devient un seigneur aux pouvoirs sociaux et politiques considérables), l'aspect physique même (son teint est foncé ou clair, sa taille est moyenne ou haute, il est voûté ou se tient droit ?). Une ambiguïté entoure l'apparence du personnage ou plutôt une dualité concernant la façon dont il est présenté dans le roman.

iii. l'habit

La dualité qui caractérise Pléthon se reflète dans les vêtements qu'il porte ; le narrateur note les vêtements pauvres et déchirés qui habillent le gitan errant mais il commente plus longuement les vêtements du vieux philosophe. L'insistance du narrateur sur ce point se justifie facilement : les vêtements du personnage sont des signes de ses croyances, de sa philosophie[13].

Ainsi, dans la dernière description, on lit : « Il portait une courte tunique, serrée à la taille par une fine ceinture de soie et qui lui descendait jusqu'au-dessus des genoux. Sur ses jambes s'enroulaient en spirales les lanières rouges de ses simples sandales. Il avait jeté sur un meuble, en entrant, le manteau bleu qui recouvrait son vêtement. Il s'agenouilla devant les statues, les mains jointes, et une prière ardente s'éleva alors dans le silence de la nuit, à la pénombre de la chandelle vacillante » (611. 10-17)[14].

---

13 « Un objet métonymique est un accessoire qui, par son rapport de contiguïté avec une partie du corps (voire le corps entier), lui confère une réalité implicite », F. Berthelot, *op. cit.*, p. 43.

14 « Ἐφόρει βραχὺν χιτῶνα, περιεσφιγμένον ὑπὸ στενῆς μεταξίνης ζώνης περὶ τὴν ὀσφὺν, καὶ κατερχόμενον ὑπεράνω τῶν γονάτων. Αἱ κνῆμαι του ἦσαν σπειροειδῶς περιδεδεμέναι μὲ ἐρυθροὺς ἱμάντας, καὶ εἰς τοὺς πόδας ἐφόρει ἐλαφρὰ πέδιλα. Ὅτε εἰσῆλθεν, ἔφερεν ὑπεράνω τοῦ χιτῶνος κυανόχρουν ἱμάτιον, ἀλλ' ἅμα εἰσελθὼν ἀπέρριψεν αὐτὸ ἐπί τινος ἐπίπλου. Ἐστάθη ἐν μέσῳ τῶν ἀγαλμάτων, καὶ συνάψας τὰς χεῖρας ἐγονυπέτησεν. Ἠκούσθη τότε ἐν τῇ σιγῇ τῆς νυκτὸς καὶ ὑπὸ τὸ σκιόφως ἐκεῖνο τῆς ἡμισβέστου λυχνίας ἔνθερμος προσευχὴ ».

Pléthon, orienté intellectuellement vers la philosophie ancienne, fabrique un monde à l'imitation de celui des Anciens. Cette imitation se manifeste aussi bien par ses vêtements ("χιτώνας", "ζώνη", "ἱμάντες", "πέδιλα", "ἱμάτιον" mots qui renvoient directement à la Grèce ancienne) que par son habitation (« il avait arrangé sa demeure à la mode grecque », « εἶχεν ηὐτρεπισμένην τὴν κατοικίαν αὐτοῦ ἑλληνικῷ τῷ τρόπῳ » 472. 5-6). Accepter les croyances de Pléthon signifiait en même temps adopter cette mode : « les dix ou quinze prosélytes de Pléthon qui venaient assister à ces cérémonies étaient vêtus de tuniques et de manteaux à la mode antique pour l'occasion » (« οἱ δέκα ἢ δεκαπέντε ὀπαδοὶ τοῦ Πλήθωνος, ὅσοι ἤρχοντο εἰς τὰς τελετὰς ταύτας, ἐφόρουν χιτῶνας καὶ ἱμάτια κατὰ τὸν ἀρχαῖον τρόπον » 481. 25-26).

L'habit de Pléthon, aussi bien dans sa version *pauvre* que dans sa version *antique*, s'élève à un signe éloquent : en camouflant et en transformant son apparence[15] ou en imitant un monde qui n'existe plus, il "enveloppe" le personnage et concrétise sa dualité.

d. la construction de la perception de Pléthon

Si l'habit est un accessoire à valeur dénotative et connotative, si les vêtements témoignent de la personnalité du personnage, celle-ci néanmoins n'est pas facilement déchiffrable. La construction d'une perception unie et d'une caractérisation définitive du personnage se heurte d'abord au point analysé auparavant, au fait qu'il est représenté par deux images corporelles différentes, mais surtout au fait que Pléthon devient l'objet de plusieurs récits des autres personnages et du narrateur même. Cette multiplicité de points de vue à partir desquels il est perçu constitue une difficulté supplémentaire pour qui essaie de le cerner. Au bout de la lecture, Pléthon se dessine comme un des points mystérieux, ou du moins obscurs, du roman.

---

15 R. S. Peckham note que l'habit chez Papadiamantis est lié aux motifs de la visibilité, de l'opacité et du déguisement ("Ο κόσμος ντυμένος : Ο Ντοστογιέφσκι και η σημασία των ρούχων στον Παπαδιαμάντη", *Papadiamantika Tetradia*, t. 3, 1995, p. 48).

La fragmentation de la description corporelle de Pléthon est un processus parallèle à la multiplicité des points de vue. Il est vu par plusieurs personnages tandis que ses propres pensées ne sont rapportées qu'à la fin du texte. Étant donné que Pléthon est pour plusieurs raisons un personnage "vu" par les autres, un personnage qui concentre les regards, la focalisation interne domine dans plusieurs passages. Vranghis qui « jette des regards avides sur lui » (« ἔρριψεν ἄπληστα βλέμματα ἐπ' αὐτοῦ » 354. 29-30) inaugure cette série de scènes-descriptions de Pléthon.

Pléthon est également un personnage commenté. Les scènes du type précédent, où le narrateur transmet sur Pléthon un savoir autorisé par la situation d'un autre personnage[16] coexistent avec des commentaires du narrateur qui décrit Pléthon et expose ses réflexions sur lui. Le narrateur essaie à plusieurs reprises de "corriger" certaines fausses impressions le concernant et de le présenter dans ses dimensions historiques.

Une autre particularité du récit est qu'il embrasse toute l'évolution de Pléthon en le présentant dans des époques différentes : le roman décrit sa jeunesse, ses errances, sa maturité, il se réfère même à sa vie après la chute de Constantinople. L'ensemble de son histoire est retracé dans ses étapes les plus importantes. Pléthon est un des seuls personnages romanesques papadiamantiens avec Francoyannou sur lequel le narrateur offre une vue d'ensemble.

Or, contrairement à ce qui se passe dans *Ἡ Φόνισσα* les récits se référant au passé de Pléthon convergent difficilement vers une seule et unique histoire du personnage ; de plus, ces récits n'éclairent pas et n'expliquent pas son évolution. Le passage du jeune homme exalté à l'errant aux allures de gitan puis à l'homme politique important ne sera expliqué que dans les commentaires du narrateur vers la fin du roman. Les récits antérieurs ne sont pas dans un lien de cause à effet, ils constituent des scènes séparées.

En général donc la perception de Pléthon prend un caractère indirect et extérieur. Ce choix narratif est-il destiné à renforcer l'image de Pléthon comme un

---

16 V. Jouve, *La Poétique du roman*, éd. SEDES, Paris 1997, p. 33.

personnage étrange et "Autre" ou s'agit-il d'une volonté narratoriale de rester en dehors du personnage et de ne pas s'immiscer dans son intériorité ? Est-ce parce que Pléthon est un personnage historique, donc connu, dont le narrateur ne veut pas -ou ne peut pas- s'approcher ou est-ce parce que le narrateur ne veut pas s'assimiler à un personnage qui prend des positions idéologiques différentes des siennes ? De toute façon, même si, à plusieurs reprises, le narrateur essaie d'expliquer le phénomène "Pléthon", il s'identifie, la plupart du temps, aux personnages et formule les mêmes interrogations qu'eux à propos de lui.

La double attitude ou procédure narratoriale vis-à-vis de Pléthon -rapporter les réactions des autres mais aussi avoir besoin d'analyse et d'explication- confirme l'interrogation que celui-ci provoque. À l'exception d'un seul personnage, tous les autres, le narrateur inclus, adoptent face à Pléthon une position comparable à celle du premier qui le perçoit, Vranghis, qui « retenant son souffle, écoutait, observait, s'interrogeait, se taisait » (« ὁ Βράγγης συνέχων τὴν ἀναπνοήν του, ἤκουεν, ἔβλεπεν, ἠπόρει, ἐσίγα » 356. 1-2).

e. l'absence de discours psychologique

L'approche psychologique de Pléthon est assez restreinte dans le roman : à l'instar d'Aïma, Pléthon est rarement vu de l'intérieur. Dans la plupart des scènes, Pléthon est un personnage "rapporté" qu'on observe ou qu'on entend parler ; il existe pourtant trois chapitres qui dévoilent de façon plus directe ses réactions et ses sentiments. Il s'agit de la scène de la visite de Scholarios et la fin les chapitres "Quelques miettes de bonheur" et "Le dernier souffle". Le fait que la rencontre de Pléthon avec un autre personnage historique donne pour la première fois l'occasion d'une approche psychologique est assez curieux : dans le cadre de l'histoire, Pléthon est impénétrable mais dans le cadre de l'Histoire (même si la visite de Scholarios est un événement purement fictif) il est plus facilement analysé. Est-ce que cela témoigne d'une certaine pudeur de la part du narrateur qui hésite à entrer dans le monde intérieur

d'un personnage historique dans le cadre d'une fiction mais qui peut plus facilement deviner son comportement dans une situation qui relève de l'Histoire ?

Ainsi, dans cette scène, sont rapportés des gestes imperceptibles du personnage (cacher les statues), des commentaires à propos de ses paroles (« dit Pléthon avec une amabilité forcée », « εἶπε μετὰ βεβιασμένης προθυμίας ὁ Πλήθων » 474. 23), de ses regards (« avec un air plein de méfiance », « τὸν ἐκοίταξε μὲ βλέμμα πλῆρες δυσπιστίας » 475. 4) de ses sentiments pendant la discussion (« il ne trouvait pas la force de répondre », « δὲν εἶχε τὴν δύναμιν ν' ἀπαντήσῃ πρὸς τὰς λέξεις ταύτας » 475. 35) et de ses pensées (sur le style et le ton, 476). L'approche psychologique de cette scène concerne les rapports entre les deux hommes et leurs divergences philosophiques ; elle est concentrée sur cet événement pseudo-historique et elle ne peut pas avoir une valeur plus générale pour le reste du récit.

Dans les chapitres de la fin du roman "Quelques miettes de bonheur" et "Le dernier souffle", la narration se concentre sur les réactions de deux personnages qui se trouvent face à face, Pléthon et Aïma. Là, dans une atmosphère d'attente où il ne se passe rien, le discours narratorial cerne Pléthon et rapporte ses préoccupations concernant Aïma, ses doutes et ses craintes, sa tristesse, son manque de courage et dévoile en outre ses sentiments d'amour. Dans ces deux chapitres, il n'y a pas de regard intermédiaire (d'un autre personnage) entre Pléthon et le narrateur.

À ce moment du récit, le dénouement du roman est presque visible. En outre, l'analyse psychologique qui s'effectue alors n'éclaire pas vraiment les actes précédents de Pléthon : le "mystère" du personnage serait-il l'amour qu'il a éprouvé en voyant Aïma ? Pourtant, leurs rapports restent bel et bien une énigme. Qui plus est, les sentiments rapportés n'auront pas un rôle de catalyseur : ils ne conduiront pas à des actes qui pourraient renverser le cours du récit. Ce regard sur l'intériorité de Pléthon sera donc sans intérêt narratif particulier mais il dessinera un portrait du personnage plus humain. Cette figure d'un indécis triste, d'un amoureux tardif est nouvelle : il s'agit encore d'une autre facette du personnage mais en raison de sa place en fin de texte, elle n'a pas de valeur généralisante.

f. le dire du personnage

L'examen du dire de Pléthon dévoile une constante de la présentation des personnages dans l'œuvre romanesque papadiamantien : le discours direct (monologues et dialogues) a un rôle primordial pour la caractérisation des personnages. Ceci est valable surtout pour les monologues de Pléthon qui remplacent une approche psychologique de la part du narrateur. Pléthon -comme dans *Les Marchands de Nations*, Augusta, Sanoutos et Mouchras- est rapporté, montré à travers son dire. Jusqu'à la deuxième partie et l'intervention historique du narrateur, les discours de Pléthon (celui du Prologue et celui qu'il tient devant le gitan) sont les sources principales d'information sur le personnage (ceci est valable aussi pour la description de Pléthon par Théodore, elle aussi incluse dans un dialogue).

Or quelques particularités doivent être signalées concernant le dire de Pléthon. D'abord, Pléthon constitue l'opposé d'Aïma sur ce point-là : la prolifération (dans le Prologue, devant le gitan, devant les soldats, le monologue final) des discours du premier contraste avec le silence de cette dernière. La rencontre entre les deux, vers la fin du roman, est en même temps l'histoire d'une communication perturbée et extrêmement difficile où Pléthon multiplie les questions et les suppositions pour recevoir des réponses laconiques d'Aïma. Parler est un acte facile pour Pléthon : « il improvisait des harangues » (« ἐδημηγόρει ἐκ τοῦ προχείρου » 625. 3) et souvent dans le cadre de l'histoire son *dire* s'identifie à son *faire* ou plutôt son *faire* se limite à son *dire*.

Le dire définit le personnage même au niveau physique : Pléthon est avant tout une voix qui traverse le récit même si elle est enveloppée par différents visages. Aïma qui n'est pas sûre de l'identité de Pléthon, reconnaît sa voix ("Rencontre") qui constitue donc un point stable de la construction du personnage.

Si, d'un point de vue narratif, parler est très important chez Pléthon, d'un point stylistique son dire se différencie de celui des autres personnages par la langue utilisée ;

il s'agit d'une langue soutenue et archaïsante souvent incompréhensible aux autres. L'emploi mimétique de cette langue rend automatiquement Pléthon différent et l'éloigne des autres personnages. Ceci se répercute dans les rapports entre Pléthon et ses destinataires : même quand ses discours sont adressés à quelqu'un (le gitan, les soldats), ils sont transformés en soliloques, par leur langue et leur style.

Si parler est l'acte de communication par excellence, cet acte constitue plutôt pour Pléthon un repli sur lui-même. Il ne semble pas se préoccuper de la fonction communicative de ses discours. Il a d'abord et avant tout besoin d'énoncer ses pensées : « il avait parlé machinalement, comme pour lui-même » (« χάριν ἑαυτοῦ καὶ μόνου », 446. 11). La réception des paroles de Pléthon est problématique qu'il s'agisse de son destinataire textuel (Vranghis, gitan, les soldats, Aïma) ou de son destinataire hors-textuel, le lecteur, qui ne dispose pas non plus de beaucoup des clés pour interpréter le personnage.

Il y a pourtant une exception à cette situation habituelle de la non-communication entre Pléthon et les autres personnages : la discussion avec Scholarios où, dans sa première partie, fait irruption le silence de Pléthon et dans sa deuxième partie, a lieu un véritable échange d'idées sur la politique à suivre concernant Constantinople. Dans ce cadre pseudo-historique, le dire de Pléthon ne l'isole pas ; au contraire, cette mise en scène d'une discussion avec un autre érudit renvoie à la fonction de Pléthon comme personnage historique, la communication à travers des textes écrits : « je me consacre entièrement à l'étude et à l'écriture» (« ἀσχολοῦμαι εἰς μελέτην καὶ συγγραφὴν μόνον » 475. 2) dit-il. C'est Scholarios qui lui demande explicitement de rompre cette communication entre lui et les éventuels destinataires de ses théories : « mais ce n'est pas une raison pour prêcher haut et fort pareille doctrine » (« ἀλλὰ τοῦτο δὲν εἶναι λόγος ὅπως κηρύξῃς μεγαλοφώνως τὰ τοιαῦτα δόγματα » 475. 19-20) « mais tu n'a pas le droit, il ne faut pas (...) que tu professes publiquement ces dogmes » (« ἀλλὰ δὲν δύνασαι, δὲν πρέπει (...) τὸ νὰ κηρύττῃς τὰ δόγματα αὐτὰ » 475. 31-32).

Dans le cadre de notre histoire, les vœux de Scholarios sont exaucés : les discours de Pléthon restent mystérieux et incompréhensibles. Il y a deux obstacles

principaux à leur compréhension : d'abord, la façon dont le personnage parle de lui-même. Dans le cadre de ce discours le "je" du personnage est un "je" idéalisé et idéologique, un "je" détaché d'une certaine façon du personnage et se trouvant au cœur d'actes indéfinis et énigmatiques. La deuxième difficulté est justement le rapport entre ce qui est dit et ce qui est fait, entre les discours et les actes de Pléthon. Par exemple, dans la scène avec le gitan on peut se demander de quelle façon le discours de Pléthon sur la renaissance de l'humanité est lié à ce qu'il demande au gitan, à savoir reprendre Aïma. L'association des paroles et des actes reste obscure et les discours de Pléthon paraissent si détachés de la situation spécifique dans laquelle le personnage se trouve qu'ils peuvent être assimilés au délire.

La proximité du personnage avec le délire et la folie est particulièrement visible dans le Prologue du roman où après avoir énoncé un discours en deux temps, il tente d'assassiner Aïma. Arrêtons-nous un peu sur ce discours initial : que décrit-il et comment ? La première partie du discours (355) insiste sur la notion du destin[17] qui apparaît non seulement comme inévitable mais aussi comme un pouvoir qui dicte l'acte du meurtre : « le destin qui me pousse » (« τὸ πεπρωμένον ὠθεῖ » 355. 34). En général, cette partie est une série haletante et presque angoissante d'images d'une marche solitaire d'un être persécuté. Il s'agit d'une description poétique d'une vie en pleine nature -une nature qui semble déchaînée- mais sans que le contexte soit précisé (quelle est la raison de la persécution et qui sont les persécuteurs).

Les phrases, souvent courtes, se succèdent dans une parataxe qui donne une impression d'urgence ; l'ensemble, fortement rhétorique, est plein d'exagérations : « j'ai employé tous les moyens » (« μετῆλθον ὅλα τὰ μέσα » 355. 19), « j'ai parcouru la terre entière, sillonné le monde » (« περιῆλθον ὅλην τὴν γῆν, διέδραμον ὅλην τὴν οἰκουμένην » 355. 20), avec la répétition de "jamais" (355. 21, 22, 28, 32) et de "toujours" (355. 23). Le rythme rapide, le lyrisme et la grandiloquence renvoient directement au délire de Mouchras pendant sa maladie dans *Les Marchands de Nations*.

---

17 Plusieurs références redondantes, « le sort en a voulu ainsi » (« ἦτο γραπτὸν » 355. 14), « c'était écrit » («ἦτο εἱμαρμένον » 355. 17), mais aussi 355. 15, 17, 19, 21, 34.

Outre l'intertextualité interne entre le délire de Mouchras et le discours de Pléthon, ce dernier renvoie directement aux Psaumes[18]. Un exemple : quand Pléthon dit « ὕπνος δὲν ἔκλεισε τὰ βλέφαρά μου, ἀνάπαυσιν δὲν εὗρε τὸ σῶμα μου ... τὸν ἄρτο μου δὲν τὸν ἔθεσα ποτὲ ἐπί τῆς τραπέζης, ἐπί προσκεφαλαίου δὲν ἐστήριξα τὴν κεφαλήν μου » (355. 15-16, 21-22) ce passage est très proche du psaume 131. 3 « εἰ δώσω ὕπνον τοῖς ὀφθαλμοῖς μου καὶ τοῖς βλεφάροις μου νυσταγμὸν καὶ ἀνάπαυσιν τοῖς κροτάφοις μου» et du 101. 5 « ὅτι ἐπελαθόμην φαγεῖν τὸν ἄρτον μου».

Si la première partie du premier discours de Pléthon est plutôt une description lyrique, la deuxième partie se rapproche d'un exposé philosophique où sont brièvement rapportées les idées de l' « homme divin » sur la vie, la mort, l'immortalité. L' « homme divin » est Platon et les apostrophes au philosophe antique sont au nombre de quatre : au début (« θεῖε ἄνερ » 356. 10), au milieu (356. 19), à la fin du discours « c'est à toi » (« εἰς σὲ ἀφιερῶ » 356. 24) et finalement avant de tenter le meurtre, dans une apostrophe où Pléthon dévoile son nom : « Toi, divin Platon tu ferais la même chose » (« Σύ, ὦ θεῖε Πλάτων, ἂν ἦσον, τὸ αὐτὸ θὰ ἔπραττες » 356. 34). La deuxième partie est censée être un résumé de la philosophie de Platon et fait allusion à une éventuelle domination, un prochain triomphe de ses convictions philosophiques. Le style est pompeux et l'enchaînement des idées elliptique. À la fin, signe de folie, Pléthon offre à Platon une sorte de sacrifice humain.

Dans ce discours, divisé en deux, se côtoient et sont confrontés deux autres discours : la rencontre entre l'intertextualité déclarée de Platon et celle cachée des Psaumes et, par conséquent, la rencontre d'un discours avec des éléments liturgiques du christianisme et d'un discours avec des éléments de la philosophie grecque ancienne[19].

---

18 « Dans le prologue de *La Jeune Gitane* le monologue entier de Pléthon est tiré des *Psaumes* et de phrases des Évangiles » soutient L. Kambéridis ("Les langues de Papadiamantis", in *Πρακτικά*; p. 540. Dans la note il se réfère aux psaumes 131. 4, 101. 5, 134. 7, 108. 7 et 68. 5.

19 La proximité des deux discours démontre les deux références majeures du discours philosophique de Pléthon (le personnage historique). La combinaison des deux éléments proposée par Pléthon n'a pu être acceptée à son époque.

La confrontation entre le nom cité de Platon et l'acte du meurtre mais aussi entre le discours oral et le nom écrit (Pléthon) apparu à la fin du chapitre font également partie du texte et du contexte de ce discours. La combinaison de tous ces éléments s'avère difficile.

Ce premier monologue est d'ordre paradigmatique dans le texte. Notons, d'abord que le tout premier acte du personnage est de faire un discours : il se présente avant toute chose comme un "dire" et ses propos sont aussi importants que la description de son apparence. Il s'agit d'un discours devant la seule nature et le destinataire, à l'insu de Pléthon, est un personnage non-initié (Vranghis). L'allocution devant un non-initié, à l'insu ou non de Pléthon, se répétera ensuite (scène Pléthon-gitan, Pléthon-soldats, discours devant les statues-gitan) et les discours suivants sont dans la même veine que le premier tant en ce qui concerne la situation de l'énonciation que la langue et le style.

Le deuxième discours de Pléthon (445-446) se présente aussi comme un discours paradoxal ; il est énoncé même si le destinataire est inapte à le saisir, ou plutôt à cause de cette inaptitude du destinataire. Pléthon dévoile ses plans ambitieux au gitan qui reste ébahi ; les sentiments de ce dernier aussi bien que les pensées de Pléthon sont analysés. Deux points doivent être signalés : premièrement, que non seulement le gitan non-initié mais le lecteur aussi restent perplexes devant ce discours de mégalomane ; et que, d'une certaine façon, l'élément de la folie qui avait marqué le premier discours persiste. La folie de l'étranger se métamorphose en folie de seigneur. D'ailleurs, le sujet du discours est le même : la foi en la religion et en la philosophie ancienne. Or, cet élément de folie contraste avec la lettre de Bessarion qui suit, lettre à la louange de la sagesse de Pléthon. Encore une fois, le discours du personnage s'enferme dans la contradiction.

Le deuxième point intéressant du même discours est le pouvoir de la langue dont Pléthon semble avoir conscience : « mais, moi, je puis te les dire : je puis te dire ce que je pense, ce que je médite, ce que je projette ... » (« ἐγὼ ὅμως δύναμαι νὰ σοὶ τοὺς εἴπω. Δύναμαι νὰ σοὶ εἴπω τί φρονῶ, τί μελετῶ και τί σκοπῶ» 445. 27). L'espace textuel est marqué par la pratique de cette compétence de Pléthon. Or, cette

compétence peut paraître quelquefois ridicule quand elle est confrontée à une façon différente de parler. Pendant le dialogue entre Pléthon et Treklas, la langue soutenue et érudite du premier rencontre la langue populaire du deuxième. Le dialogue fait alterner les deux modes d'expression de sorte que le sérieux et le pompeux du Pléthon semblent grotesques : « ' Αλλά τέλος, δὲν εὑρέθη τὸ δωμάτιον κενόν; -Βέβαια, ἀφέντη· ἀφοῦ τὸ πουλί ἐπέταξε, ἐπόμενον ἦτον νὰ εὑρεθῇ τὸ κλουβὶ ἄδειο» (493. 36-37).

Le dernier soliloque de Pléthon est une prière. Il s'agit d'un discours qui reprend des éléments déjà remarqués, tant en ce qui concerne la situation d'énonciation (incompréhension du gitan, destinataire malgré lui du discours mais en même temps du lecteur qui encore une fois ne peut saisir le sens des paroles) qu'en ce qui concerne le style (rhétorique, verbalisme, enchaînement problématique puisque elliptique des idées, absence du concret, proximité avec le délire, obscurité des idées). Finalement, ce discours conserve une atmosphère mystérieuse avec, d'une part, les décisions que Pléthon ne peut pas concrétiser et qui restent confuses et, d'autre part, l'élément nouveau d'une passion secrète que le lecteur ne peut interpréter qu'en se rapportant à Aïma.

Or, les thèmes développés ou mentionnés dans ce discours divergent de ceux qui sont développés dans les deux autres ; le ton enthousiaste et l'esprit optimiste sont remplacés par l'amertume et l'abattement. En fait, cette prière tourne autour du thème de l'échec : elle se réfère à la faiblesse de l'être humain[20], à l'incertitude, aux hésitations et au manque de résolution des êtres humains et plus spécifiquement de lui-même, à sa fatigue intellectuelle, à son échec personnel en tant que philosophe, au désespoir, à la solitude (absence de communication avec les dieux).

Dans ce troisième discours, le sujet plonge dans un pessimisme sans précédent, il déclare être dépourvu de courage comme dans le premier monologue. Pourtant, une

---

20 « Mais l'homme, livré à sa propre faiblesse, que les dieux nomment Moria et que les hommes appellent Moïra, par anagramme peut-être », « ὁ ἄνθρωπος ἔρμαιον τῆς ἰδίας αὐτοῦ ἀδυναμίας, ἣν οἱ μὲν θεοὶ ὀνομάζουσι Μωρίαν οἱ δὲ θνητοί καλοῦσι Μοῖραν κατ' ἀναγραμματισμὸν ἴσως », 612. 9-10.

grande scission thématique sépare ce discours des deux autres : ici, pour la première fois, le sujet se sent victime de la philosophie qu'il prônait jusque-là et fait l'éloge de l'ignorance.

Le dernier soliloque de Pléthon dévoile un sujet perdu qui ne se sent plus différent -ni supérieur- aux autres, qui ne sait plus que penser ou vouloir, un sujet incapable d'agir, en somme, un personnage presque anéanti en ce qui concerne son vouloir et son faire et très perturbé en ce qui concerne son dire (« tu déraisonnes, ô Pléthon », « ληρεῖς, ὦ Πλήθων» 612. 30). Comment concilier ce sujet anéanti avec le sujet persécuté mais fidèle à ses convictions du premier discours et le sujet triomphant, dynamique et fort du deuxième discours ?

Le Pléthon de ce dernier discours présente des similitudes avec Sanoutos ; tous les deux définis par le pouvoir et par la violence, ils se trouvent dans un état d'hésitation devant la réalisation de leurs projets (enlèvement pour Sanoutos, projets secrets pour Pléthon) et ils éprouvent une attirance vers le néant, constatée par eux-mêmes. Chez Pléthon, ceci est exprimé par l'étonnante formule : « je sens que couve en mon âme la nostalgie du néant, le désir du non-être » (« αἰσθάνομαι ὅτι ἔγκειται εἰς τῇ ψυχῇ μου ἡ νοσταλγία τοῦ μηδενός, ὁ πόθος τῆς ἀνυπαρξίας », 612. 14-15). Le désespoir profond de Pléthon le rapproche aussi du personnage central de la nouvelle « Ἡ Φαρμακολύτρια», victime aussi d'une passion qu'il cultive tout en en souffrant.

conclusion sur le dire

Le dire du personnage présente une série de particularités : tout d'abord, l'importance du support physique de ce dire, à savoir, la voix de Pléthon qui le caractérise. Cette insistance sur sa voix est liée peut-être à sa qualité de personnage historique et d'érudit : producteur de textes, il est avant tout une voix liée à l'Histoire. Le style, surtout dans ses discours, est assez homogène tout comme la langue utilisée par le personnage (archaïsante).

Quant à la situation énonciative de ses discours, on ne peut que constater leur caractère égocentrique, car le véritable destinataire est lui-même. En réalité, Pléthon

n'aura jamais de véritable interlocuteur à part Scholarios. En plus, l'incompréhension qui, en général, accompagne ses discours (sauf ses idées exposées dans la discussion avec Scholarios) pose indirectement le problème des rapports entre le narrateur et le personnage ; est-ce que l'obscurité et la difficulté de saisir qui accompagnent les discours de Pléthon dévoileraient une tentative du narrateur de "saboter" son propre personnage ? Si cela est vrai, et étant donné que le personnage est une des structures de l'histoire romanesque, on peut conclure que le dire de Pléthon ne se trouve pas seulement à la base de la caractérisation et de la formation du personnage mais à la base du roman même.

g. le faire de Pléthon

i. le personnage dans l'espace

Le voyage constitue une des actions centrales du faire du personnage. Pléthon, personnage extrêmement mobile, donne souvent l'impression d'être partout. Ses arrivées et ses départs sont pourtant signalés de la même façon que ceux d'Augusta qui revêtent souvent une tension dramatique. Pléthon apparaît et disparaît presque subrepticement avec la plus grande facilité (Prologue, "Rencontre", à Rhodes avec Sixtine, à la fin dans la caverne). Ce don d'ubiquité ou plutôt cette facilité d'entrée romanesque, le fait aussi d'être là où il n'est pas attendu, parviennent à faire apparaître Pléthon comme une sorte de fantôme, une figure presque surnaturelle : « ce diable de vieillard a la manière de se volatiliser comme de la poussière » (« αὐτὸς ὁ διαβολόγερος ἠξεύρει τὸν τρόπον νὰ χάνεται ὡς κονιορτὸς » 361. 2) disent les soldats dans le Prologue.

La mobilité de Pléthon est peut-être liée à son évolution intellectuelle qui l'amène à se détacher du christianisme, un écart souligné par le narrateur. Pléthon est quelqu'un qui part, qui s'éloigne et cet éloignement prend l'allure d'une divergence philosophique comme d'un abandon qui parait lâche, selon le narrateur. Le texte établit ainsi une analogie entre le faire romanesque du personnage et son itinéraire spirituel,

conformément à l'interprétation que donne le narrateur. Le "fuyard" romanesque se veut également "réformateur" de la religion officielle. L'écart par rapport aux normes religieuses et sociales devient un égarement, le philosophe se perd dans cette nouvelle voie vers la quelle il se dirige.

Le mouvement de Pléthon dans l'espace du texte est lié au motif du retour : il revient toujours à sa caverne après ses errances dans l'Anatolie. Signalons ses propres paroles dans son dernier monologue « revenir à son point de départ, n'est-ce pas là la fin dernière de tout voyage ? » (« νὰ ἐπανέλθῃ τις εἰς τὴν ἀφορμὴν, ἀφ' ἧς ἀνεχώρησε, τοῦτο δὲν εἶναι τὸ τέρμα πάσης ἀποδημίας; » 612. 26-27). L'acte du retour peut donc être symbolique : après l'errance intellectuelle du personnage, un dernier commentaire du narrateur dans l'Épilogue du roman informe le lecteur de son retour : Pléthon "est revenu" à ses activités politiques et renonce à ses idées païennes.

ii. les rôles actantiels

Pléthon détient dans le roman des rôles thématiques divers et souvent contradictoires : philosophe et mage, fou et homme politique important, législateur et visionnaire. Son programme narratif, tel qu'il est présenté dans les deux périodes de sa vie, tend vers trois directions : la "nouvelle religion", Constantinople et Aïma ; il s'agit de reconstituer la première, sauver la deuxième et reprendre la troisième.

La première activité, clairement circonscrite, déclarée par le narrateur et par Pléthon lui-même (446-467) reste en grande partie en dehors de l'histoire romanesque : elle constitue un cadre qui caractérise le personnage mais elle n'est pas souvent présentée dans l'histoire. La deuxième activité, secourir Constantinople est aussi limitée (chapitre "Pro patria"). Ce qui est surtout mis en avant ce sont ses activités concernant Aïma mais ce troisième programme narratif reste mal défini puisqu'il constitue en soi le mystère du roman : les rapports de Pléthon avec Aïma restent suspendus jusqu'à la fin et même au-delà.

Les trois programmes sont présentés mais évalués différemment dans le texte. Tandis que le premier est ouvertement condamné par le narrateur[21] et souvent ridiculisé dans le texte, les deux autres restent ambigus. On ne peut pas vraiment définir le comportement de Pléthon à l'égard des évolutions historiques : est-il un Adjuvant de Bessarion et de Jean Comnène qui luttent pour sauver Constantinople ou un Opposant qui ne prend pas en considération la lettre de Bessarion, qui tarde à agir, qui cultive son isolement et abandonne le recrutement pour retrouver Aïma ?

Le rôle actantiel de Pléthon dans le schéma qu'on pourrait considérer comme central du roman, celui où le Sujet est Aïma et l'Objet est son identité, est aussi ambivalent : est-il un Opposant d'Aïma en essayant de l'éliminer, de la piéger ou un Adjuvant -au moins à la fin de l'histoire- celui qui connaît le mystère de son origine et qui a l'intention de le lui dévoiler ?

La question qui se pose est de savoir si la qualification du rôle actantiel de Pléthon est un effet de lecture : le lecteur partage-t-il les sentiments d'Aïma selon lesquels Pléthon est perçu comme un Opposant, un ennemi ou est-il en mesure de comprendre les fondements philosophiques de sa tentative de tuer la petite fille ? Le lecteur croit-il le narrateur qui essaie de dissiper les impressions trompeuses qui existent autour du personnage ? Le rôle actantiel de Pléthon serait donc aussi bien un effet de lecture qu'un effet de structure du texte.

La coexistence de ces trois programmes narratifs dans le texte n'est pas harmonieuse. Les deux premiers concernent l'Histoire et le troisième la fiction : il existe effectivement une scission entre Histoire et fiction à l'intérieur même du personnage de Pléthon. La scission devient une opposition qui s'établit entre, d'une part, son statut d'*être* et les aspirations du personnage, telles qu'elles sont présentées dans les commentaires narratoriales, et, d'autre part, son *faire* dans le cadre de l'histoire. Le

---

21 « Mais en dépit de toute sa sagesse et de toute son érudition, Georges Gémiste se fourvoyait. Il se fourvoyait même d'une façon impardonnable », « ἀλλὰ παρὰ πᾶσαν τὴν σοφίαν καὶ πολυμάθειαν αὐτοῦ ὁ Γεώργιος Γεμιστὸς ἥμαρτε, καὶ ἥμαρτε λίαν ἀδικαιολογήτως », 467. 14-15.

programme narratif de Pléthon, étant orienté presque exclusivement vers le personnage d'Aïma, ne peut que constituer une antithèse ou un paradoxe comparé à ses aspirations politiques et intellectuelles.

Les aspirations et le destin hors du commun de Pléthon sont plusieurs fois mentionnés par le narrateur : « ses prétentions en la matière ne fussent guère modestes » (« αἱ δὲ ἀξιώσεις αὐτοῦ δὲν ἦταν κατὰ τοῦτο μέτριαι » 622. 30) ; par Théodore : « il a l'intention d'accomplir de grandes choses » (« σκοπεύει μεγάλα πράγματα νὰ κατορθώσῃ » 414. 28) ; et par lui-même : « je veux voir l'humanité renaître ... je veux que se renouvelle le genre humain » (« θέλω ν ' ἀναγεννηθῇ ἡ ἀνθρωπότης ... Θέλω ν' ἀνακαινισθῇ τὸ ἀνθρώπινον γένος » 446. 2). Or, la scène du dialogue entre lui et le gitan ("Achat et Vente") est encore une fois significative puisque le destinataire des paroles précitées est un gitan. L'opposition est apparente entre ce qui est déclaré et ce qui est en train de se produire dans l'histoire.

Dans la même scène, Pléthon affiche son autarcie : « "Mon seigneur n'a besoin de rien" fit fièrement l'étranger » (« ὁ ἄρχων δὲν ἔχει ἀνάγκην, εἶπε ἀγερώχως ὁ ξένος » 444. 16), déclaration qui s'annule par le fait même de la présence de Pléthon dans cette scène, où il formule sa demande concernant Aïma au gitan. Cette opposition révèle une fêlure dans le personnage qui fait sens ; Pléthon lui-même développera cette scission qui existe en lui dans son dernier monologue devant les statues : « Voici qu'aujourd'hui je reconnais ma faiblesse » (« σήμερον ἀναγνωρίζω τὴν ἰδίαν μου ἀσθένειαν » 611. 22).

Un dernier point à souligner concernant le faire du personnage est qu'il est conforme non tant à ses sentiments qu'à ses idées, au monde intellectuel qu'il a construit. Ainsi, sa décision de tuer Aïma est justifiée par ses convictions philosophiques -immortalité de l'âme-, tout comme celle de lui dévoiler son identité après le mariage -ses réflexions sur la jeune fille qui devient femme. Ainsi, le faire du personnage est plutôt indépendant des sentiments mais lié au rêve et à la vision.

h. l'être

i. un être fluctuant et contradictoire

La multiplication de points de vue présentant le personnage, la fragmentation de son histoire, l'absence d'approche psychologique, l'approche extérieure contribuent à une perception assez particulière de Pléthon. Il s'agit d'un effet de fluctuation de son image, effet perceptible tant au niveau de la narration, à travers le refus du narrateur d'adopter un point unique sur le personnage, ce qui donne aux commentaires le concernant un aspect souvent contradictoire, qu'au niveau de l'histoire où cet effet se manifeste à travers les caractéristiques contradictoires qui sont attribués à Pléthon. L'effet est lié en outre au motif de l'incompréhension qui enveloppe le personnage et à son image comme un Autre.

Par opposition à Sanoutos, qui était défini en général comme un personnage négatif, lié à des signes comme le pouvoir, la conquête, Satan, Pléthon n'est pas classé définitivement comme tel. Une ambiguïté est conservée puisque son acte criminel initial et son rôle dans l'affaiblissement de l'Église sont équilibrés par son amour pour la patrie et ses activités politiques.

Au niveau de l'histoire la fluctuation est perceptible textuellement par l'emploi de dénominations opposées et contradictoires ; dans presque toute la première partie, Pléthon est défini selon deux rôles diamétralement opposés aussi bien sur le plan psychologique que sur le plan narratif ou actantiel : le Seigneur et le Sorcier, (l' "Αρχων" et le "Μάγος").

Les deux dénominations, contradictoires et incompatibles dans le schéma romanesque, alternent souvent dans la première partie du texte, préservant, ainsi, la "dualité" de Pléthon ; la conjonction la plus significative de deux qualifications se manifeste dans les rêves de Machtos où les dénominations apparaissent telles quelles : « il pensa que l'inconnu pouvait être le Seigneur, ou le Sorcier » (« τῷ ἐφαίνετο ὅτι ὁ ξένος οὗτος ἴσως ἦτο ὁ Ἄρχων, ἢ ὁ Μάγος» 422. 29). Tandis que, jusque-là, chacune de deux qualifications caractérisait des représentations spécifiques du personnage, ici, dans le rêve de Machtos, les deux images se mêlent ; la conjonction "ou", même si elle

n'unit pas les deux termes dans une antithèse nette et stricte, installe une alternance, acceptée au niveau du langage mais difficilement comprise au niveau narratif. Le personnage ne peut pas assurer les deux rôles simultanément.

Cette formule qui contient deux qualificatifs du personnage liés par la conjonction "ou" est intéressante parce que, bien qu'elle reflète les pensées de Machtos, elle dévoile l'incertitude du narrateur à propos de la façon de présenter Pléthon. Le discours narratorial ne veut pas trancher entre les images différentes du personnage et ceci est valable pour l'ensemble du récit.

ii. les signes contradictoires

L'incertitude du narrateur à l'égard de Pléthon est confirmée par une présentation textuelle variable du personnage. Aussi bien son corps que son "être" sont assimilés à des signes contradictoires. Vu et raconté par les autres personnages, montré comme le détenteur d'une parole singulière, mais aussi commenté par le narrateur, le personnage de Pléthon est fragmenté et prend au cours du récit des directions différentes. Nous allons examiner les principales facettes qui composent cette figure romanesque étrange, en mettant l'accent sur l'incompatibilité des caractéristiques qui le définissent, sur l'effet de conflit entre ses différentes réalisations textuelles.

À propos de la première contradiction, Seigneur/Sorcier, qui apparaît textuellement, on doit noter que Pléthon est le seul personnage masculin[22] qui est associé à la magie aussi bien par les paysans que par les auteurs de manuscrits que le narrateur est censé découvrir. Même si les convictions et l'attitude générale des paysans révèlent certainement leur ignorance et même si le narrateur critique les auteurs de manuscrits, il n'en reste pas moins que l'association Pléthon-magie est établie.

---

22 « Le magique et le sacré c'est la femme qui le mène à bien », N. Orfanidis, *op. cit.*, p. 37. Voir aussi Ch. Malevitsis, "Ο ἀρχέγονος Παπαδιαμάντης", in *Φώτα Ολόφωτα*, éd. Elliniko Logotechniko kai Istoriko Archio, Athènes 1981, p. 297.

Dans sa première apparition, Pléthon approche de la folie et plonge dans le délire. L' « homme abominable » (« εἶδε τὸν ἀπαίσιον ἐκεῖνον ἄνθρωπον » 358. 2) est perçu par Vranghis terrifié comme un fou, un maniaque (611. 2-5) : son discours incompréhensible et délirant précède un acte criminel. Or, le nom propre dévoilé à la fin du chapitre l'identifiera comme un philosophe célèbre, un sage. La sagesse de Pléthon sera un des points que le narrateur développera par la suite et sur lequel il insistera beaucoup. Les vertus de Pléthon, sa lucidité et sa clairvoyance seront évoqués par Scholarios et constatés lors de leur dialogue à propos de la défense de Constantinople. Les deux chapitres (Prologue et "La Caverne") dessinent deux images du personnage tout à fait opposées. L'idée d'un sage fou continue à flotter dans le roman surtout après les monologues incompréhensibles de Pléthon.

La folie passagère de Pléthon (« πρόσκαιρον τῶν φρενῶν διατάραξιν », 643. 1-2) qui l'a conduit à la tentative de meurtre renvoie au moment où la vieille Francoyannou "perd la tête" et tue sa petite-fille (« εἶχε "παραλογίσει" », deux fois dans le texte III, 448. 2, 447. 32). Leurs meurtres sont commis à un moment d'extrême fatigue (notons aussi le manque du sommeil dans les deux cas). Les deux personnages parviennent à commettre l'acte meurtrier après une élaboration "théorique" des idées sur la vie et la mort (religieuses pour Francoyannou, platoniciennes pour Pléthon). Tous deux croient au résultat "bénéfique" de leur acte, croient que, concernant leurs victimes, la mort est préférable à la vie. Pléthon dans son dernier monologue demande des signes des dieux comme Francoyannou après son premier meurtre prie Saint Jean le Secret de lui envoyer un indice qui confirmerait le bienfait de son acte (III, 460. 18-20).

Pléthon, est en même temps persécuteur que persécuté : dans le Prologue il est peut-être un fou qui provoque la peur et qui persécute la petite fille mais, en même temps, il agit par peur et il est lui-même persécuté par les soldats. L'ambiguïté persistera : le narrateur au chapitre historique affirme que « il est vrai que Pléthon fut lui aussi en son temps un persécuteur acharné de la religion chrétienne » (« εἶναι ἀληθὲς ὅτι ὁ Πλήθων ὑπῆρξε καὶ αὐτὸς ἐπὶ τῶν ἡμερῶν του δεινὸς τῆς χριστιανικῆς

θρησκείας διώκτης » 622. 3-4) pour enchaîner avec la narration de la persécution de Pléthon par les paysans scandalisés par ses croyances (623).

Tout au long du roman, la peur que le personnage déclenche (chez Aïma, chez Machtos et chez le gitan) coexiste avec le respect (de Théodore, de Scholarios, du narrateur, etc.). Ceci est valable pour la paire "admiration-haine", présente surtout dans les chapitres où domine le discours narratorial (attitude des intellectuels qui l'admirent et réactions des gens du Péloponnèse).

Les sentiments contradictoires ("admiration/haine") que Pléthon déclenche sont liés à une série d'oppositions concernant ses rapports avec les autres et sa place sociale. Pléthon est-il lié à la solitude ou à l'acceptation des autres ? A-t-il beaucoup ou peu d'adeptes ? Selon le point textuel, les informations sont différentes. Théodore dans sa longue discussion avec le gitan, dit que son maître ne pouvant pas avoir facilement la compagnie des "grands" « se voit contraint de vivre toujours dans la solitude, à cause qu'aucun de ses voisins ne veut s'approcher de la caverne, et il se languit de la société des hommes » (« εὑρίσκεται ἀναγκασμένος νὰ ζῇ πάντοτε ἐν τὴν μοναξίαν, ἕνεκα ὁποὺ κανεὶς ἀπὸ τοὺς γείτονας δὲν θέλει νὰ ζυγώσῃ εἰς τὸ σπήλαιον, καὶ ἐπιθυμεῖ τὴν κοινωνίαν τῶν ἀνθρώπων » 417. 15-17 ; plus loin il dit que « tout le monde le fuit comme un pestiféré » (« ὅλοι τὸν ἀποφεύγουν, ὡς νὰ εἶναι λωβιασμένος » 417. 34). Mais, le narrateur, plus tard, présente la solitude du personnage comme voulue et désirée : « Pléthon vivait seul depuis longtemps dans sa caverne et n'avait pas l'intention de quitter ce havre de paix qui lui était si cher » (« ἐμόναζε ἀπὸ μακροῦ χρόνου ἐν τῷ ἄντρω αὐτοῦ » 472. 31) ; Pléthon lui-même dit à Scholarios « Je suis un ermite » (« εἶμαι ἐρημίτης » 474. 34). Dans la présentation narratoriale du personnage, on lit qu' « il parcourait l'Orient où il comptait de nombreux disciples et des admirateurs influents » (« διῆγε περιπλανώμενος ἀνὰ τὴν Ἀνατολήν, ὅπου εἶχεν ὀπαδοὺς καὶ θαυμαστὰς ἱκανοὺς » 468. 10-11) ; finalement, le nombre des adeptes qui sont rassemblés à la fête païenne qu'il organise est d' « une vingtaine environ » (« περὶ τοὺς εἴκοσι » 482. 2).

Accepté par les "grands", haï par les "petits", Pléthon jouit-il de cette solitude ou en souffre-t-il ? Son isolement est-il une fatalité, vu ses convictions religieuses, ou est-ce le choix d'un intellectuel qui se consacre à ses études ? La réponse est difficile mais on retient la joie de Pléthon et son rayonnement lors de la fête païenne lorsqu'il a réussi à rassembler plus de monde que d'habitude. Pourtant la recherche des adeptes avait été entamée vingt ans avant le moment de l'histoire, lors des premières apparitions des dieux pendant le sommeil de Pléthon ; à cette époque, il déclarait : « "je n'aspire qu'à être suivi" » (« συναντιλήπτορας μόνον ζητῶ » 621. 24) et le narrateur interprète "J'ai besoin de partisans pour entamer cette réforme" » (« "ἔχω ἀνάγκην ὀπαδῶν, ὅπως ἐπιχειρήσω τὴν μεταρρύθμιση ταύτην" » 621. 24). La présence de vingt personnes à la fête de Pléthon apparaît comme un résultat extrêmement médiocre, presque insignifiant, après vingt ans d'enseignement de ses théories. Le texte reste finalement ambigu sur la nature de la solitude de Pléthon et sur le nombre de ses adeptes. Pourtant, l'échec de sa tentative de rétablir l'ancienne religion est perceptible à travers l'image dominante d'un philosophe seul et mal compris.

Quelle est la place sociale du personnage dans la communauté du Péloponnèse ou plus généralement dans le monde grec ? Pléthon se présente en même temps comme un marginal et comme un Seigneur, un membre extrêmement apprécié dans la vie du Péloponnèse. D'une part, il vit seul, loin d'une ville ou d'un village, dans une demeure qui est doublement différente de la demeure habituelle d'un seigneur : elle est utilisée comme un temple et elle se trouve au-dessous de la terre ; le "Πληθώνειον ἄντρον" est étrange et provoque la curiosité et la peur des paysans. D'autre part, Pléthon appartient à l'élite politique et administrative du Péloponnèse. La seule scène où le personnage apparaît en tant que membre de cette aristocratie se situe dans le chapitre "Pro patria" lorsqu'il recrute des soldats pour Constantinople.

Dans ce contexte ambigu, s'inscrivent les rapports de Pléthon avec le peuple : en plus de la solitude "sociale", le personnage subit "la solitude du philosophe". Lors de sa discussion avec Scholarios, Pléthon réclame une solitude absolue : loin du centre politique ou administratif, il est voué à la réflexion, il développe ses idées sans avoir de

contacts avec le peuple. Cette distance entre le peuple et Pléthon est certainement une façon pour ce dernier de répondre aux attaques de Scholarios. Mais, en général, les contacts du philosophe avec les gens du peuple sont difficiles : ses apostrophes à Théodore, son dialogue avec le gitan ou Treklas ne peuvent cacher un certain mépris ; surtout avec le gitan dont Pléthon soulignera l'ineptie[23] et qu'il assimilera aux objets sans âme et sans parole : « tu ne peux me trahir davantage que ces choses inanimées » (« διότι ὅπως τὰ ἄψυχα ταῦτα πράγματα δὲν δύνανται νὰ μὲ προδώσωσιν, οὕτω καὶ δὺ δὲν δύνασαι νὰ μὲ προδώσῃς » 445. 30-31). Dans le meilleur des cas, Pléthon affiche une incapacité à communiquer véritablement avec les autres, comme par exemple dans la scène avec les soldats recrutés, devant lesquels il prononce un discours incompréhensible. Le clivage entre lui et le peuple s'accentue après les épisodes de 1448 et les contacts entre eux s'avèrent rares : « l'entrée (de la demeure du philosophe) en était interdite aux paysans des environs » (472. 5-7). Ce clivage est d'autant plus étonnant que Pléthon, en tant que législateur, est considéré comme quelqu'un qui travaille dans l'intérêt du peuple.

Pléthon, dans son identité de Seigneur, est un homme de pouvoir tant politique qu'intellectuel. C'est surtout le chapitre "Vente et Achat" qui met en scène ce pouvoir, inscrit sur le corps du personnage (442. 22) et admis par lui-même : « -Je sais que le seigneur a grand pouvoir par chez nous. -Parce que je l'ai conquis » (« ἠξεύρω ὅτι ὁ ἄρχων ἔχει ἐξουσίαν εἰς τὸν τόπον » 443. 31). L'opposition entre l'incapacité du gitan et le pouvoir de Pléthon est exprimée par ce dernier : « une chose que j'ai le pouvoir de te forcer à faire » (« δύναμαι ἄλλως νὰ σὲ βιάσω νὰ τὸ κάμῃς » 445. 5), « c'est que tu ne peux pas, tu n'en as pas la capacité » (« δὲν δύνασαι, δὲν ἔχεις τὴν ἱκανότητα» 445. 21), « mais moi, je puis te les dire » (« δύναμαι νὰ σοὶ εἴπω » 445. 27). La dernière phrase montre un autre aspect du pouvoir pléthonien : le pouvoir de la langue.

Dans le même chapitre, et pour la première fois, le nom et l'identité du personnage sont révélés au lecteur à travers la lettre que lui a adressée Bessarion :

---

23 « -As tu bien compris ? (...) Répète ce qu'il t'a dit, que je voie si tu as compris », « -ὥστε ἐνόησες πολὺ καλὰ; (...) ἐπανέλαβε ὅ,τι σοὶ εἶπε, διὰ νὰ ἴδω ἂν ἐνόησες » 443. 10, 12).

« Pléthon, admirable philosophe et législateur de la contrée de Pélops » (448. 4). Ces qualificatifs consolident, d'une certaine façon, son image de seigneur et la précisent. De plus, dans la même lettre, Bessarion incite Pléthon à entreprendre toute initiative pour améliorer la situation à Constantinople. Le pouvoir de Pléthon s'étend donc en dehors du Péloponnèse : il serait capable, paraît-il, d'influer sur les événements. Ceci est confirmé par le narrateur, dans le chapitre historique : « il (Pléthon) jouissait d'une grande influence politique dans le pays » (« εἶχεν μεγίστην πολιτικὴν σημασίαν ἐν τῷ τόπῳ » 472. 27). Or, la suite du commentaire annule les affirmations précédentes : « il est vrai qu'il ne savait à quelles fins l'utiliser (l'influence politique). Car il voyait que l'issue fatale était imminente, qu'elle se rapprochait de jour en jour, et qu'il n'avait aucun moyen de l'éviter » (« εἶναι ἀληθὲς ὅτι δὲν εἶχεν εἰς τὶ νὰ μεταχειρισθῇ αὐτὴν.Ἔβλεπε τὸ μοιραῖον τέλος ἐπικείμενον καὶ προσεγγίζον ὁσημέραι, οὐδεμίαν δὲ εἶχε δύναμιν ὅπως ἀποτρέψῃ αὐτὸ » 472. 28-30). Est-ce que cette incapacité de réagir est liée à un événement historique qui paraît inévitable ou à une caractéristique de Pléthon lui-même ?

La première hypothèse est confirmée dans le texte : même si Pléthon participe au recrutement des soldats, il n'affiche pas une activité excessive concernant la chute imminente. Par contre, il se montre extrêmement actif pour retrouver Aïma et utilise tous les moyens qui sont à sa disposition : argent, discours philosophiques, contacts avec l'autorité militaire (centurion). Le fait que Pléthon déploie tant d'activités renforce le mystère de ses rapports avec Aïma ; en plus, cela constitue le centre de son action à tel point que les autres activités (philosophiques ou politiques) semblent périphériques et quelquefois soumises à cette préoccupation centrale (par exemple ses contacts avec le centurion sont limités à l' "affaire Aïma").

Pour rencontrer Aïma, pour la reprendre -toujours pour des buts imprécis- Pléthon est prêt à utiliser son pouvoir : « Tu veux donc que j'use de la force ? dit le seigneur (au gitan), menaçant » (« λοιπὸν θέλεις μὲ τὴν βίαν, εἶπεν ἀπειλητικῶς ὁ ἄρχων » 445. 7). D'ailleurs, les rapports entre les deux personnages sont des rapports de force : devant Aïma entièrement impuissante s'élève Pléthon, le tout-puissant qui plus

une fois use sa force vis-à-vis d'elle (paternelle, sociale etc.). Les paroles du gitan, au moment de l'entrée dans la caverne de Pléthon sont, de ce point de vue, difficilement compréhensibles : « elle (la demeure) est à ... un homme bon ... qui t'aime beaucoup, mais qui ne veut pas te prendre par la force. Seulement si tu veux le suivre » (« Εἶναι ... ἐνὸς καλοῦ ἀνθρώπου... αὐτὸς σὲ ἀγαπᾷ πολύ, ἀλλὰ δὲν θέλει στανικῶς νὰ σὲ πάρῃ." Αν θέλῃς νὰ τὸν ἀκολουθήσῃς » 610. 12-14).

Le décalage entre le pouvoir de Pléthon et son comportement devant Aïma devient tangible dans le chapitre "Le dernier souffle" où l'inertie et la passivité de Pléthon sont troublantes. Retenu par « un obstacle invisible » (« ἀόρατον πρόσκομμα » 647. 6), par des doutes, des peurs et des sentiments confus, le personnage s'avère incapable de prendre une décision vis-à-vis d'Aïma. La présentation de Pléthon comme étant « dans les affres de l'irrésolution, ne trouvant pas la force de faire à Aïma le récit qu'il lui avait promis » (« ἔπασχεν ἐνδομύχως, καὶ δὲν εἶχε τὴν δύναμιν ὅπως διηγηθῇ ἀπὸ τοῦδε εἰς τὴν ' Αϊμὰν, ἐκεῖνο ὅπερ ὑπεσχέθη αὐτῇ » 635. 20) paralyse l'action du chapitre -avant l'arrivée de Machtos. L'écart entre l'intériorité des sentiments et l'extériorité est accentué par le fait que Pléthon ne voit pas véritablement le monde extérieur : « entièrement absorbé dans ses pensées (il) gardait les yeux attachés sur la longue route qui se déroulait en contrebas de son poste d'observation et ne paraissait point remarquer la morosité extrême de la nature autour de lui » (« ὅλος ἔκδοτος εἰς τοὺς λογισμοὺς του, διηύθυνε τὸ βλέμμα εἰς τὴν μακρὰν και κατάντη ὁδόν, ὅπου ἐξικνεῖτο, καὶ δὲν ἔβλεπε τὴν σκυθρωπότητα ἐκείνην τῆς φύσεως » 648. 17-19). L'extrait est significatif : le personnage concentre son attention sur un point (la route qui amènera Machtos) et perd la vue d'ensemble. Or, la morosité de la nature est, en fait, l'annonce de la chute de Constantinople. L'immobilisme et l'inaction de la scène se trouvent en opposition sous-jacente avec l'événement historique majeur qui est en train de se produire.

Le comportement indécis de Pléthon dans ce chapitre reflète le flottement général du texte qui ne prend aucune direction concernant le mystère d'Aïma. L'attente de la mort d'Aïma prendra progressivement le sens d'une solution venue d'ailleurs qui

donnera fin à une situation gênante aussi bien au niveau de l'histoire qu'au niveau de la narration.

Le pouvoir de Pléthon, si fortement déclaré par lui-même et par le narrateur, est donc miné à cause de son abandon devant les évolutions historiques et de son embarras et sa passivité devant Aïma vers la fin du roman. Aussi bien sur le plan de l'Histoire que sur le plan de la fiction, Pléthon n'entreprend aucune action. Peut-être n'est ce pas par hasard si les premiers mots de Pléthon dans le roman sont « je ne puis plus » (« δέν δύναμαι πλέον » 355. 13).

Cette faille qui existe dans les rapports de Pléthon avec le pouvoir peut être liée à une autre opposition qui relève du faire du personnage : la politique et le rêve. Comme législateur de la région, Pléthon avait conçu des lois qui, selon le narrateur, sont restées célèbres et constituent une référence chez les historiens (468-469). De plus, pendant la discussion avec Scholarios, Pléthon expose le plan complet d'une éventuelle protection durable de Constantinople. Il n'est pas seulement un intellectuel et un philosophe mais également un homme politique éminent. Or, dans plusieurs scènes, Pléthon semble plutôt être inspiré par des rêves ou rêveries qui l'incitent à réaliser ses plans exorbitants. Le personnage s'avère être en même temps un représentant du pragmatisme en politique et un visionnaire qui non seulement croit à ses rêves mais veut les imposer aux autres.

La présence dominante des rêves dans la vie de Pléthon le rapproche du personnage d'Augusta qui trouve dans le rêve et l'imagination un substitut de la réalité. Même si Pléthon ne souffre pas pendant ses rêveries comme c'est le cas d'Augusta, tous les deux trouvent dans le rêve une issue, l'une à son impasse amoureuse et l'autre à son époque confuse, plutôt morne et transitoire.

Dans une de ses rêveries, Pléthon voit une nymphe qui « porta un doigt à ses lèvres » (« ἔφερε τὸν δάχτυλον εἰς τὰ χείλη » 625. 30) pour lui imposer le silence. La position de Pléthon comme auditeur est rare dans le roman étant donné que la plupart du temps, le personnage est présenté comme producteur de discours. Les silences de Pléthon seraient donc une interruption du flot de paroles constant au cours de l'histoire.

Ainsi, la logorrhée du personnage ne s'interrompt que deux fois -en dehors des silences imposés dans ses rêves par les dieux. La première interruption se produit pendant la rencontre avec Scholarios : tandis que celui-ci étale ses explications, Pléthon affiche un mutisme remarquable (475. 13, 21, 35 : « (il) se taisait » « ἐσίγα », « (il) gardait toujours le silence » « ἐτήρει σιγὴν », « il ne trouvait pas la force de répondre » « δὲν εἶχε τὴν δύναμιν ν' ἀπαντήσῃ », 476. 1 : « s'il ne disait mot », « ἂν καὶ δὲν ὡμίλει»). Ce silence est d'autant plus étrange que Pléthon se trouve pour la première et dernière fois dans le roman, en face d'un personnage avec lequel il pourrait avoir un dialogue philosophique. Le silence de Pléthon, comme d'ailleurs son geste de « tirer les rideaux pour dérober à la vue de George Scholarios les objets de son culte » (« ἐφρόντισε νὰ σύρῃ τὰ παραπετάσματα καὶ νὰ καταστήσῃ ἀόρατα εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ Γεωργίου Σχολαρίου τὰ παρ' αὐτοῦ λατρευόμενα» 474. 16-18), s'entendent comme un refus de défendre ses croyances. L'incursion du silence, à ce point textuel installe un paradoxe : Pléthon extrêmement prolifique en paroles reste muet devant son grand adversaire[24].

Le deuxième instant silencieux de Pléthon survient devant Aïma ; il s'agit d'un silence "intérieur" relevé par le narrateur : le personnage est incapable d'énoncer ce que la fille attend. Dans les deux cas, le silence de Pléthon exprime une incapacité de produire des paroles. Étant donné qu'il s'agit de deux moments importants où les propos de Pléthon auraient une fonction essentielle et sont attendus par le lecteur, les scènes des silences s'opposent ouvertement aux scènes de logorrhée.

iii. quelques points de conclusion sur l'être

En résumé, on peut dire que la fragmentation de l'image de Pléthon et sa différenciation selon le point de vue à partir duquel elle est produite, empêchent le

---

24 Son silence pèse le plus quand Scholarios développe la notion de la prédestination , car le destin ("εἱμαρμένη") est un point central de sa philosophie. Le silence de Pléthon est, à ce moment, signe de tarissement de la veine philosophique.

lecteur d'adopter à son propos une image ou un point de vue définitifs. D'entrée de jeu, Pléthon se présente comme un être variable et multiple qui n'arrive pas à acquérir une image d'ensemble, un *être* unifié. Une telle construction s'avère problématique puisque les différents éléments qui composent l'image et l'être du personnage sont constamment confrontés. Le texte contient aussi bien la confirmation d'une caractéristique du personnage que le refus de cette caractéristique.

Les différentes figures sous lesquelles se présente Pléthon -le fou maniaque, le seigneur, l'homme politique, le philosophe amoureux- ne parviennent pas à devenir des aspects d'une seule personnalité. Une impression d'incohérence, ou plutôt l'impression d'une personnalité insaisissable, marque le personnage. Pléthon n'est pas compliqué à la façon d'Augusta mais contradictoire et multiple : *plusieurs* Pléthon sont dessinés et non un seul. Il ne s'agit pas d'un effet d'ambiguïté, d'un mélange de traits négatifs et positifs -déjà pratiqué par l'auteur dans le roman précédent- mais d'un éclatement du personnage en plusieurs réalisations textuelles confrontées les unes aux autres. L'incompréhension de Pléthon au niveau de l'histoire -le fait que les autres personnages ne peuvent pas le saisir- et au niveau de la narration -le fait que le narrateur essaie de l'expliquer- est doublée par l'incompréhension du lecteur qui, lui non plus, n'arrive pas à saisir Pléthon.

On doit toutefois relever trois signes qui traversent le personnage de Pléthon tout au long du roman ; premièrement l'étrangeté : élément de continuité, elle irradie les différents visages du personnage, ses discours, ses convictions, ses actes. Deuxièmement : son rapport avec la Grèce ancienne. Pléthon se réfère à une civilisation spécifique, il croit y appartenir et il essaie de la projeter dans le futur. Et finalement, notons le mystère qui enveloppe Pléthon, trait accentué par l'approche extérieure du personnage par la narration, par les points non éclaircis, par ses discours obscurs.

En général, le personnage de Pléthon dans le roman se place aussi bien sous les signes du plein que du vide : d'un côté, il a beaucoup de pouvoir, beaucoup d'argent, beaucoup d'élèves, il parle beaucoup et il a beaucoup d'ambitions. D'autre part, son pouvoir est inutile et presque invisible, ses élèves dans la scène des mystères ne sont

pas nombreux, ses projets ont échoué, le silence mine sa volubilité et le vide le hante. Il s'agit d'une contradiction essentielle qui n'est pas liée à une évolution narrative mais qui est présente dès le début du texte. L'équilibre périlleux du personnage entre la pléthore et le vide est l'équilibre du roman même.

Pléthon au lieu d'équilibrer le personnage d'Aïma, insignifiant et effacé, le double d'une certaine façon ; un personnage central si indéfinissable, multiple et déstructuré met en cause l'édifice romanesque. Le texte, centré sur deux personnages d'une structure problématique, provoque un malaise pendant la lecture.

i. un personnage entre fiction et Histoire

Regardons maintenant de plus près la construction du personnage par rapport à sa qualité de personnage historique et la façon dont la fiction et l'Histoire le déterminent. L'examen du rapport entre la figure romanesque de Pléthon et son image historique est très significatif puisqu'il révèle que fiction et Histoire, les deux matières dont est constitué le personnage en question, apparaissent souvent inconciliables.

Pléthon semble osciller entre deux modes de représentation : le mode historique et le mode romanesque ; la plupart du temps c'est le deuxième qui l'emporte. Pléthon avant même d'apparaître dans le récit de *La Jeune Gitane*, appartient au grand récit de l'Histoire. Il s'agit d'un personnage connu, peut-être "trop" connu, marqué par son époque et porte-parole d'une idéologie particulière. Son insertion dans le corpus romanesque suscite une série de difficultés liées d'une part au genre du roman historique -comment traiter dans un roman un personnage si connu, comment le mettre au centre d'une histoire ?- et d'autre part au narrateur papadiamantien -comment traiter un personnage qui semble si éloigné idéologiquement et comment faire de lui le personnage central d'un roman ?

L'insertion d'un personnage aussi "délicat" que Pléthon dans l'univers de *La Jeune Gitane* s'effectue selon quelques "règles" : premièrement, le narrateur fait une sélection entre les informations historiques que C. Papparrigopoulos présente dans son

Ἱστορία.. Le narrateur remanie librement les événements de la vie de Pléthon : il rallonge sa durée de vie puisque Pléthon est mort avant 1453 ; il rapproche les événements -selon le roman l'écart entre la persécution à Rhodes et la chute serait de dix ans tandis que le véritable écart est beaucoup plus grand (l'incident à Rhodes serait situé pendant le voyage en l'Orient, à savoir pendant la jeunesse de Pléthon). Le rapprochement est indispensable pour le roman sinon Aïma serait beaucoup plus âgée, voire très âgée. Ce remaniement de la chronologie pourrait être à l'origine de la confusion sur l'âge de Pléthon, qui reste indéfini dans le roman : est-il vieux ou très vieux ?

Dans le roman, Pléthon a beau être désigné par le narrateur et par Bessarion comme un personnage historique important, son rapport avec l'Histoire reste ambigu. Sa retraite, son isolement, ses préoccupations peu héroïques pendant que la chute de Constantinople approche (fêtes païennes, recherche d'Aïma) mais surtout l'événement historique de la chute présenté comme inévitable composent l'image d'un personnage historique qui ne participe pas à l'Histoire, qui ne fait pas l'Histoire. À l'écart de toute activité "historique", il est un personnage qui, au lieu de faire l'Histoire, la suit (il est au courant des évolutions, 447. 10) et l'observe. Il semble entièrement désarmé devant le grand récit de l'Histoire qui s'écrit et auquel il ne peut pas participer.

À quel degré Pléthon est-il vraiment un personnage historique, c'est-à-dire défini par l'Histoire ? Selon G. Lukács ce qui est spécifiquement historique est « le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps »[25]. Le narrateur, dans le chapitre "Digression Historique" aborde ce sujet -le personnage vis-à-vis du moment historique- dans un long commentaire ambigu en ce qui concerne l'attitude du narrateur envers Pléthon. À deux reprises, il insiste sur le fait que celui-ci est en avance sur son époque : « bien supérieur à son temps » (« ἀνώτερος τοῦ χρόνου καθ' ‹ὅν› ἔζη » 467. 11 et 468. 23). Le discours narratorial semble contradictoire : d'une part, il essaie de présenter le contexte historique et idéologique de l'époque de Pléthon et, d'autre part, il le détache de son époque.

---

25 *Le roman historique*, Payot, Paris, 1977, p. 17.

Les confirmations précédentes du narrateur et les phrases admiratives de Bessarion : « Il semble que ... toi tu sois venu trop tard[26] nous combler de tes sages enseignements » (« χρόνιος δέ, ὦ Πλήθων, πάρει τῶν σῶν διδαγμάτων προῖκα ἀμπλήσθας ἡμᾶς » 448. 18), « être le seul qui soit dans son bon sens » (« μονώτατος γὰρ ἔτι μοι δοκεῖς ὑπολελεῖφθαι ἐν ἅπασι τοῖς αὐτόθι φρονῶν » 448. 8) parviennent à effectuer un détachement et une "émancipation" du personnage par rapport au temps et à l'Histoire. Le texte insinue l'idée que Pléthon est en dehors du Temps : venu trop tard, ou trop tôt, ou supérieur à son époque. Le propos excessif a pour résultat d'écarter Pléthon du contexte historique.

Or, ce n'est peut-être pas par hasard que le narrateur qualifie l'époque de Pléthon avec le même adjectif qui s'appliquera plusieurs fois au personnage dans l'histoire : "étrange" ("ἀλλόκοτος", 468. 18). Ce rapport entre Pléthon et son époque, pourtant, reste allusif et il est clair que le narrateur s'intéresse plus aux effets de la présence romanesque de celui-ci qu'à autre chose. Dans le cadre de l'histoire, Pléthon apparaît comme un personnage si étrange que, parfois, il effleure l'irréel et le démoniaque. Une ambivalence caractérise l'historicité de Pléthon ; dans les commentaires narratoriales elle est manifeste mais non expliquée et dans l'histoire, elle est plusieurs fois occultée et non démontrée.

En outre, Pléthon selon les chapitres participe à l'intrigue soit comme personnage historique soit comme personnage romanesque ; cette scission dans la représentation du personnage est due au fait que l'histoire d'Aïma n'est pas liée aux événements historiques. Les deux éléments de la construction de Pléthon sont ainsi séparés. L'exemple le plus explicite est le chapitre qui décrit la visite de Scholarios -personnage historique lui aussi- et qui présente Pléthon dans sa dimension de grand philosophe. Or, ce chapitre est entièrement détaché de l'intrigue. On a relevé le silence de Pléthon pendant cette discussion, silence qui résonne étrangement.

---

26 Voir aussi l'adjectif "ὀψιγενής" que le narrateur utilise ici qui renvoie à l'adjectif "ὄψιμος" de sa description dans le Prologue.

Si on prend également en compte le flottement de ses caractéristiques on peut conclure que Pléthon est plutôt un nom historique qu'une présence historique dans le texte. Quelquefois, Pléthon perd sa dimension de personnage historique à cause de l'absence de signes adéquats ou de l'abondance d'autres caractéristiques. Il est absorbé par la fiction comme le démontre extrêmement bien la scène du chapitre "Le Dernier Souffle" dans laquelle Pléthon observe le chemin qui amènera Machtos à la caverne. Pléthon se détache de l'Histoire (le recrutement, la chute imminente de la Ville) et il s'attache à la fiction. Plongé dans une méditation concernant la situation d'Aïma, il se présente ainsi comme un personnage normal avec ses inquiétudes et ses états d'âme. Au moment du roman qui se rapproche le plus de l'Histoire, Pléthon est absorbé par la fiction et par une temporalité qui n'est plus celle de l'Histoire mais celle de l'histoire et du mythe.

Ainsi, la représentation de Pléthon souligne la priorité de la fiction sur l'Histoire car elle est réalisée principalement selon les besoins de l'intrigue. Pléthon en tant que personnage historique est subordonné à sa qualité de personnage romanesque.

Pourtant, le narrateur semble souvent tiraillé entre son désir de vérité historique et les exigences de la fiction. Il essaie à plusieurs reprises de restituer la vérité sur le personnage, de le présenter dans sa dimension historique, de le placer dans son époque, d'être juste envers lui. La scission entre le discours narratorial et l'histoire romanesque est d'autant plus évidente que Pléthon, personnage troublant prend dans le cadre de l'intrigue des directions difficilement compatibles avec une figure historique.

À l'opposé d'Aïma qui n'a rien de romanesque (sauf le mystère initial de son origine), Pléthon constitue un véritable personnage de roman : il a une vie pleine d'aventures, de changements et de rebondissements, de voyages, de mystères aussi (pourquoi veut-il tuer Aïma, pourquoi veut-il la retrouver, etc.). Il présente une série de caractéristiques typiques du personnage romanesque : la singularité, l'opposition -pas toujours latente- entre lui et la société (personnage vs société), l'imagination.

Ces caractéristiques romanesques ne dialoguent pas de la même façon avec l'historicité du personnage : certaines s'en accommodent assez bien et d'autres entrent

en opposition avec elle. Dès le Prologue, Pléthon se présente comme quelqu'un qui sort du commun : « ce n'était pas un voyageur ordinaire » (« δὲν ἦτο συνήθης ὁδοιπόρος, δὲν ἦτο ἁπλοῦς παροδίτης », 354. 30). S'il s'impose dès le début du texte en tant qu'un personnage romanesque singulier, il est aussi un personnage historique exceptionnel. Or, sa singularité est accentuée par le rôle qu'il assume : il est celui qui va à l'encontre du *status quo* théologique et sociale, qui prend une direction divergente, qui est égaré comme le signale le titre du chapitre "Le philosophe égaré". Pléthon est la figure de Lucifer, c'est-à-dire de l'Autre.

Pléthon est donc présenté en dehors du temps mais aussi en dehors de la société, avec laquelle il entretient des rapports antagonistes. Il s'oppose aux règles de la communauté et assume son exclusion et la singularité de son sort.

Deux autres éléments qui définissent Pléthon comme personnage romanesque, l'imagination et le rêve, sont difficilement conciliables avec son historicité. Le mot "ὀνειροπολήσας" ("qui rêvait", 467. 8) qu'on rencontre tout au début de la présentation narratoriale de Pléthon prend une signification de plus en plus littérale dans le texte, évolution qui affaiblit le sérieux du discours philosophique de Pléthon et son rapport avec l'Histoire. Les rêves, et non les sentiments, deviennent un des centres de perception et d'interprétation du personnage et constituent souvent des points narratifs intéressants. Pléthon n'est pas seulement un visionnaire mais quelqu'un qui prend ses rêves à la lettre et qui agit en conformité avec eux. Il ne rêve pas d'amour comme Augusta mais de personnages mythiques, de reconstitution d'une autre époque et ses rêves lui indiquent sa vocation. Pléthon, par la suite, essaie de réaliser ce qui est dit dans les rêves et il ne serait pas exagéré d'avancer qu'entre les rêves et les actions du personnage existe un lien de cause à effet.

Le rapport entre Pléthon et ses rêves prend d'autres dimensions. Le pouvoir de son imagination[27] et la croyance absolue qu'il porte à ses rêves, l'amènent à couper la

---

27 « Il avait à ces fins inventé d'insolites divertissements que nul autre en son temps n'eût pu seulement concevoir » (« ἐφεῦρεν ἀλλόκοτα ψυχαγωγήματα, οἷα οὐδ' ἠδύνατο τις νὰ φαντασθῇ κατ' ἐκεῖνον τὸν χρόνον » 468. 25-27).

communication avec les autres, à être pratiquement condamné au soliloque et à vivre à travers son imagination.

Il semble que les rêves constituent sa véritable identité : le narrateur fait des retours en arrière pour parler du passé du personnage et au lieu de raconter les événements, il concentre son intérêt sur ses rêves. Les produits de son imagination deviennent les "événements" du passé du personnage ; évolution incompatible avec la conception du personnage historique, qui impliquerait que le personnage dialogue avec des événements extérieurs, historiques.

La vie de Pléthon serait donc identifiée aux rêves ou plutôt le secret de sa vie serait dévoilé dans ses rêves. C'est pourquoi le narrateur les rapporte avec tant d'exactitude. Qui plus est, Pléthon serait quelqu'un qui vit dans l'imaginaire et qui le confond avec la réalité. En conséquence il est souvent présenté comme plongé dans un délire : « un héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l'univers de la fiction, se prend pour l'un de ses personnages et "interprète" en ce sens le monde qui l'entoure »[28]. Cette réflexion sur les héros d' "anti-roman" est valable pour Pléthon, convaincu de la réalité des personnages mythiques qu'il voit dans ses rêves et du rôle que lui-même y joue, et recherchant partout des signes des dieux. Or, antiroman et roman historique sont deux genres difficilement compatibles.

À partir de ses rêves, Pléthon procède à une autodéfinition : il se définit à travers les produits de son imagination et les projette sur le monde extérieur. Il reconstruit son identité (nom, apparence) par rapport à eux, mais se condamne ainsi à vivre par le biais d'une image, c'est-à-dire dans son imagination. Cela constitue une forme de folie et ce n'est pas si loin de l'entrée romanesque impressionnante de Pléthon revêtu des caractéristiques d'un fou délirant qui essaie de tuer une petite fille. Or, le fou ne peut pas être absorbé par le personnage historique.

Il est incontestable que les rêves et l'imagination rapprochent davantage le personnage de la fiction que de l'Histoire. De plus, si on considère que les songes dans

---

28 G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982, p. 206.

le texte sont des noyaux d'histoires, on peut dire que le personnage lui-même prend l'allure d'un éventuel auteur, d'un auteur qui construirait des textes d'imagination. Pléthon, en réalité, est présenté comme un fabricant de fiction et non point d'actes historiques. C'est pourquoi il s'aligne sur les lecteurs fictifs, qui selon le narrateur, ont cru à l'existence d'un amour entre Aïma et Machtos : Pléthon semble, comme eux, accepter cette possibilité. De la même façon, Hannibal fabricateur lui aussi d'une histoire romanesque et invraisemblable, devient un de ses disciples. Ainsi, à la fin du roman, il se définit comme le "gardien" de l'histoire d'Aïma, comme un éventuel narrateur qui ne parvient pourtant pas à assumer sa fonction.

On peut enfin se demander si Pléthon est plus dynamique dans le cadre de la fiction que dans le cadre de l'Histoire. Il est incontestable qu'il crée des événements romanesques (tentative de meurtre, recherche d'Aïma) qui se trouvent au centre de la narration. Il semble à plusieurs reprises tirer les ficelles de l'histoire. L'activité de Pléthon dans le cadre de l'intrigue s'oppose à sa passivité quant aux actions relatives à l'Histoire.

L'image historique du personnage semble constamment se heurter à ses images textuelles et la double appartenance du personnage à l'Histoire et à la fiction constitue une opposition inhérente, une véritable scission dans sa construction qui est en même temps fragmentaire et incohérente.

j. personnage-embrayeur

Comme personnage historique, Pléthon est indiscutablement un personnage référentiel, il se réfère à une réalité extratextuelle, mais il est en même temps un personnage-embrayeur puisqu'il renvoie au plan de l'énonciation. En premier lieu, plusieurs traits le rapprochent du narrateur de l'histoire : il est, contrairement à la plupart des personnages du roman, capable d'énoncer ses désirs et ses pensées, de la

même façon que le narrateur est capable de raconter une histoire. Le dire de Pléthon, prolifique et dominant, évoque l'acte de la narration.

Une analogie entre le personnage et le narrateur est que tous les deux créent une fiction qu'ils essaient de faire croire aux autres : pour le second, il s'agit, évidemment de l'histoire du roman, pour Pléthon il s'agit des ses théories et de ses rêveries, liées à ses ambitions de réformateur et de créateur d'une nouvelle religion. Pléthon agit pour créer une communauté d'adeptes de cette fiction.

Pléthon se plonge littéralement dans les fictions qu'il crée : il est en même temps le narrateur et le personnage central de ses propres histoires. Ainsi, il fabrique son personnage, c'est-à-dire lui-même, il lui donne un nom, il l'habille, il le fait participer à des représentations. Il procède à une autodéfinition par l'intermédiaire de la fiction.

Certes, les histoires créées par Pléthon donnent souvent l'occasion au narrateur d'exprimer une légère ironie et avec le recul du temps, elles sont reçues par le lecteur comme de pures fictions. Dans ces points textuels, la distance entre les "deux" narrateurs -le narrateur de l'histoire et Pléthon- est maximale ; or l'ambiguïté persiste, puisque le narrateur du roman ne cesse de "reproduire" les histoires de son personnage, même s'il pense qu'elles sont des produits de son imagination. Pourtant, vers la fin du roman, Pléthon et le narrateur se rapprochent puisque le personnage est présenté comme le "gardien" de l'histoire d'Aïma, fonction qui ne peut être attribuée qu'au narrateur du roman. De même que Pléthon retarde le récit du passé d'Aïma, de la même façon le narrateur prolonge le suspense. De même que Pléthon refuse de dévoiler l'identité de la jeune fille, le narrateur clôt le récit sans pouvoir conclure sur ce point irrésolu de l'histoire.

Dans le dernier discours de Pléthon ont été relevés l'incapacité du personnage à réaliser ses plans, une inhibition inexplicable et une recherche des signes (« dictez-moi d'un signe divinatoire, d'un présage », « ὑπαγορεύσατέ μοι διὰ σημείου μαντικοῦ δι' οἰωνοῦ» 612. 36) ; ces éléments pourraient refléter la situation énonciative du roman entier : le narrateur qui n'arrive pas à mettre un terme à cette histoire en dévoilant le mystère et le lecteur à la recherche des signes qui pourraient éclaircir ce mystère.

Pléthon présente ainsi des analogies avec le destinataire de l'histoire, le lecteur : il fonctionne de la même façon que les lecteurs fictifs mentionnés par le narrateur ("Chapitre Autographe"). Il est sûr qu'Aïma est amoureuse de Machtos (« ἦτο ἡ πεποίθησις ὅτι ἡ νέα ἔτρεφε πρὸς ἐκεῖνον τρυφερόν αἴσθημα», 645. 35) tout comme les lecteurs habitués aux romans sentimentaux et romantiques croient à cet amour réciproque dont le texte ne donne pourtant aucune indice. Ainsi, malgré le fait que Pléthon est un érudit, il s'aligne sur le peuple, en croyant comme lui aux rumeurs improbables qui courent sur le compte d'Aïma, en fabriquant comme les gens du peuple, des histoires et en partageant avec les lecteurs la même interprétation des rapports entre Aïma et Machtos.

Personnage-embrayeur, Pléthon met en avant un narrateur tantôt prolifique et efficace et tantôt embarrassé et silencieux. En outre, il devient, assez paradoxalement, le porte-parole du lecteur moyen qui cède aux clichés, qui cultive un romantisme facile et interprète plutôt mal les signes.

conclusions

Au bout de notre analyse du personnage de Pléthon se dessinent avec netteté quelques-unes de ses caractéristiques ; tout d'abord la façon dont il est présenté, comme un personnage vu et commenté par les autres (de façon souvent contradictoire) mais également producteur de discours directs (souvent incompréhensibles et sans cohérence). Une approche "psychologique" du personnage est tentée vers la fin du roman mais elle est partielle et sans valeur rétrospective.

La fragmentation de la présentation est liée à la fragmentation de la construction : instabilité de l'apparence et fluctuation des qualifications qui caractérisent Pléthon, duplicité sinon multiplicité de ses visages. Pléthon fait contraste avec Aïma : il est un personnage aux identités multiples tandis qu'elle ne dispose pas réellement d'une identité.

Le personnage étant mis en scène à partir de perspectives changeantes se trouve dépourvu de centre. La perception du personnage s'avère, ainsi, problématique et le lecteur reste perturbé en ce qui concerne son identité : chaque facette oriente la lecture vers une perception différente. N'étant pas homogène, l'image du personnage impose une lecture distincte pour chaque scène. Pléthon, personnage protéïforme, change au cours du récit : un fou, un mage, un philosophe, un homme politique, un amoureux ; une analogie s'établit entre la structure du personnage et la structure du roman, un roman qui change de directions et cherche lui aussi à trouver une identité.

On a relevé l'absence de synthèse et de centre de toutes les antithèses qui constituent le personnage. L'image kaléidoscopique et discontinue du personnage est conforme à la structure décousue du récit. Tout au long du roman, la présence du personnage est à la fois indiquée et rendue impossible, évoquée et détruite à l'instar du récit qui se déploie en établissant une structure tout en cherchant à la détruire.

Pléthon, personnage-embrayeur, renvoie aux instances de production et de perception du texte à travers des éléments de l'histoire et à travers des caractéristiques comme la présence du destin et la prédominance du rêve, la création d'histoires et son rôle en tant que lecteur.

Une opposition des plus significatives du personnage est l'incompatibilité entre la fiction et l'Histoire : personnage historique placé à l'avant-scène du roman, lié à une histoire qui se présente comme plutôt improbable, il provoque une certaine gêne chez le narrateur. Finalement, si au niveau de l'histoire du roman Pléthon combine mal la fiction et l'Histoire, au niveau du récit a lieu une "fictionnalisation" de l'Histoire puisque l'image d'un personnage historique se transforme selon les besoins de l'intrigue. Pléthon se trouve "fictionnaliser" l'Histoire, en voulant imposer ses visions qui ressemblent profondément à des mythes.

Produit de son époque, Pléthon se détache pourtant d'elle en étant un intellectuel hors pair, en croyant aux "dieux" à l'époque d'un seul Dieu, en voulant revenir à un

passé plus glorieux ; personnage du passé[29] et du retour donc, mais en même temps, promoteur de lois pour les problèmes contemporains qui le rendent célèbre à l'avenir. Il est à la fois hors du temps et à contretemps.

Pléthon reste un personnage indéchiffrable et conserve un caractère énigmatique : fragmenté et sans unité, il frappe par son étrangeté et se détache des autres personnages. Il constitue parfois l'Autre par excellence : le fou, le maniaque ou le Sorcier. Parfois, le narrateur l'impose comme un symbole du Mal, en se référant à Julien d'Apostat et à Lucifer. Pour le narrateur, Pléthon est le symbole, d'une part, de celui qui "se trompe" et, d'aütre part, de celui qui "déserte", qui abandonne sa place à un moment critique et s'éloigne de la vérité. Outre cette intertextualité affichée par le narrateur, le personnage de Pléthon communique avec d'autres personnages romanesques (Sanoutos, Francoyannou). Pléthon, malgré tout, appartient indiscutablement au répertoire des personnages papadiamantiens[30] grâce à sa persévérance dans l'erreur, à son goût pour l'errance, à son étrangeté et à sa solitude, à sa volonté d'imposer ses idées, à son pouvoir et à sa faiblesse, caractéristiques qui apparaîtront des années plus tard dans un cadre insulaire sous les traits d'une femme.

---

29 Comme R. Bouchet le remarque, Pléthon partage avec Aïma la même obsession, celle du passé, un passé contaminé par la mort (*Le Nostalgique, L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris-Sorbonne 1994, p. 147.

30 G. Saunier considère que Pléthon « entre pleinement dans le monde mythique de l'auteur, il est un des principaux vecteurs de son mythe personnel », "*Η Γυφτοπούλα*, Μυθιστόρημα της νοθείας, θάνατος του μυθιστορήματος", *Akti*, été 1999, p. 299.

C. Systèmes des personnages

I. Aspects du système des personnages dans *L'Émigrée*

a. le système binaire des personnages Marina-Kakia

Le système de caractérisation entre les deux jeunes filles, Marina et Kakia, se construit progressivement dès le début du texte. L'antithèse sémantique entre les deux filles, la bonne et la méchante[1] est exprimée au niveau discursif par une série des qualificatifs. L'opposition trait par trait de ces deux personnages féminins concerne aussi bien le plan moral que le plan physique. Voici un tableau réalisé à partir des indices disséminés dans le texte, concernant les deux personnages :

Marina	Kakia
brune	blonde
blancheur	« trop rouge » avec des lèvres « couleur cramoisie » (27. 33-34, 37-38)[2]
« prudence » (28. 22)	« malignité admirable pour son âge » (« έφέρετο μετὰ πονηρίας θαυμαστῆς ὡς πρὸς τὴν ἡλικίαν της » 28. 21-22)
discrétion	indiscrétion

---

1 D'ailleurs, « le nom dit (redit) la qualité du personnage (...) le détermine », comme le note Ch. Grivel (*Production de l'intérêt romanesque*, Paris/La Haye, Mouton, 1973, p. 136) ; dans le cas de Kakia, cela est frappant. Selon V. Athanassopoulos le nom Kakia illustre la tendance du romancier à se laisser aller dans cette œuvre au symbolisme facile des mots et il ajoute l'exemple du nom de bateau "Σωτηρία" (*Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Skiathos 20-24 septembre 1991, éd. Domos, Athènes 1996, p. 332). L'analogie entre le nom et le caractère persiste dans les nouvelles, cf. G. Farinou-Malamatari, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, éd. Kedros, Athènes 1987, p. 167.

Sur le nom de Mme Rizou et son rapport avec la "mauvaise mère", cf. "*Η Μετανάστης ή το προσχέδιο του μύθου*", *Ellinika*, tome 49e, Thessalonique 1999, p. 102.

2 « πλέον τοῦ δέοντος ἐρυθρὰ », « εἶχεν ὡραῖα χείλη βύσσινα ». Lors de la tempête Kakia souffre, et le narrateur commente : « Le pire était que même les roses de son visage s'éclipsaient » (« καὶ αὐτὰ τὰ ρόδα ἐξέλιπον ἀπὸ τοῦ προσώπου της πλέον » 33. 30).

respect pour les parents	impertinence
silence	bavardage
indifférence pour son apparence physique	coquetterie[3]
gravité	frivolité
mélancolie	joie, « elle souriait sans cesse » (« ἐμειδία ἀκαταπαύστως » 27. 37)
la pureté	l'érotisme (le vent qui montre le pied de Kakia, 46. 17-18)

Marina et Kakia reflètent l' « incompatibilité » (« τοῦ ἀσυμβιβάστου » 28. 18) de leur familles. Étant donné que les parents de Marina sont morts, la continuité entre les filles et les parents est surtout montrée à travers Kakia qui paraît calquée sur l'image de sa mère[4] (la marche, les paroles et chaque geste de la jeune fille témoignaient les leçons de cette dernière, constate le narrateur, 28. 1).

Ce système binaire aussi polarisant qu'il paraisse, est atténué par les doutes que le narrateur formule à deux reprises à propos du personnage de Kakia : est-elle une espionne consciente ou entend-elle par hasard le dialogue entre Zennos et son père (55. 21) ? Ou encore, est-elle totalement immorale ou éprouve-t-elle quelques remords ? (69. 21-22). L'opposition est également tempérée par le fait que Kakia n'incarne pas l'agent du mal, elle est un prétexte qui sert les plans de sa mère et de madame Markoni. Il n'en reste pas moins que cette opposition totale entre les deux personnages ne réapparaîtra plus dans les textes ultérieurs.

---

3 Les deux objets que Marina et madame Rizou apportent avec elles en partant de Marseille : « la petite boîte en os » (« μικρόν ὀστέινον κιβώτιον », 12. 18) pour la première et le « καλλωπιστήριον » (27. 33) pour m. Rizou, fonctionnent également comme des objets symboliques de deux personnages.

4 Tandis que Kakia est doublée par sa mère (ou l'envers), la présence de M. Rizou est minimalisée, à l'instar du mari de Cécilia dans *Les Marchants de Nations*.

V. Athanassopoulos qui a très bien vu l'antithèse que constitue les deux figures féminins dans le système du roman remarque aussi la complémentarité entre Kakia et sa mère (*op. cit.*, p. 333). Nous ajoutons que cette complémentarité ira jusqu'à la véritable échange dans la scène où Zennos embrasse la mère sous l'influence du "filtre magique".

La jalousie s'avère être le seul sentiment dont le narrateur pourrait affirmer la présence chez Kakia : « Ce qui était certain, c'est qu'elle était jalouse » (« τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι ἐζήλευεν » 56. 11). La jalousie, "défaut triangulaire", n'est qu'une irrésistible propension à désirer ce que désirent les Autres, c'est-à-dire à imiter leurs désirs. Ainsi, Marina et Kakia sont liées par un type supplémentaire de rapport : il s'agit du "désir triangulaire"[5]. Kakia paraît imiter non seulement les attitudes de Marina (47. 1-2) mais aussi ses désirs (ou plutôt les désirs qu'elle imagine que celle-ci peut avoir). Incapable de désirer directement, elle désire à travers l'autre : « le feu de l'amour de ce jeune (Zennos) envers Marina, durant tout le trajet de Marseille, a passé à côté de Kakia et l'a brûlée » (« τὸ πῦρ ἐκεῖνο τοῦ ἔρωτος τοῦ νέου πρὸς τὴν Μαρίναν, καθ ' ὅλον τὸν ἀπὸ Μασσαλίας διάπλουν, διῆλθε πλησίον τῆς Κάκιας καὶ τὴν ἔκαυσεν » 69. 26). Kakia veut être aimée par celui qui aime Marina.

b. les personnages secondaires

Le premier personnage qui apparaît dans le roman, dans son incipit, est un personnage historique, l'évêque Belzunce. La disparition du seul "personnage-référentiel"[6] du roman, c'est-à-dire celui qui assure la lisibilité et l'ancrage référentiel du texte introduit le texte dans un univers qui contient le minimum de références extratextuelles. De cette façon si l'on doit caractériser d'emblée les personnages de *L'Émigrée*, on pourrait dire que presque tous sont des "personnages-anaphores", c'est à dire des personnages qui se réfèrent avant tout au système propre de l'œuvre, personnages par lesquels « l'œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique »[7].

---

5 Sur la jalousie et le "désir triangulaire" comme rapports constitutifs du genre romanesque, cf. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, éd. Grasset, 1961, p. 26.

6 Selon les catégories de Ph. Hamon, cf. "Pour un statut sémiologique du personnage", *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 122.

7 *Ibid.*, p. 123.

Dans *L'Émigrée*, hormis les protagonistes, apparaît une série de personnages secondaires qui, dans certains cas, sont très intéressants parce qu'ils révèlent un autre aspect du roman. Les trois personnages suivants sont présentés dans des chapitres portant leurs noms (31, 36, 38). Le père Verettas, le maître d'équipage du bateau qui amène à Smyrne les rescapés de la peste, apparaît au moment de la tempête, pendant laquelle il se montre très actif. Son histoire est retracée par le narrateur ; il est significatif que Verettas lui-même refuse de dire le récit que demande Zennos d'un ancien naufrage (35. 11, 13) ; il résume le type du marin qu'on rencontrera plus tard dans les nouvelles de l'auteur ; les éléments de son histoire sont typiques : l'amour inconditionné de la mer, la maison à moitié dans les vagues, la jeune mariée qui meurt, le chagrin, la maison-vestige d'une tragédie.

De la même façon que le père Verettas est un personnage marqué par le chagrin, l'oncle Goulmis est marqué par l'échec : « son rêve était rompu il y longtemps » (« ἤρκει ὅτι τὸ ὄνειρόν του ἐκόπη πρὸ πολλοῦ » 39. 16). Trois fois il perd les bateaux et il les reconstruit de sa main avant de devenir un simple marin. Le portrait détaillé qu'en brosse le narrateur provoque notre sympathie (« honnête », « il ne se plaignait jamais », « ἐντίμους κεφαλὰς », « ποτὲ δὲν παρεπονεῖτο » 39. 19, 22).

Regardons maintenant de plus près Anthoussa, la bonne de Marina. Elle est décrite au moment même où elle apparaît (24. 28-29) et elle raconte sa vie dans un monologue qui nous touche parce qu'elle dit à plusieurs reprises sa solitude, sa condition d'orpheline par laquelle elle se définit, son souhait de vaincre la mort (38). Deux éléments encore à retenir sur Anthoussa : elle se trouve aux côtés de Marina[8] après l'avoir abandonnée (elle a fui de la maison quand Marina a refusé de la suivre). D'autre part, elle est la seule de l'entourage de Marina qui puisse interpréter avec justesse les événements et qui s'approche de la vérité : elle devine la cause du changement de Zennos et même prévoit la séance de magie (« Elles t'ont ensorcelé », « σ ' ἐμάγευσαν » 99. 3) ; elle comprend que le traitement que l' « homme

---

8 De la même façon que Kotsos se trouve aux côtés de Zennos.

expérimenté », le médecin[9], propose n'aura comme résultat que la mort de Marina (121. 21-24)[10]. Pourtant, elle manque d'influence : personne ne la croit. Il existe donc une sorte d'ironie à l'égard des personnages principaux (Marina et Zennos) qui, contrairement aux deux personnages qui les accompagnent (Anthoussa et Kotsos), ne disposent d'aucune compétence pour déchiffrer le monde et ses signes.

Première constatation donc : le système binaire entre Marina et Kakia (et sa mère) -disons schématiquement entre les bons et les mauvais-, ne s'étend pas aux personnages secondaires qui ne peuvent pas entrer dans de telles catégories : ils sont soit des personnages qui sont définis par un échec (Goulmis, Verettas), soit des personnages plus compliqués (Anthoussa, m. Valsami), des personnages mixtes donc qui se placent entre ces deux extrêmes, qui sont plus concrets et finalement beaucoup plus proches de la réalité[11] ; des personnages tels qu'on en rencontrera plus tard dans les nouvelles de l'auteur.

Le bateau de *L'Émigrée*, lieu provisoire, lieu de passage, fermé et ouvert en même temps, peuplé de gens différents ressemble à une petite arche de Noé[12]. Le

---

9 On repère ici la première apparition de l'hostilité et de l'ironie de Papadiamantis envers les médecins, présentes également dans les nouvelles ; cf. II, 229. 16-17, III, 457. 4, IV, 83. 27.

10 Par ces caractéristiques Anthoussa fait partie aussi de la catégorie des personnages-embrayeurs (cf. Ph. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", *op. cit.*, p. 122). Elle représente ainsi le lecteur qui dans *L'Émigrée* connaît toujours plus que les personnages.

11 De ce point de vue, P. D. Mastrodimitris n'a pas tout à fait raison quand il parle de l'absence de la caractérisation chez *L'Émigrée* pour tous les personnages, aussi bien les principaux que les secondaires ("Η διαγραφή των χαραχτήρων στα πρώτα μυθιστορήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Μια πρώτη προσέγγιση", in *Πρακτικά*, *op. cit.*, p. 221).

Cf. aussi la lecture de ces personnages par R. Bouchet : les trois récits qui les concernent, dit-il, « viennent orchestrer le motif de la dissolution ou de l'abandon du foyer », "Les romans de Papadiamantis et l'élaboration d'un mythe personnel", *Revue des études néo-helléniques*, IV, éd. Daedalus, Paris-Athènes, 1995, p. 80.

12 Ces trois chapitres -aussi bien que la description de la tempête- font partie des ébauches de *L'Émigrée* ; il apparaît que l'auteur avait vraiment conçu le bateau comme un lieu de rassemblement de personnages et de leurs histoires, cf. Ph. Dimitrakopoulos, [*Το λάβαρον*], *ανέκδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το Αρχείο Απόστολου Γ. Παπαδιαμάντη*, éd. Kastaniotis,

bateau rejoint ainsi la petite communauté de Skiathos tandis que les chapitres qui sont consacrés à la présentation de gens différents, à des portraits individuels, renvoient à une structure de nouvelle.

Dans *L'Émigrée* donc une inversion se produit : tandis qu'habituellement les personnages "doués d'épaisseur" sont souvent des personnages centraux et les personnages de l'arrière-plan sont présentés comme "plats"[13], ici, ce sont les personnages secondaires qui sont les plus complexes, les plus "réels". Cette inversion devient possible à cause de la structure des personnages principaux à partir des conventions du roman romantique, tandis que les personnages secondaires, n'étant pas les héros du récit, sont construits d'une façon plus libre, ce qui assurera leur présence ultérieure dans l'œuvre papadiamantienne.

Athènes, 1989, p. 116-117 ; les conclusions que Ph. Dimitrakopoulos tire de l'étude de ces ébauches concernant la façon dont l'auteur procédait dans son écriture sont très intéressantes.

13 R. Wellek, A. Warren, *La théorie littéraire*, Seuil, Paris, 1971, p. 308. Cf. aussi la définition des personnages "épais" par la « coexistence d'attributs contradictoires » (O. Ducrot-T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 290), une définition qui peut également être appliquée aux personnages secondaires de *L'Émigrée*.

Cf. aussi : « seules les figures dites secondaires, ou épisodiques, ont un statut univoque ; elles doivent représenter, en effet, le credo, le mot d'ordre qui résume l'idéologie d'une classe ou d'un groupe», M. Zéraffa, "Roman", *Encyclopædia Universalis*, tome 19, Paris 1989, p.134.

II. Antithèses et correspondances entre les personnages des *Marchands de Nations*

« Le personnage romanesque isolé ne s'imagine pas. Tous font partie d'une "famille" ou d'un groupe limité où leurs analogues et opposites figurent aussi »[14] ; dans cette partie nous allons essayer d'intégrer à l'analyse des *Marchands de Nations* l'étude de « toute cette nébuleuse de personnages plus ou moins diffuse » dans le roman[15], et de dégager quelques réseaux, quelques lois, qui les organisent. De cette façon une image plus claire du système des personnages -principaux aussi bien que secondaires- du roman prendra forme.

a. Les acolytes de Sanoutos

Il s'agit d'un ensemble de personnages qui gravitent autour de Sanoutos et dont la construction mais aussi la perception que l'on a s'articulent à travers leur rapport à lui. D'emblée ils appartiennent à son système, au système vénitien tel qu'il a été défini jusqu'à maintenant.

Mirchan

Mirchan, alias Mavros, l'assistant de Sanoutos, est un personnage secondaire mais d'une grande importance dans *Les Marchands de Nations*, aussi bien sur le plan narratif que sur le plan idéologique, puisqu'il réalise les projets de Sanoutos en assurant ainsi la permanence du mal dans le roman. Le personnage de Mirchan n'a de relief qu'en fonction de celui de Sanoutos[16] avec lequel il entretient des rapports complexes.

---

14 Ch. Grivel, *op. cit.*, p . 144.

15 Il s'agit de l'une des propositions pour l'analyse des personnages de Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, Librairie Droz, Genève 1983, p. 20.

16 Mirchan se lie indirectement avec Mouchras également : l'approche phonétique des noms de Mouchras et Mirchan est troublante, d'autant plus que sur le plan idéologique les deux

Il semble constituer une copie, une doublure de Sanoutos. Ainsi le roman reproduit le schéma M. Rizou-Markoni qu'on trouve dans *L'Émigrée*, à savoir l'existence d'un couple de personnages coopérant en vue de l'accomplissement de leur projets ; qui plus est, le personnage auxiliaire, M. Markoni / Mirchan, à un moment donné, devient plus efficace et plus radical que le personnage principal dans la réalisation du mal.

Mirchan est originaire d'Éthiopie, donc noir, ne parle pas bien la langue italienne, au moins au début, et il fait peur. Il est évident qu'il constitue une image de l'altérité. Mais ce n'est pas à cause de sa différence que Mirchan est intéressant. ; c'est à travers sa relation avec Sanoutos, point sur lequel le récit insiste particulièrement. Le texte contient un long commentaire du narrateur sur les rapports qu'entretiennent les deux personnages (269-271) ; leur psychologie et leur comportement sont décrits et analysés dans l'évolution de ce rapport : impression surnaturelle que Sanoutos produit initialement sur Mirchan, qui fait de lui un être idéal, désenchantement de Mirchan et finalement naissance du sentiment de la vengeance et de la haine chez ce dernier provoqué par l'ingratitude de son maître.

Le dévouement excessif de Mirchan pour Sanoutos se transforme donc en aversion[17], de la même façon que l'affection initiale de Sanoutos envers Mirchan devient répulsion pour celui qui lui ressemble ; la solitude (qui affecte terriblement Sanoutos[18]) se substitue à l'entente et la complicité des deux personnages ; finalement l'esclave-assistant devient maître du jeu[19].

---

personnages s'opposent (sur les deux noms, cf. G. Saunier, "*Οἱ Ἔμποροι τῶν Ἐθνῶν* και η προσωπική μυθολογία του Παπαδιαμάντη", *Themata Logotechnias*, juillet-octobre 1998, p. 109). Leur rapport antinomique n'est pas total : il ne faut pas oublier qu'à un moment donné tous deux haïssent Sanoutos, et qu'en le tuant, Mirchan réalise le désir de Mouchras.

17 « il n'aimait plus Sanoutos » (« δὲν ἠγάπα πλέον τὸν Σανοῦτον » 269. 23).

18 Voir 269. 28, 34.

19 « Mais depuis ce jour-là vous m'en êtes redevable » (« ἀλλ' ἀπὸ τῆς σήμερον εἶσθε ὀφειλέτης μου » 176. 17) dit Mirchan après l'enlèvement d'Augusta. Malgré les insultes de Sanoutos qui essaie ainsi de préserver la hiérarchie, on a l'impression, surtout vers la fin du

Tout en étant un simple auxiliaire, Mirchan déchiffre les signes mieux que son maître[20], il montre une perspicacité qui fait parfois défaut à Sanoutos. Ainsi il distingue derrière le comportement d'Augusta l'amour qu'elle éprouve (178-179), comprend la fausseté de la lettre de Cécilia et découvre, enfin, la véritable identité du cadavre et le meurtre de Skiachtis.

Le narrateur n'explique pas les raisons de l'attachement de Mirchan pour son maître, qui restent obscures. Or les deux personnages sont liés par leur immoralité et la pratique du mal, mais surtout par leur besoin de voir dans l'autre leur propre reflet. Mirchan recherche un dieu insolite, et il croit le trouver chez Sanoutos ; Sanoutos aime, ou aimait, Mirchan parce qu'il lui ressemble : « il désirait qu'elle (la créature qu'il recherchait) fût comme lui » (« ἐπεθύμει νὰ εἶναι ὡς αὐτὸς » 270. 10). Ainsi, la relation entre les deux personnages devient un jeu de miroirs, une étrange relation de chacun avec soi-même.

Cela est valable surtout pour Sanoutos, et on peut avancer l'hypothèse que Mirchan représente l'aspect négatif du personnage de Sanoutos ; il pourrait n'être que la personnification du mal qui habite ce dernier, ceci étant la raison pour laquelle il n'acquiert pas d'identité en tant que personnage. Il se constitue à travers Sanoutos : il est le mal qui existe en lui, un mal amplifié et à l'état pur. Mirchan devient le miroir où Sanoutos se voit, image qu'il finit par haïr.

Aussi, la scène du meurtre de Sanoutos par Mirchan est-elle très significative : Sanoutos se trouve sur la tour et il est plongé dans ses souvenirs ; il pense à Augusta et au mal qu'il lui a fait. À cet instant de la réminiscence de ses péchés, Mirchan surgit de l'obscurité et prononce avant de l'étrangler cette phrase qu'il veut sarcastique : « Il y a quelqu'un d'autre ici » (« εἶναι καὶ εἷς ἄλλος ἐδῶ » 342. 13). "Autre", étant une autre façon de dire "soi-même".

---

roman, que le pouvoir de Mirchan augmente proportionnellement à la dépendance de Sanoutos envers lui.

20 Phénomène déjà rencontré chez *L'Émigrée* : les personnages secondaires sont plus proches de la "réalité".

Cécilia

Si Mirchan est la reproduction partielle de Sanoutos, Cécilia n'est que son reflet : malgré l'élément de féminité qui la caractérise, elle résume et concentre les constantes du personnage de Sanoutos. Ainsi une sorte de symétrie se construit : on dirait qu'au deuxième plan de l'histoire, Sanoutos se divise en deux autres personnages, féminin et masculin -Mirchan et Cécilia- ses principaux Adjuvants. De la sorte nous sommes en présence d'une multiplication narrative de Sanoutos.

Le rôle narratif de Cécilia -dont le nom rappelle celui de Kakia dans *L'Émigrée* est connu avant son apparition dans l'histoire par sa lettre (182) : il s'agit d'une amie de Sanoutos chargée de rechercher Augusta ; quand elle entre dans la cellule d'Augusta, au début de la deuxième partie, le lecteur la reconnaît. Arrêtons-nous un peu sur cette scène de la première apparition de Cécilia et de son dialogue avec la sœur Agapi ; cette scène montre très efficacement à quel degré Cécilia peut être perçue comme reflet de Sanoutos. D'abord une analogie s'installe entre cette scène et la scène de la rencontre entre Sanoutos et Augusta sur la tour. Comme Sanoutos, Cécilia est une intruse : elle interrompt les exorcismes et entre dans la cellule d'Augusta. Comme Sanoutos qui a "exigé" le pardon de la part d'Augusta, Cécilia et son mari, les "étrangers", "demandent", "insistent" et "s'impatientent" ("ζητοῦσι", "ἐπιμένουσιν", "ἐστεναχωρήθησαν" 231. 17, 25, 27) selon le frère Neemias.

À l'instar de Sanoutos, Cécilia peut transformer son comportement et son apparence et prendre de multiples visages selon les situations : « l'étrangère se façonna un visage indifférent, baissa les yeux » (« ἡ ξένη ἐσχημάτισεν ἀπαθῶς τὸ πρόσωπόν της, κατεβίβασεν αἰδημόνως τοὺς ὀφθαλμοὺς » 233. 3). Et enfin, on pourrait considérer comme une référence intertextuelle, dans le chapitre « La Tentation » ("Ὁ Πειρασμός"), qui décrit la rencontre sur la tour, la phrase de Cécilia à Augusta : « je ne suis pas venue comme un démon tentateur dans votre cellule, Madame » (« δὲν ἦλθον βεβαίως ὡς πειρασμὸς εἰς τὸ κελλίον σας, κυρία » 234. 21) ; phrase qui ne fait que

souligner l'élément démoniaque qui habite Sanoutos car il est évident que Cécilia vient de sa part pour parler de lui à Augusta mais qui dénonce aussi la contamination par Sanoutos des personnages qui le représentent dans le roman.

Cécilia, à travers ses actions et ses paroles, apparaît comme un représentant idéal du système vénitien et sanoutien par son agressivité et son goût de la conquête, caractéristiques communes aux trois points textuels qui la mettent en scène : la visite à Augusta dans sa cellule, la tentative de faire arrêter Mouchras et Minas et sa deuxième lettre à Sanoutos qui expose son projet de conquérir l'île de Patmos (272). Cécilia, en fait, considère la vie elle-même comme une conquête (233. 23-24).

Elle est un personnage de l'attaque, littérale ou figurée, comme le révèle le commentaire suivant sur son dialogue avec Augusta : « elle s'attaqua à elle avec vivacité » (« ἐπετέθη ραγδαίως κατ 'αὐτῆς » 237. 25). La dureté et le caractère impitoyable de cette "attaque"[21] qui veut démasquer Augusta, et montrer à quel point son état de religieuse est incompatible avec son amour, témoigne aussi de sa noirceur (« les obscurités les plus profondes de son âme » (« τὰ ἐνδόμυχα σκότη τῆς συνειδήσεώς της » 239. 22), caractéristique qu'elle partage avec Mirchan et qui la rapproche d'emblée de Sanoutos, comme d'ailleurs son arrogance (« j'ai une opinion faite de tout ce que je dis », « ἔχω ὅμως ἐσχηματισμένην γνώμην περὶ παντὸς ὅ,τι λέγω » 234. 24), sa richesse, sa beauté, son étrangeté, caractéristiques qui apparaissent surtout lors de sa deuxième apparition devant les insulaires (259. 1-2).

Ainsi il ne reste aucun doute que Cécilia s'intègre parfaitement dans le système de conquête et d'échange du milieu et des personnages vénitiens, comme le montrent les phrases suivantes qui dénoncent successivement l'absence de gratuité de ses actes, son cynisme et son côté marchand : « si tu m'es utile à quelque chose » (« ἐξαρτᾶται ἀπ ' ἐμὲ νὰ σὲ κρατήσω, ἂν μοι χρησιμεύῃς εἴς τι » 239. 20), « j'achète un peu de

---

21 Attaque qui se réalise en trois temps : au début, une discussion générale, ensuite une discussion sur la justice et enfin la discussion concernant Augusta. La mise en place de cette attaque est plutôt réussie : « elle paraissait contente des découvertes qu'elle avait faites par cette tactique » (« ἐφαίνετο εὐχαριστημένη ἐκ τῶν ἀνακαλύψεων, ἃς ἐξετέλει διὰ τῆς τακτικῆς αὐτῆς » 238. 10-11).

piété pour la revendre plus tard, quand je reviendrai au monde » (« ἂς ἀγοράσω καὶ ἐγὼ ὀλίγην εὐσέβειαν, διὰ νὰ τὴν πωλήσω κατόπιν » 241. 19-20).

Cécilia tient sa négativité surtout de cette appartenance au système vénitien ; le jugement du narrateur sur ce personnage n'apparaît pas directement, mais retenons la façon dont il caractérise son regard, révélateur privilégié du rapport du personnage avec les objets du monde[22] : « son regard tomba profond, scrutateur et pénétrant » sur Agapi (« τὸ βλέμμα της δὲ ἔπεσεν βαθύ, ἐρευνητικὸν και διαμπερὲς ἐπὶ τῆς μοναχῆς » 232. 22) qui est tourmentée par ce « regard rapace » (« ἐταράχθη ... ἐκ τοῦ ἁρπακτικοῦ ἐκείνου βλέμμάτος » 232. 26) de Cécilia.

Cette volonté de Cécilia d'arracher des informations à Augusta, le désir de s'emparer des histoires des autres -« que peut-on désirer de mieux que de lire dans les cœurs des gens ? » dit-elle (« τί ἄλλο καλύτερον δύναται νὰ ἐπιθυμήση τις, εἰμὴ τὸ νὰ ἀναγιγνώσκη εἰς τὰς καρδίας τῶν ἀνθρώπων » 238. 27-28)-, font d'elle un personnage-embrayeur, comme Mouchras : Cécilia pourrait représenter le narrateur aussi bien que le destinataire d'une histoire. Or elle se placerait plutôt du côté d'un mauvais destinataire : en voulant arracher aux autres leur histoire symétriquement à Sanoutos qui arrache des Objets, elle se présente comme un consommateur d'histoires -et pire encore- comme quelqu'un qui utilise son pouvoir considérable de « lire dans le cœur » des autres.

Le fait que Cécilia est disqualifiée en tant que narrateur se concrétise dans le roman par sa grande lettre destinée à Sanoutos où elle essaie de donner une autre version de sa rencontre avec la sœur Agapi, et ainsi de l'égarer et le détourner dans ses recherches pour retrouver Augusta. Mais elle échoue : en analysant cette lettre Sanoutos et Mirchan parviennent à *lire* le véritable récit entre les lignes du texte de Cécilia.

---

22 Voir la remarque de Ph. Hamon : « un discours évaluatif (...) accompagnera de préférence : a) le regard des personnages, la relation que le personnage a avec les objets et les spectacles du monde...», *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris 1984, p. 105.

La qualité principale de Cécilia consiste donc à représenter, résumer, rappeler Sanoutos ; aussi, Augusta et Mouchras voient-ils bien derrière elle Sanoutos, la première avec espoir et le second avec horreur. Cécilia est avant tout une "Vénitienne" -titre du chapitre de la lutte entre les soldats vénitiens et les insulaires -et elle reprend à son compte toutes les caractéristiques du milieu vénitien ; mais par rapport à Sanoutos, elle est presque caricaturale : tous ses traits sont accentués ce qui la prive de l'ambiguïté dont Sanoutos s'entoure.

Philikiti

Philikiti apparaît au début comme un Adjuvant d'Augusta en devenant son confesseur, après la rencontre nocturne avec Sanoutos. Elle réapparaît vers la fin du roman, quand Augusta se retrouve de nouveau à Naxos, réfugiée dans son monastère.

Il n'en reste pas moins que Philikiti est un personnage ambigu qui semble participer plutôt du monde de Sanoutos que de celui d'Augusta. D'abord, elle est un faux Adjuvant pour elle : son conseil de ne rien dire à Mouchras de l'épisode de la tour, ne l'aide pas réellement, ensuite son discours rempli de clichés et de phrases stéréotypées lors de sa dernière discussion avec Augusta n'apporte à cette dernière aucune consolation ; d'ailleurs, pendant cette courte période où Sanoutos ayant découvert Augusta, lui envoie des lettres pour qu'elle consente à le voir, Philikiti « avait réussi à satisfaire les deux parties » (« κατώρθωσε δὲ νὰ εὐχαριστήσῃ ἀμφότερα τὰ μέρη » 303. 23-24), à savoir, Augusta, qui a besoin de consolation et Sanoutos qui l'utilise comme intermédiaire en lui promettant en échange des privilèges économiques pour son monastère (303. 19-20). Outre son goût de l'échange, Philikiti entre dans le système de Sanoutos par sa sensualité[23] -fait étrange pour une religieuse.

---

23 Elle avait cinquante quatre ans « mais elle paraissait encore vive » (« ἀλλ' ἐφαίνετο εἰσέτι ἀκμαία » 162. 16-17) et surtout vers la fin, « elle pourrait induire un homme en tentation » (« ἠδύνατο ἀκόμη νὰ κολάσῃ ἄνθρωπον » 285. 19). Elle se place entre le mariage et la vie monastique, entre "donner la vie" et "prendre la vie", et entre le catholicisme et l'orthodoxie (162. 16-34).

Kartatsis

Il s'agit d'un marin aventurier qui constitue le personnage de l'échange par excellence. Sa présence romanesque se limite à la réalisation de ce type de relation : il exige une récompense pour les informations qu'il donne à Sanoutos sur Mouchras à deux reprises (184. 22 et 279. 31-32). Ensuite, il intègre le groupe qui aide Sanoutos à réaliser son projet d'incendie.

Skiachtis

Personnage important dans l'organisation du roman, Skiachtis apparaît et occupe le devant de la scène à deux reprises : quand Mirchan le charge de rechercher le cadavre supposé de Mouchras, et pendant le meurtre de Morosis vers la fin du roman, quand Mirchan de nouveau lui confie une autre mission : l'incendie des bateaux.

On a déjà vu comment le meurtre perpétré par Skiachtis entre parfaitement dans le système vénitien : Skiachtis devient un marchand de cadavres comme Venise est une "marchande de nations". Le meurtre de Morosis par Skiachtis est une application parfaite de la loi du plus fort. Cet acte est à lier directement aux bribes de dialogues dans le palais du duc, tels que : « Les insectes volent pour les oiseaux, les oiseaux volent pour le faucon » (« Τὰ ἔντομα πετῶσι διὰ τὰ στρουθία, τὰ στρουθία διὰ τὸν ἱέρακα» 187. 24). Et quand rétrospectivement, Skiachtis évoque l' "entreprise" du meurtre de son ami, il le fait toujours dans le cadre d'un échange qui semble contaminer même le monde des morts (« ainsi, si je le rencontre dans l'autre monde, je lui devrais les 25 et s'il me les demande je les lui rendrais », « εἰς τὸν ἄλλον κόσμον ἂν τὸν ἀνταμώσω, νὰ τοῦ χρεωστῶ τὰ εἰκοσιπέντε, καὶ νὰ τῷ τὰ ἀποδώσω ἐκεῖ, ἂν μοῦ τὰ ζητήσῃ » 315. 30-31).

Le personnage de Skiachtis appelle aussi une approche intertextuelle : il a des points communs avec Francoyannou ; avant le crime et pendant sa préparation, Skiachtis est qualifié par Morosis d' "étrange" ("παράξενος") et peu à peu, il se transforme et terrifie son compagnon. Il est absorbé dans ses pensées comme l'est

Francoyannou : tous deux commettent leur crime à la suite d'un raisonnement. Le processus de la transformation en une meurtrière ou un meurtrier est commun chez Skiachtis et Francoyannou, mais le plus important est que les pensées qui conduisent au crime se ressemblent. Plus spécifiquement, quand Skiachtis raconte son crime à Mirchan, il déclare : « je ne crois pas que j'ai fait du mal »[24] (« δὲν πιστεύω ὅτι ἔκαμα κακὸν » 315. 32), il utilise les mots "endormir" (" *ἀποκοιμήσω*" 315. 28) au lieu de "tuer" et se réfère à Morosis comme à son "ami", son "compagnon" (ainsi d'ailleurs qu'avant le crime (199. 13, 23, 29).

Skiachtis comme Francoyannou effectuent un renversement radical des valeurs. Ainsi, la généalogie -paradoxale mais conforme à son crime- prônée par Skiachtis : « C'est pour cela que Dieu, le maître, a fait le monde et sépara la lumière de l'obscurité. La lumière, c'est le jour et l'obscurité, la nuit. Le jour, il l'a fait pour qu'on vole, et la nuit pour qu'on tue » (« διὰ τοῦτο ὁ αὐθέντης ὁ Θεὸς ἔκαμε τὸν κόσμον καὶ ἐχώρισε τὸ φῶς ἀπὸ τὸ σκότος. Τὸ φῶς εἶναι ἡ ἡμέρα καὶ τὸ σκότος εἶναι ἡ νύκτα. Τὴν ἡμέραν τὴν ἔκαμε διὰ νὰ κλέφτωμεν καὶ τὴν νύκταν διὰ νὰ σκοτώνωμεν » 316. 9-11) renvoie aux paroles de Francoyannou : « Et le chagrin était joie et la mort était vie, et tout se métamorphosait et se retournait »[25] (« καὶ ἡ λύπη ἦτο χαρὰ, καὶ ἡ θανὴ ἦτο ζωή, καὶ ὅλα ἦσαν ἄλλα ἐξ ἄλλων » III, 446. 18-21). Les crimes de deux personnages aussi différents que sont en réalité Francoyannou et Skiachtis (Francoyannou contrairement à Skiachtis n'en tire aucun profit personnel) proviennent dans les deux cas d'une conception particulière du monde qui, à un certain moment, les fait basculer vers la réalisation du meurtre.

Skiachtis, figure périphérique, mais qui retient longuement l'attention du narrateur, est certes un personnage négatif, mais paradoxalement, au moins pendant la

---

24 Idée reprise par Mirchan quand il dit : « c'est mieux pour lui qu'il ait été tué par les mains d'un ami qui ne lui voulait pas du mal » (« καλύτερον δι' αὐτὸν εἶναι ὅτι ὑπῆγεν ἀπὸ τᾶς χεῖρας φίλου, ὁποὺ δὲν τοῦ ἤθελεν κακὸν » 313. 31-32).

25 Traduction M. Saunier, *Les petites filles et la mort*, Actes Sud 1995, p. 63. Sur l'inversion des notions métaphysiques qu'effectue Francoyannou, cf. G. Farinou-Malamatari, *op. cit.*, p. 63-64.

préparation du crime, car il n'en est pas ainsi dans son dialogue avec Mirchan, il réussit à estomper l'image d'un meurtrier cruel et impitoyable, et à le faire apparaître comme la victime d'un système. La tentation d'une vie nouvelle et sa hantise des menaces continuelles de la vieille Kokkinou s'ils ne le rendent pas sympathique, expliquent toutefois son comportement de meurtrier.

Entièrement intégrée au système de Sanoutos, Skiachtis laisse apparaître des traces de complexité comme son chef de file, et devient une sorte d'ancêtre d'une autre meurtrière fameuse, Francoyannou.

les vieilles

Les trois vieilles du roman (Mano, Kokkinou, Forkina) constituent un groupe assez homogène qui pourrait s'intégrer indirectement à celui des acolytes de Sanoutos. Elles partagent les mêmes caractéristiques : liées à leur demeure (Mano en bas du château de Mouchras, Forkina à sa maison-clinique, et Kokkinou à sa taverne), marginales et étranges, elles ont une fonction négative. Mano ignore les ordres d'Augusta et devient indirectement responsable de la rencontre sur la tour, et Forkina, l'ex-magicienne, même si elle soigne Mouchras, lui dévoile la vérité sur Augusta. La plus intéressante des trois, Kokkinou, marchande de vin, domine un monde obscur et elle profite même du crime de Skiachtis : « le pauvre Skiachtis était obligé de reconnaître que (...) par rapport à la malignité de cette vieille mégère, il était un enfant et rien de plus » (« ὁ δυστυχὴς Σκιάχτης ἠναγκάσθη ν' ἀναγνωρίσῃ ὅτι (...) ἐνώπιον ὅμως τῆς πονηρίας τῆς γραίας ταύτης Μεγαίρας ἦτο νήπιον καὶ οὐδὲν πλέον » 310. 28-31).

Ce petit groupe de vieilles femmes dans *Les Marchands de Nations* deviendra « l'engeance» des vieilles femmes ("ἡ τάξις τῶν γραϊδίων" 384. 28) dans le prochain roman, et annonce leur prolifération dans les nouvelles papadiamantiennes. Kokkinou surtout qui dotée des deux attributs, le vin et l'argent, préfigure les deux types de personnages qui, plus tard, hanteront le monde papadiamantien : l'usurier et la méchante vieille. Kokkinou est une synthèse précoce des deux : une sorte d'usurière qui

découvre et ressort de vieilles listes de dettes qui se sont multipliées, figure du Mal absolu, vieille dévorante, engloutissante : « Kokkinou ne plaisantait pas, elle nous mangeait tous jusqu'à l'os » (« ἡ Κοκκινοὺ δὲ ἐχωράτευε, μᾶς ἔτρωγεν ὅλους ὡς τὸ κόκκαλον » 314. 16). L'échange, dans lequel Kokkinou excelle, est de loin le plus effrayant comme le dit Skiachtis : « moi, je buvais le vin de Kokkinou, et Kokkinou me buvait moi-même »[26] (« ἐγὼ ἔπινα τὸ κρασί τῆς Κοκκινοῦς, καὶ ἡ Κοκκινοὺ μ ' ἔπινεν, ἐμὲ τὸν ἴδιον » 314. 18-19).

b. l'opposition Venise-Orient dans le système des personnages

Nous avons assez longuement parlé de l'opposition entre Venise et le monde de la mer Égée, monde désigné non comme "grec", mais plutôt comme appartenant à un ensemble vague, l' "Orient". Il est évident que cette antithèse, aussi fade soit-elle, ressort des deux personnages : Sanoutos qui représente pleinement le monde vénitien, et Mouchras, qui représente, assez discrètement, le monde de l'Orient.

Le schéma suivant rassemble et expose les oppositions entre les deux personnages[27] :

Mouchras	Sanoutos
personnage fictif	personnage historique
gréco-romain	noble vénitien
naïf	malfaisant
victime	bourreau

26 L'image de Kokkinou qui engloutit, peut se rapprocher de l'image d'Hadès qui engouffre (dans la vision du frère Néemias).

27 Autre couple d'opposition : les personnages de Mouchras et de Cécilia, plus spécialement en ce qui concerne leur comportement vis-à-vis d'Augusta ; la deuxième veut lui arracher la vérité tandis que Mouchras la suit. Comparons le regard de Cécilia qui veut pénétrer dans Augusta, et celui de Mouchras : « L'âme de Ioannis Vendikis semblait être allée dans ses yeux » (« ἡ ψυχὴ τοῦ ' Ιωάννου Βενδίκη ἐφαίνετο μεταβᾶσα εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς του » 332. 28).

L'opposition est radicale aussi entre les deux assistants, Minas et Mirchan.

croit à la Providence	athée et amoral
suit les événements	crée les événements
presque seul	disposant d'acolytes
passe d'un statut maximal à un statut minimal (maître de Naxos –› moine)	passe d'un statut minimal à un statut maximal (esclave des Génois –› maître des îles)

À un point textuel spécifique, après l'enlèvement et la lutte de Mouchras et Sanoutos, les deux personnages ne sont pas seulement opposés mais totalement antithétiques ; lorsque Mouchras prononce cette phrase : « Soit il me mange, soit je bois son sang et je meurs » (« ἢ νὰ μὲ φάγῃ ἢ νὰ πίω ἐγὼ τὸ αἷμα του καὶ ν' ἀποθάνω » 192. 1) la structure "soit ... soit" met en relief cette relation qui, pourtant, sera annulée par la suite : Sanoutos et Mouchras coexistent bel et bien dans l'espace romanesque jusqu'à la fin du texte.

Or, on peut dresser une autre liste, moins longue mais aussi pertinente, celle des points de ressemblance des deux personnages. Celle-ci inclurait leurs "vieillesses" précoces et leurs "maladies" commune ("mélancolie" pour Sanoutos et "étrangeté et mutisme" pour Mouchras) mais aussi leur beauté. De plus, tous les deux désirent le pouvoir, du moins au début du roman, tous les deux aiment, cherchent et poursuivent Augusta. D'autres éléments contredisent une nette différence entre les deux personnages : notons la tentative de Mouchras, au début du récit, de devenir un noble vénitien, son attitude passive vers la fin, pas nécessairement bonne, la présence chez Sanoutos d'ébauches de comportement annulant son profil diabolique.

Ce rapprochement devient significatif dans la mesure où il évite la polarisation idéologique dans le roman en montrant que même les personnages opposés se rencontrent[28]. Néanmoins l'antithèse sous-jacente est très importante puisque

---

28 G. Saunier souligne le fait que les trois personnages principaux sont partagés entre la Grèce et Venise, *op. cit.*, p. 106.

essentielle pour la construction des personnages : ces derniers se définissent en entrant dans un système d'oppositions avec d'autres[29]. D'ailleurs, il a été soutenu que « le roman raconte un duel (...) Il est l'histoire d'une concurrence »[30].

Cette concurrence, cette opposition s'instaurent dans le roman, se développent et semblent même continuer après la fin du récit. Malgré le déséquilibre des deux groupes -Mouchras et Minas comparés à Sanoutos et ses acolytes-, l'opposition continuera en prenant la forme de la lutte, cette fois historique, entre les "gréco-romains" et les vénitiens, menée par Minas.

Minas, qui apparaît dès le premier chapitre "L'Excursion", comme un des compagnons de Mouchras, un "philosophe" (139. 26), sera son assistant dévoué et l'accompagnera dans toutes ses aventures. Même s'il ne comprend pas son maître dans sa naïveté (« il était loin des sentiments variables, différents et complexes dans lesquels Ioannis Vendikis flottait », « διετέλει ἁπλῶς ἐν ἀμηχανίᾳ καὶ ἀπεῖχε πολὺ ἀπὸ τῶν παντοδαπῶν καὶ πολυστρόφων αἰσθημάτων, ἐν οἷς ἔπλεεν ὁ Ἰωάννης Βενδίκης » 261. 20-22), il est une figure positive sans ambiguïté, un « ange gardien » comme pense de lui Augusta (337. 7). Il permettra à l'opposition de subsister : « Minas arma une galère et lutta longuement contre les Vénitiens dans la mer Égée » (« εἶχεν ὁπλίσει γαλέραν τινά, καὶ ὅτι ἐπολέμει ἐπὶ πολὺ κατὰ τῶν Βενετῶν ἐν τῷ Αἰγαίῳ πελάγει » 342-343). Comme le dit le narrateur, « il avait hérité de Ioannis Mouchras l'idée de la vengeance contre Sanoutos » (« κληρονομήσας παρὰ τοῦ Ἰωάννου Μούχρα τὴν ἰδέαν τῆς κατὰ τοῦ Σανούτου ἐκδικήσεως » 343. 1-2). Cette phrase, qui apparaît vers la fin du roman, « lieu privilégié, qui par rétroaction, donne sa signification, donc sa "valeur", au système entier du texte »[31], est significative : avec Minas le texte des *Marchands de Nations* continue de préserver son fil "historique". Le

---

En outre les deux mondes Venise-Orient semblent se rencontrer dans la classe la plus basse, les gens des beuveries. Le monde de Skiachtis n'est pas très loin du monde du marin "grec" avec lequel Minas parle (254-255).

29 V. G. Philippe, *Le roman, Des théories aux analyses*, éd. Seuil, Paris 1996, p. 79.

30 Ch. Grivel, *op. cit.*, p. 211.

31 Ph. Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 205.

roman ne s'enferme pas dans une histoire amoureuse, quasi-familiale, mais il (r)ouvre une perspective historique avant la fin.

La lutte de Minas continue d'une certaine façon l'entreprise de Mouchras au début du roman et confirme aussi la position isolée de ce dernier dans le système des personnages. Or, Minas ne présente aucune des caractéristiques de son compagnon. Par contre les acolytes de Sanoutos partagent les caractéristiques de leur chef ; ainsi, les signes caractérisant Sanoutos se trouvent disséminés dans un groupe de personnages qui lui ressemblent. Sanoutos, personnage principal, domine ce groupe, et un déplacement de ses attributs essentiels s'opère sur les personnages secondaires.

Les personnages qui entourent Sanoutos -Mirchan, Cécilia, Skiachtis, Kartatsis, même Philikiti- présentent une certaine homogénéité, et pourraient justifier même eux seuls le titre du roman "Les Marchands de Nations" ; la présence de ce groupe qui adhère au système sanoutien -donc vénitien- réactive le pluriel du titre, l'explique, le développe et le rend valable.

c. la place d'Augusta

Augusta, personnage du voyage, se déplace-t-elle vraiment de l'espace de Mouchras à l'espace de Sanoutos ? À première vue, c'est ce schéma narratif qui s'impose. En fait, l'espace" de Sanoutos ne lui est pas inconnu : elle appartient presque à son monde, puisqu'elle partage avec lui une quantité considérable de points communs. Comme Sanoutos, qui est un Vénitien né à Constantinople, Augusta est une demi-grecque. Cette double origine s'intensifie par la constatation du déchirement profond qui les caractérise tous les deux. L'audacieuse Augusta rappelle Sanoutos dont un des signes constants est la hardiesse. Un autre signe commun est le fantastique surtout lors de leur première apparition. Ainsi, une symétrie, sinon une unité rapprochent et même lient les deux personnages. Mais ce qui fait qu'Augusta intègre plus profondément le système sanoutien, c'est son amour lui-même : « la chair s'élève

et appelle les siens » (« ἐπανίσταται ἡ σὰρξ καὶ ζητεῖ τὰ ἐαυτῆς » 228. 19) ; à travers cet amour, Augusta s'insère dans le monde de l'échange et de la conquête.

Malgré ces signes d'appartenance au monde vénitien, Augusta ne le considère pas comme sien ; ainsi, quand elle s'adresse à Cécilia, elle dit : « vous êtes une étrangère, toujours respectable pour moi » (« εἶσθε ξένη, πάντοτε σεβαστὴ δι ' ἐμέ » 233. 19). Mais certains de ses comportements la placent plutôt de l'autre côté, dans l'univers non-vénitien, ainsi son respect pour les étrangers, sa position de victime dans la scène avec Cécilia qui est en outre une sorte de répétition de la scène de lutte entre Sanoutos et Mouchras et son absence de vengeance : « mais, hélas ! elle ne voulait pas se venger; elle n'y a même pas pensé » (« ἀλλὰ φεῦ ! δὲν ἐπεθύμει νὰ ἐκδικηθῇ· οὐδὲ διενοήθη μάλιστα τοῦτο » 235. 16).

L'amour d'Augusta fonctionne comme un élément d'ambiguïté idéologique : il brouille les deux camps, "vénitiens" et "Gréco-romains"[32]. Augusta, grâce à (ou à cause de) cet amour, passe de l'un à l'autre camp. Ainsi, en ayant intériorisé une déchirure profonde, Augusta, crée un pôle qui reste à part et où la confrontation claire et nette entre les deux mondes n'est pas possible.

Cette oscillation entre deux mondes qu'Augusta représente dans le texte romanesque, ne fait qu'accentuer sa solitude[33]. N'ayant d'appartenance nulle part, ne se reconnaissant nulle part, et voyageant partout, Augusta annule les clivages idéologiques qui sont discrètement dessinés, et confirme son propre isolement aux niveaux psychologique et narratif.

---

32 R. Bouchet arrive à la même conclusion que *Les Marchands de Nations* est un récit « dont le manichéisme de façade se lézarde d'emblée » en notant deux causes : le caractère complexe d'Augusta et la question initiale du déracinement que pose le roman (*Le Nostalgique, L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris-Sorbonne 1994, p. 78).

33 Voir aussi le titre du chapitre "Μοναχὴ" qui joue sur le double sens du mot "sœur" ou "seule".

d. la composition triangulaire

Les Marchands de Nations reposent sur un schéma triangulaire traditionnel[34] : l'épouse, le mari et l'amant, c'est-à-dire Augusta, Mouchras et Sanoutos. Ce schéma qui ressortit à l'histoire (le tiers qui s'intercale dans un couple et qui est présent à la naissance du désir[35]) se reflète sur la structure du roman : les trois personnages occupent de façon équilibrée le devant de la scène[36].

Étant donné que les trois personnages principaux ne se trouvent ensemble que dans une seule scène, le dîner avant l'enlèvement au huitième chapitre, une alternance des personnages s'effectue dans tout le texte. Plus rarement, des personnages secondaires, comme Skiachtis, monopolisent la narration. Le Prologue, la première partie du roman, offre un bon exemple de cette alternance de personnages et de perspectives narratives[37]. On peut dire, en règle générale, que dans les trois premiers chapitres, la narration est centrée sur Mouchras, dans les trois suivants sur Augusta et dans les deux derniers sur Sanoutos.

---

34 « Trois, réunis, différents, hiérarchiquement dissemblables signifient, ainsi que le représente la fameuse formule triangulaire traditionnelle (épouse/mari/amant), le scandale romanesque », Ch. Grivel, *op. cit.*, p. 195.

35 V. le livre de René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961.

36 Cf. pourtant la lecture différente de Mouchras par R. Bouchet qui voit une passivité attachée au rôle de celui-ci dans le roman ; il s'agit selon lui d'une figure « un peu incohérente, et, en tout cas, assez stérile et presque oiseuse, si on la juge du point de vue de son intérêt dans l'action », (*Le Nostalgique, L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'A. Papadiamantis*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris-Sorbonne 1994, p. 133-134)

37 De ce point de vue, la narration des *Marchands de Nations* n'est pas toujours du type "narratif auctoriel" où « le narrateur remplit la fonction de centre d'orientation aux plans perceptif-psychique, temporel, spatial et verbal» (définition de J. Litvelt, *Essai de Typologie narrative, Le "point de vue", théorie et analyse*, José Corti, Paris 1989. p. 42) mais de "type actoriel" où « le monde romanesque est filtré par la conscience subjective d'un acteur comme centre d'orientation » (*ibid.*, p. 68). La "rotation de perspective narrative" qui a lieu dans le roman est essentielle puisque « la forme narrative est inséparable du contenu narratif » (*ibid.*, 70).

Cette structure triangulaire est essentielle dans le roman et elle persiste jusqu'à la fin. Ainsi, il devient évident que la lutte nocturne entre Sanoutos et Mouchras ne peut s'achever sur aucune mort : la narration a besoin de tous les deux pour se développer ; ni l'un ni l'autre ne peuvent disparaître en plein milieu du roman. La mort de Sanoutos serait d'autant plus inconcevable d'ailleurs, que son statut de personnage historique ne le permettrait pas avant qu'aient lieu les événements auxquels il a participé et qui l'ont fait connaître à la postérité.

C'est pourquoi, le narrateur, conscient de cet impératif triadique, joue avec lui, tout en le conservant : souvent, une sorte de discontinuité se produit dans cette structure ; dans la deuxième partie du roman, Mouchras se présente sous un autre nom et quand sa véritable identité est révélée, il est gravement blessé. La maladie de Sanoutos, aussi bien que sa blessure, dans la même partie, laissent planer une inquiétude sur ses activités futures. Mais surtout, la disparition d'Augusta, qui, totalement absente de la deuxième partie du texte, réapparaît dans la dernière, est une manifestation frappante de cette partie de "cache-cache" du narrateur avec ses personnages principaux.

e. le jeu des Adjuvants et des Opposants

Cette structure triangulaire du roman aussi bien que la complexité des personnages, ont des conséquences sur le plan des schémas narratifs : *Les Marchands de Nations* ne peuvent pas être résumés par un seul schéma narratif de type greimacien[38].

Tout d'abord, l'existence de trois personnages principaux multiplie les schémas narratifs. De plus, dans le cas d'Augusta et de Sanoutos, une intériorisation de l'Opposant a lieu : personnages déchirés et contradictoires, ils empêchent eux-mêmes,

---

38 Selon Greimas, il y a six rôles actantiels : Sujet-Objet, Opposant-Adjuvant, Destinateur-Destinataire.

chacun pour des raisons différentes, la réalisation de leurs désirs, l'acquisition de l'Objet (l'amour de Sanoutos pour Augusta et d'Augusta pour Sanoutos).

La troisième raison qui entraîne une déstabilisation des schémas narratifs[39] des personnages est l'impossibilité de désigner de façon définitive les Adjuvants et les Opposants. Très souvent les personnages passent d'une catégorie à l'autre : Mouchras, d'abord Adjuvant pour Sanoutos (il lui offre le bateau), devient Opposant par la suite. Procédure identique pour Mirchan : l'Adjuvant le plus important de Sanoutos devient un Opposant fatal. Ceci est valable aussi pour les nobles vénitiens qui accompagnent Sanoutos et qu'il considère au début comme Adjuvants puis comme Opposants à ses plans. La même chose est valable pour les femmes qui entourent Augusta et plus spécialement Sedina : elle passe de la position d'Adjuvant à celle d'Opposant. Philikiti occupe une place ambivalente : présentée comme un personnage Adjuvant d'Augusta, elle est en même temps, vers la fin du roman, Adjuvant de Sanoutos. Voilà encore un procédé qui accentue la solitude d'Augusta sur le plan narratif. Minas est la seule exception dans cette situation de confusion et d'alternance entre Adjuvants et Opposants : du début à la fin, il occupe sa place d'Adjuvant de Mouchras.

conclusion

Nous avons essayé de montrer les similitudes et les oppositions des personnages, les schémas narratifs du roman et ce qu'ils représentent dans le texte. La complexité du système des personnages dans *Les Marchands de Nations* s'impose comme une évidence : schéma triadique classique, opposition Sanoutos et Mouchras, phénomène des acolytes de Sanoutos, groupe de personnages qui s'accumulent autour de lui et qui le reflètent, isolement d'Augusta, fluctuation des Adjuvants et des Opposants.

---

39 V. le commentaire de Ch. Grivel : « Il est réputé inadmissible que le bon/le méchant ne se trouve pas différencié de façon absolue dans le livre », *op. cit.*, p. 191.

Ce système multiple entre en antithèse avec le système des personnages de *L'Émigrée* [40], un système assez simple qui pourtant avait la particularité de présenter des personnages secondaires dotés d'une complexité et d'une profondeur inconnues aux personnages principaux. Au contraire dans *Les Marchands de Nations*, les personnages secondaires constituent des figures accompagnatrices des personnages principaux et étendent, d'une certaine façon, les caractéristiques de ceux-ci.

L'une des particularités du roman est qu'il met en cause la "construction pyramidale" des romans classiques, responsable d'une « mise en relief trop accentuée d'un "héros" »[41]. Les trois personnages principaux des *Marchands de Nations*, différents entre eux, malgré les réseaux communs, font se multiplier les points de vues et les "valeurs" traitées dans et par l'œuvre.

L'analogie entre certains schémas et l'idéologie du texte s'équilibre donc avec la multiplicité des personnages principaux et la variété des schémas narratifs ; mais surtout c'est le personnage d'Augusta qui brouille les antithèses ; son isolement et sa singularité en apparaissent alors beaucoup plus intenses ; elle est une figure romanesque exceptionnelle.

Malgré la présence des schémas qui organisent le système des personnages, les personnages principaux des *Marchands de Nations* ne sont pas entièrement lisibles[42] : ils changent, se transforment, sont compliqués. Dans *Les Marchands de Nations* une inversion a lieu par rapport à *L'Émigrée* : les personnages principaux monolithiques de cette dernière œuvre sont remplacés dans la première par des personnages principaux doubles, déchirés, à la fois bons et méchants. Personnages aux multiples facettes qui

---

40 Sans pourtant exclure les analogies et les similitudes entre les deux ; par exemple, Cécilia et son mari répètent le schéma : "femme : agent négatif + mari inexistant" que nous avons déjà vu dans *L'Émigrée*, avec Mme Rizou et son mari.

41 Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 221. Les caractéristiques du "héros" (la crise, l'exploit, l'intensité des passions) sont "partagés" dans *Les Marchands de Nations* entre les trois personnages.

42 V. Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 38.

s'attachent aux différents niveaux du roman : récit historique, tradition romanesque et romantique.

III. Les personnages secondaires et la structure de *La Jeune Gitane*

Les personnages, élément de structure de l'histoire romanesque, influent sur la structure du récit comme on a eu l'occasion de le voir à propos des personnages principaux, Aïma et Pléthon. Arrêtons-nous sur les personnages qui les entourent particulièrement sur l'organisation de leurs actions et sur leurs rôles ? Dans *La Jeune Gitane*, ils ne se présentent pas comme « un ensemble clos, fixe, stable et non réajustable une fois le roman lancé, mais plutôt comme une population flottante, sujette à transformation ou à géométrie variable »[43]. Ce phénomène déjà présent dans les romans précédents, acquiert ici une particulière intensité. D'ailleurs, la difficulté à les classer en catégories[44], à les hiérarchiser et à les évaluer vient d'une certaine confusion qui caractérise le système des personnages dans cette œuvre.

a. la quantité et la diversité des personnages

La Jeune Gitane foisonne de personnages : environ une trentaine apparaissent tout au long de l'histoire. Si ce fait est justifié par l'étendue du roman, il est également imposé par sa structure et par son genre puisque que le récit suit plusieurs mouvements, prend plusieurs directions génériques. La multiplicité des personnages signale cette diversité. Voici un aperçu rapide des diverses catégories du système des personnages dans le roman et de la façon dont le narrateur l'a constitué.

Si l'on prend comme critère la continuité de leur présence dans la narration, on peut distinguer deux groupes : le premier comprend les personnages présents du début à la fin du roman -Aïma, Machtos, Pléthon, Théodore etc.- et le deuxième ceux qui occupent le devant de la scène durant un épisode après quoi ils disparaissent ensuite

---

43 Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 162.

Le motif de la transformation, récurrent dans *Les Marchands de Nations*, est également présent dans *La Jeune Gitane* : chez Machtos (435. 7-8), dans les rêves de Pléthon et d'Aïma, dans le récit sur Pléthon.

44 Cf. aussi P. D. Mastrodimitris, *op. cit.*, p. 225.

-Hannibal, le père Fourvis, Rolland Malléorvis, le vieux berger, Sixtine etc. Cette technique est déjà utilisée dans les romans précédents et répond aux règles du roman-feuilleton, mais dans *La Jeune Gitane* elle devient assez intempestive.

Notons la présence insistante des personnages "mythologiques"[45] (Athéna, la sirène, la dryade, etc.) qui surtout peuplent les rêves de Pléthon et de Velminnis ; ils sont, comme leurs analogues, les statues, surtout de sexe féminin et appartiennent à un modèle de beauté spécifique qui renvoie, d'une part, à la Grèce ancienne et, d'autre part -surtout en ce qui concerne les femmes- à une beauté idéalisée, romantique et stéréotypée (cheveux blonds, yeux bleus etc.). Il est significatif cependant que les personnages mythologiques sont tous extra-diégétiques, appartenant en effet au passé de la fiction. Or ces personnages mythologiques qui assurent la référentialité des théories de Pléthon et qui appartiennent au passé, aussi bien narratif qu'historique, sont présentés comme réels par ceux qui les voient, et comme actifs dans leurs présent narratif et historique[46].

Enfin, parmi les personnages, il ne faut pas oublier Homo[47], le chien de Treklas, qui, comme son nom le montre, se présente capable d'assumer d'activités humaines, de répondre, d'écouter, de réagir. La présence d'Homo dans le texte désignerait-elle la limite de la notion de personnage, et constituerait-elle une touche d'ironie à côté des personnages présents ? Somme toute, Homo accompagne le personnage de Treklas et oscille comme lui entre le comique et le tragique (c'est lui qui découvre le cadavre de Skountas et dévoile ainsi le meurtre de son maître).

---

45 Selon Ph. Hamon, les personnages "mythologiques" comme les personnages historiques appartiennent à la catégorie des personnages "référentiels", à savoir ceux qui « intégrés à un énoncé, serviront essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés ou de la culture », "Pour un statut sémiologique du personnage", *op. cit.*, p. 122.

46 C'est le cas également de la vieille dame qui rend visite à Aïma, elle est aussi entre le rêve et la réalité, l'imagination et le symbole, personnage en quête de réalité et d'identité.

47 G. Saunier note que Papadiamantis emprunta le nom d'Homo à *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, "*Η Γυφτοπούλα*: Μυθιστόρημα της νοθείας, θάνατος του μυθιστορήματος", *Akti*, été, 1999, p. 304.

Plusieurs personnages (Pléthon, Eftaloutrou, Protogyftos, mais aussi Skountas, etc.) sont marqués par le phénomène de l'apparition soudaine et de la disparition. La justification qu'est donnée des mouvements des personnages, ne suffit pas pour effacer l'impression d'une histoire arbitraire qui les fait apparaître et disparaître selon ses besoins. L'histoire expose ainsi ses failles et le récit semble avoir conscience de sa constitution discontinue. L'exemple de Protogyftos est significatif : à la fin de l'histoire, quand Aïma se trouve dans la grotte de Pléthon, le personnage n'a plus aucune fonction narrative. Ainsi, il disparaît littéralement : « à ce signe impérieux, Protogyftos s'éclipsa aussitôt pour ne plus jamais reparaître sur la face de la terre » (« ὁ Πρωτόγυφτος ἰδών τὸ νεῦμα ἐκεῖνο, ἔγινεν εὐθὺς ἄφαντος, καὶ ἔκτοτε δὲν ἐφάνη πλέον ἐπὶ τοῦ προσώπου τῆς γῆς» 636. 4-6) et dans l'épilogue quand le narrateur récapitule le sort des personnages de l'histoire : « Le zingaro disparut corps et biens et on n'entendit plus jamais parler de lui » (« ὁ Πρωτόγυφτος ἔγινε πράγματι ἄφαντος καὶ οὐδὲν πλέον ἠκούσθη περὶ αὐτοῦ » 657. 20)[48]. La disparition complète mentionnée deux fois reste inexplicable et ressemble plutôt à une évaporation du personnage peu convaincante.

l'usage ambigu du stéréotype

Selon le mode de la représentation des personnages dans le roman, on peut distinguer ceux qui possèdent un certain niveau d'individualisation (comme Machtos) et ceux qui ne dépassent pas le stade d'une image stéréotypée (comme la famille des gitans). Le narrateur a recours aux idées et aux images habituelles pour représenter les membres de la famille de gitans. Il utilise, tout en les critiquant, les idées courantes sur la vie des gitans ainsi dans la scène de l'interrogation d'Aïma par les femmes (383-384) et il paraît prendre ses distances avec la *doxa*. Or, l'ambiguïté de l'attitude du narrateur persiste puisque les gitans, à cause de l'exagération de chacune de leurs caractéristiques deviennent inquiétants ; la famille est si marquée par la laideur -les deux grandes

48 Notons dans cette deuxième mention le mot grec "πράγματι" avec lequel le narrateur revient à sa première note sur le personnage et la renforce : « ὁ Πρωτόγυφτος ἔγινε *πράγματι* ἄφαντος καὶ οὐδέν *πλέον* ἠκούσθη περί αὐτοῦ ».

canines de la mère gitane qui provoque la terreur (371. 34-35)-, la noirceur, la brutalité -les coups qu'inflige Protogyftos à la mère qui « n'avait plus un flanc vaillant », « δὲν εἶχεν οὐδεμίαν πλευρὰν σώαν» (374. 1)-, la stupidité -surtout de Vougos qui « avait en vain tendu l'oreille pour essayer d'en saisir le sens en cet instant, comme il avait perdu sa peine à fouiller sa mémoire le lendemain », « ὁ Βούγκος εἰς μάτην ἔτεινε τὸ οὖς ὅπως ἀντιληφθῇ τὴν στιγμὴν ἐκείνην, καὶ εἰς μάτην ἐβίαζε τὴν μνήμην του τὴν ἐπαύριον » (550. 20-21)-, l'amour pour l'argent -« ses yeux étincelèrent comme si elle voyait réellement des écus briller devant elle », « ἤστραψαν οἱ ὀφθαλμοί της, ὡς νὰ ἔβλεπε τῷ ὄντι ἄσπρα ἐνώπιόν της » (434. 35)-, si marquée par sa langue incompréhensible, qu'elle en arrive à être un autre monde en dehors ou à la limite de l'humanité et du langage. La famille devient une figure de l'Autre, comme Pléthon.

Dans *La Jeune Gitane*, l'usage du stéréotype dans l'élaboration du portrait des gitans relève donc d'une attitude narratoriale double : "jouant" avec la familiarité du stéréotype et avec son appartenance à une mémoire collective[49], il critique peut-être la formation du stéréotype et pourtant il pousse ses caractéristiques à l'extrême. L'image de la famille des gitans oscille entre le comique et l'inquiétant, entre l'illusion du réel et l'ironie d'une fiction qui s'affiche en tant que telle.

Parmi les différentes modes de représentation des personnages dans le roman, il faut relever la caricature. Le narrateur l'utilise surtout pour le groupe des religieuses du monastère de Sainte-Perpétue. Leur description par le narrateur touche au grotesque (et quelquefois aux passages quasi-surréalistes, par exemple quand il décrit le vêtement de Pia, 537-538). Chaque religieuse est entièrement définie par une caractéristique : Béata

---

49 « Le recours au stéréotype dans l'univers romanesque remplit deux fonctions principales liées aux jugements de valeurs contradictoires qui lui sont associés ; d'un côté l'ironie qui le mine, le signale comme pur artefact, et relevant du travail de l'imagination : il est alors un véritable stimulus de la fiction qu'il désigne comme elle. De l'autre, sa familiarité reconnue lui permet d'asseoir solidement l'illusion référentielle ; ... le stéréotype est présent à la mémoire, il est donné comme appartenant à une mémoire collective », C. Rannoux, *L'écriture du labyrinthe,* Paradigme, Orleans 1997, p. 119.

par la curiosité, Sixtine par le silence (même si par la suite elle prend l'attitude contraire), Carmelle par l'emploi du latin et les discours sur la sexualité, la prieure par le pouvoir. Les religieuses en question n'ont pas l'ambiguïté de Philikiti des *Marchands de Nations*, mais elles sont plutôt son extension caricaturale.

Dans *La Jeune Gitane* apparaissent des personnages ou des groupes qui seront ultérieurement utilisés par le narrateur dans ses nouvelles. Il s'agit de types comme le père Katounas (le "κάπηλος" déjà utilisé par le narrateur dans *Les Marchands de Nations*) qui apparaît à un moment spécifique, mais qui, par son attitude et ses actes décrits en détail préfigure la longue liste des propriétaires de cafés et de tavernes dans les nouvelles papadiamantiennes ultérieures. Un autre exemple est la vieille Eftaloutrou, qui a des prédécesseurs mais surtout qui aura un grand nombre de successeurs parmi les vieilles femmes de la communauté insulaire décrite par la suite. Le narrateur les considère déjà comme une classe, comme un groupe distinct : Eftaloutrou vient en tête d'une « engeance » (384. 28) qui prendra une ampleur considérable et sera complétée au fur et à mesure de la production des textes papadiamantiens.

À la même catégorie de personnages qui auront une véritable carrière dans les nouvelles, appartiennent également les groupes de personnages anonymes, comme les voisines dans la scène de la source, les gens dans la scène du "vol", scènes qui seront l'objet d'une élaboration postérieure et donneront des textes magnifiques comme la nouvelle « Ἀπόλαυσις εἰς τὴ γειτονιὰ» (1900) qui est entièrement composée d'un dialogue de voisines qui se parlent d'une fenêtre à l'autre pour commenter un événement (le suicide d'un jeune homme). L'attitude narratoriale est la même dans la nouvelle précitée et dans la scène de la source de *La Jeune Gitane* : critique et ironique. Ces groupes de personnages sont avant tout une parole, la constitution d'un discours qui semble être énoncé directement par le corps social, une sorte d'écho du sens commun, insensible et impitoyable.

Le narrateur de *La Jeune Gitane*, comme celui *L'Émigrée*, s'arrête davantage sur les personnages secondaires pour décrire et raconter leurs mouvements, leurs pensées et leurs paroles. Au bout du compte, Katounas, le vieux berger, et même Eftaloutrou sont plus palpables qu'Aïma ou Pléthon parce qu'ils semblent rejoindre un autre monde, celui des nouvelles ; ce sont des personnages qui semblent devoir s'enraciner dans une société reconnaissable.

b. le faire des personnages

Nous pouvons relever deux caractéristiques du schéma actantiel des personnages du roman, un schéma qui par sa complexité attise l'intérêt du texte, mais par son ambiguïté contribue aussi à son aspect chaotique. Les personnages du roman peuvent être classés en différentes catégories et il n'en existe pas de partition centrale qui traverse le récit ; personnages de directions différentes, de rôles différents, la plupart d'entre eux gardent leur ambiguïté pour qui veut porter un jugement sur eux : sont-ils positifs ou négatifs ? On ne pourrait donner une réponse définitive sur aucun à l'exception d'Eftaloutrou qui constitue un représentant incontestable du Mal.

D'autre part, la motivation des personnages est souvent confuse et reste incertaine. Un exemple illustrant cette indétermination concerne la persécution, exercée aussi bien par les soldats de Rhodes que par Pléthon. L'identité des persécuteurs de Pléthon n'est pas précisée -qui sont ces « persécuteurs puissants », « les ennemis » ? (« οἱ διώκται », « οἱ ἐχθροί » 355. 20, 36) -ni leurs raisons : « j'ignore encore à ce jour pourquoi il importait tant aux chevaliers d'arrêter cet inconnu qui portait la tendre enfant dans ses bras » (« ἀγνοῶ δὲ καὶ μέχρι τῆς στιγμῆς ταύτης, διατί οἱ ἱππόται διεφέροντο τοσοῦτον ὑπέρ τῆς συλλήψεως τοῦ ἀγνώστου ἐκείνου, τοῦ φέροντος τὴν τρυφερὰν κόρην εἰς τοὺς βραχίονας » 530. 12-14) dit Sixtine ; pourtant elle est la mieux placée pour pouvoir répondre à cette question qui reste en suspens même après la tentative du narrateur d'apporter une explication. Les motifs de Pléthon -pourquoi

persécute-t-il Aïma ?- ne sont pas moins obscurs. La motivation des personnages étant souvent inexplicable, souvent leurs actes apparaissent dépourvu de sens.

c. cinq personnages secondaires : cinq aspects du récit

L'assemblage de tous ces différents types des personnages, leur côtoiement dans l'histoire suscitent une impression d'hétérogénéité d'autant plus que presque chacun des personnages secondaires exprime une thématique ou est lié à un aspect, une caractéristique différente du récit. Ainsi, à travers les personnages secondaires se réalise un effet de décentration du récit ; nous allons examiner cinq personnages secondaires dans cette perspective.

le Gitan ou la domination de l'histoire sur les personnages

Tandis qu'au début du récit, Protogyftos semble être fabriqué à l'aide d'ingrédients pris à l'image stéréotypée du gitan (il est « capricieux, dur, irascible, grommelant pour tout », « ἦτο παράξενος, δριμὺς, ὀξύχολος, ἐμορμύριζε πάντοτε » 373. 7, violent, avide d'argent et ignorant), peu à peu il s'en détache et il semble acquérir une individualité. Or ses réactions ne se justifient par aucune vraisemblance psychologique. En conséquence, le personnage de Protogyftos devient inconséquent et indéchiffrable non à cause des changements effectués à l'intérieur du personnage mais à cause d'une instabilité du récit.

Quelques signes d'évolution du personnage sont donnés : lui qui n'a aucune conscience même de sa place sociale (418. 6), après sa première visite chez Pléthon « il avait l'air transformé. Une sorte de fierté inhabituelle illuminait son visage donnant de l'expression à ses traits grossiers » (« ὁ Πρωτόγυφτος εἶχε μεταβεβλημένον τὸ ἦθος. Εἶδος τι ὑπερηφανείας ἀήθους ἔλαμπεν εἰς τὴν ὄψιν του » 429. 13-4). Malgré l'impression forte que Pléthon provoque en lui, il ressent « lassitude et anxiété » (« κάματον καὶ στεναχωρίαν » 451. 6) après leur rencontre et leur dialogue, peut-être à cause de l'enlèvement imminent d'Aïma. Dans les chapitres "La Fuite" et "La

Poursuite", son comportement est incompréhensible : d'abord dur et sans pitié, au moment de la lutte entre les soldats et ses deux fils, il manifeste un premier moment de repentir (462. 5-16) ; pendant le dialogue avec le chef, il paraît totalement perdu, incapable de mentir, délirant et il fait un deuxième discours sur son amour pour Aïma (464. 9-17). Le « brusque excès de tendresse paternelle » (« αἰφνιδία ἔκρηξη φιλοστοργίας » 464. 14) n'est convaincant pour personne ; le narrateur commente : « la scène de la génuflexion et des supplications du bohémien était d'un comique répugnant. Du reste, les personnes présentes n'avaient pas le cœur à rire : elles n'éprouvaient que pitié et dégoût » (« οἶκτον καὶ ἀποστροφή » 464. 20). La perplexité des ces personnes présentes reflète la perplexité du lecteur : y a-t-il des traces de sincérité dans la réaction de Protogyftos ?

À partir de là, il se transforme en un personnage énigmatique qui réapparaît dans un moment critique pour conduire Aïma à Pléthon. La transformation est également physique : « en cet instant, la jeune fille vit surgir de la masure un autre homme, grand, sombre et silencieux comme un fantôme, qui s'arrêta près d'elle » (« ἀνὴρ ὑψηλὸς, σκυθρωπὸς καὶ σιωπηλὸς ἦλθε καὶ ἔστη ὡς φάντασμα πλησίον τῆς Αἱμᾶς » 592. 3-4). Le narrateur avant de le nommer le définit comme « le mystérieux personnage » (« ὁ μυστηριώδης ἄνθρωπος » 592. 24). Il reste attaché à son plan d'amener Aïma à Pléthon. C'est pourquoi « il rôdait comme une âme en peine autour des murs du monastère » (« περιήρχετο ὡς πενθοῦσα σκιά περὶ τὰ τείχη τοῦ μοναστηρίου », 593. 25) où Aïma était enfermée. Quand il la récupère, il continue à essayer de l'attendrir pour réaliser son but, et il est « doublement hypocrite » (« διπλοῦς ὑποκριτής » 609. 27). Pourtant sa motivation n'est pas l'argent, et dans la grotte de Pléthon il affiche « un air perplexe » (« τὸ βλέμμα του ἐξέφραζεν ἀπορίαν » 613. 7) après le discours du philosophe et il souhaite son départ.

Comment expliquer ce manque de cohérence dans les réactions et le comportement de Protogyftos ? Détaché du stéréotype, répondrait-il avant tout aux besoins d'une histoire au lieu de suivre le processus de la formation et de l'évolution d'un personnage ? Exemple éloquent de la fragmentation et du caractère énigmatique de

l'histoire même, il en disparaît littéralement lorsqu'il n'y a plus aucune fonction. Oscillant entre le comique et l'inquiétant comme le reste de la famille (sauf Machtos), Protogyftos constitue la preuve la plus flagrante du manque d'unité du récit ; changeant par rapport à l'intrigue sans motivations convaincantes, il pourrait être perçu comme une figure qui dévoile la fonction principale du personnage romanesque : agent de l'histoire, il reste tributaire de sa structure.

Théodore ou la fluctuation du récit

C'est un personnage secondaire intéressant à deux points de vues ; premièrement, parce qu'il change pendant le roman. Selon les scènes, il apparaît comme un serviteur digne de Pléthon dans le chapitre "Achat et Vente" et dans le dialogue entre serviteur et maître, comme un maître vis-à-vis des gitans dans le chapitre "La Commande" et comme un être bête et misérable dans le dialogue avec Treklas. Sous le pouvoir de Pléthon, il se présente comme son imitation (souvent dérisoire) : le premier lui délègue quelques-unes de ses caractéristiques (double nom, Théodore et Théodon -dans sa version plus "ancienne"-, usage d'une langue soutenue, apparence d'un pouvoir). Théodore est défini également -une seule fois- par la caractéristique principale de Pléthon, l'étrangeté. Dans les rêves de Machtos, il prend l'allure de « l'étrange, ce mauvais démon, comme il croyait » (« τὸν ξένον, τὸν κακὸν ἐκεῖνον δαίμονα, ὡς τὸν ἐνόμιζεν » 422. 12). La phrase "comme il croyait" énoncée par le narrateur signale l'absence de fondement de l'amalgame entre Théodore et Pléthon réalisé par un personnage qui manque d'expérience. La création d'un Théodore doublure de Pléthon a parfois des effets ridicules quand, par exemple, le deuxième répète des phrases prononcées par Pléthon après l'annonce de la fuite d'Aïma du monastère.

La non-reconnaissance de la part de son maître que Théodore déplore (« Le malheureux songeait qu'il n'avait pas lieu d'être content de son maître », « ἐσκέπτετο ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ εἶναι εὐχαριστημένος παρὰ τοῦ αὐθέντου του » 482. 7) est très loin de celle de Sanoutos vis-à-vis de Mirchan. L'exclusion de Théodore du monde de

Pléthon est due à son ignorance. Pourtant, Théodore, comme Mirchan, « se chargeait pour lui (le maître) de nombreuses missions confidentielles dont il s'acquittait à merveille » (« αὐτὸς τὸν ὑπηρέτει πιστῶς, καὶ ἐμπιστευτικὰς παραγγελίας ἐλάμβανε πολλὰκις παρ' αὐτοῦ, ἂς ἐπιτυχῶς ἐξετέλει » 482. 9-10). Il reste néanmoins un Adjuvant pour son maître, contrairement à Mirchan, personnage obscur, qui se transforme à la fin des *Marchands de Nations* en Opposant efficace de Sanoutos.

La place de Théodore dans le schéma actantiel est bien définie dans le roman : il assure la communication entre Pléthon et la famille des gitans (chapitres "La Commande", "Une nuit dans le désert") ; il est le lien entre le monde du Seigneur et la famille marginale. À son va-et-vient entre les deux mondes est due peut-être la fluctuation de son image : seigneur vis-à-vis des gitans, serviteur plutôt insignifiant et ignorant vis-à-vis de Pléthon, dont l'intelligence est contestée même par Treklas : « je ne suis pas cet âne de Théodore » (« δὲν εἶμαι ζῶον, καθὼς ὁ Θευδᾶς » 491. 28). Le texte renonce à la constitution d'une identité unifiée concernant Théodore.

Eftaloutrou et la continuité du Mal

La fonction symbolique d'Eftaloutrou, la figure du mal, domine sa fonction narrative (scène du "vol", Aïma accusée de vol). Elle existe donc dans le roman pour assurer la continuité de ces figures maléfiques dès leur première apparition avec Mme Markoni et le passage à la série des femmes qui représentent le mal dans les nouvelles[50]. Le cas d'Eftaloutrou est remarquable parce que le mal est son seul rapport avec les autres. Elle vit par les conséquences de la peur qu'elle inspire aux autres personnages. Elle se situe entre l'animal et l'humain : elle habite dans une « fosse souterraine » (« ὀπὴν τινα ὑποχθόνιον » 384. 30) comme un animal. Le narrateur en se

---

50 Pourtant, nous ne serions pas d'accord avec P. Mastrodimitris qui voit Eftaloutrou comme « préfiguration de Francoyannou » (*op. cit.*, p. 226). Le parcours de Francoyannou vers le mal et sa pratique paraissent beaucoup plus compliqués que la figure d'Eftaloutrou, aux traits trop foncés et exclue du contexte social.

référant à sa demeure utilise le mot "tanière" (en grec "φωλέα", 385. 3) et elle-même utilise le mot "trou" pour la désigner (386. 6). Sortie de l'obscurité, elle initie Aïma à la notion du mal : « l'humanité était donc bien méchante » (« ἦτο ἆρα μοχθηρὰ ἡ ἀνθρωπότης » 388. 11) pense cette dernière après leur rencontre. Le mal pur qu'Eftaloutrou exprime (« elle avait craché ces derniers mots avec un accent de haine indicible » (« ἐπρόφερεν ... μετ' ἀνεκφράστου μίσους » 439. 3) reste inexplicable. Eftaloutrou produit le mal surtout à travers ses paroles qui sont sa seule arme : l'analogie entre sa malignité et son nom qui désigne une espèce d'araignée venimeuse, est évidente. Enfin, elle est dotée d'une capacité d'apparaître et de disparaître subrepticement, comme d'ailleurs Pléthon, donc d'une espèce d'ubiquité : « elle était de ces individus qui excellent dans l'art de s'insinuer partout et de s'éclipser sans être vus » (« ἦτο ἐξ ἐκείνων τῶν προσώπων, ἅτινα εὐκόλως εἰσδύουσι πανταχόσε, καὶ εὐκόλως πάλιν ἐξαφανίζονται » 440. 10-11).

Le personnage d'Eftaloutrou oscille entre le symbolisme (figure emblématique du mal) et le réalisme, exprimé surtout dans la langue de ses discours, ses quêtes et sa mort grotesque par laquelle le roman se clôt : « quant à Eftaloutrou enfin, un jour qu'elle ressortait de quelque maison, les poches pleines d'un butin si conséquent et si lourd qu'elle avait peine à marcher, elle glissa et culbuta dans l'escalier, où elle se rompit les douze côtes et rendit l'âme » (« ὅσον διὰ τὴν Ἐφταλουτρού, αὕτη ἐξερχομένην τινὰ ἔκ τινος οἰκίας, καὶ ἔχουσα τοὺς θύλάκους πλήρεις λαφύρων, ὥστε δυσκόλως ἐβάδιζεν ἐκ τοῦ βάρους, ὠλίσθησε καὶ κατεκριμνήσθη ἐπὶ τῆς κλίμακος, καὶ συντριβεῖσα τὰς δώδεκα πλευρὰς παρέδωκε τὸ πνεῦμα » 658. 25-28). L'ironie du narrateur est particulièrement évidente dans ce récit d'une punition accidentelle, placée à l'excipit du texte.

Machtos ou la présence du romantisme

Le jeune gitan est une figure romantique qui a des points communs avec Zennos, l'amoureux de *L'Émigrée*. Le texte décrit avec précision la genèse des

sentiments chez lui : « mais avant même d'avoir achevé sa pensée, le jeune homme se sentit submergé par une sensation nouvelle et étrange, une sensation de peine et de déchirement » (« ἀλλὰ πρὶν ἢ συμπληρώσῃ τὴν ἰδέαν του ὁ Μάχτος ἠσθάνθη παράδοξον καὶ ἄγνωστον τέως αἴσθημα, αἴσθημα ὀδύνης καὶ σπαραγμοῦ » 402. 15-16). La douleur soudaine qu'il éprouve quand surgit la perspective de l'éloignement d'Aïma devient le point de départ d'une série des symptômes que le lecteur identifie facilement comme ceux de l'amour. Il s'agit de sa timidité devant Aïma (408. 13), sa pudeur, le plaisir qu'il prend à contempler l'aimée, son silence et sa mélancolie devant elle, la volonté de protéger la jeune fille. Si les sentiments d'Aïma ne dépassent pas la tendresse envers un frère attentionné, ceux de Machtos ressortissent bien à l'amour, lecture que nous autorise le narrateur vers la fin du roman : « nous ne l'avons pas expressément qualifié d'amour, encore que nous l'ayons dès le début considéré comme tel » (« δὲν ὠνομάσαμεν ρητῶς ἔρωτα, ἂν καὶ ὡς τοιοῦτο ἀπ' ἀρχῆς τὸ ἐννοήσαμεν » 633. 2-3).

Or, plusieurs éléments ironiques interviennent et minent l'amour romantique de Machtos : d'abord le manque de courage qui revient avec insistance dans la première partie du roman (411. 32, 429) ; il est caractéristique que même dans son rêve, Machtos « s'efforçait par des gestes et des signaux tout à la fois *timides* et insistants, d'attirer son attention (d'Aïma) » (« προσεπάθει δι' *ἀτόλμων* καὶ ἐπιμόνων σημείων καὶ νευμάτων νὰ ἐλκύσῃ τὴν προσοχήν της » 421. 17-18 nous soulignons). Un autre élément qui est en contradiction avec le romantisme de cet amour est l'ignorance absolue de l'amoureux : « car on ne lui avait donné aucune forme d'éducation » (« μηδεμιᾶς ἔτυχεν ἀνατροφῆς » 410. 20) dit le narrateur et par conséquent il était « ignorant des choses de ce monde » (« ἄπειρος τῶν πραγμάτων τοῦ κόσμου » 420. 22) ; et cette ignorance l'empêche d'identifier ses sentiments : « il ignorait même jusque là qu'on pût être ainsi affecté et ne savait quel sens...» (« οὔτε ἤξευρε διατί ... οὔτε ἠδύνατο νὰ εἴπῃ ποίαν σημασίαν εἶχεν » 403. 3-4). L'amour envahit « l'âme encore en friche du jeune homme » ("ἀπαιδεύτῳ νέῳ" 411. 3-5) mais lui ne sait pas donner un nom ce sentiment.

L'inexpérience de Machtos est évidente dans la scène de l'enlèvement, lorsqu'il ne comprend pas ce qui se passe et ne se sait comment réagir. Si le texte donc décrit l'éveil du vouloir du personnage qui est orienté vers la jeune fille, son savoir est au point zéro. L'anéantissement du savoir influence son faire : « mais comment la sauver, quand je ne sais rien ? » (« καὶ ποῖαν σωτηρίαν ἠμπορῶ νὰ τῆς κάμω, ἀφοῦ δὲν ἠξεύρω τίποτε; » 427. 23) se demande-t-il. L'amour devient chez Machtos un moyen pour développer aussi bien son faire que son dire : n'oublions pas les efforts qu'il fait pour pouvoir commencer un discours adressé à la jeune fille ou écrire une lettre qu'il lui destine.

De la même façon, peu à peu, il prend des initiatives qui sont au début instinctives (464. 27), et deviennent plus réfléchies par la suite (la lettre, la tentative d'enlèvement). Son cri de désespoir quand Aïma est persécutée par le gitan « soit, je mourrai avec elle ! Cela, personne ne peut m'empêcher de le faire, dit-il à haute voix » (« ὰς εἶναι, θ ' ἀποθάνω μαζί της.' Αὐτὸ δὲν ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ μ' ἐμποδίσῃ, εἶπε μεγαλοφώνως » 461. 5) retentit comme la manifestation d'un romantisme excessif. Rétrospectivement, ce cri désigne le programme narratif du personnage : incapable d'inverser la situation, Machtos suit la jeune fille et l'accompagne à sa mort dans laquelle il tient un rôle ambigu. On pourrait lier sa réaction dans la scène de la mort au « sentiment égoïste » ("φίλαυτον τοῦτο αἴσθημα" 452. 28) que le narrateur avait relevé au début de l'histoire en se référant à son "bonheur" quand il voyait Aïma affligée.

Même en dépassant sa passivité, Machtos ne pourra pas renverser les données d'une histoire qui conduit directement à la mort mais il peut assurer son caractère romantique.

Vranghis : le personnage "cadre" du récit

On ne peut pas laisser le monde des personnages de *La Jeune Gitane* sans une mention particulière pour Vranghis, le personnage qui encadre le récit en apparaissant dans le Prologue et dans l'Épilogue. Personnage important et significatif à plusieurs

points de vue : il est un exemple de personnage abandonné par le narrateur puisque le récit commence en se focalisant sur lui, mais après le Prologue, il disparaît complètement -comme d'ailleurs une série d'autres personnages ayant un rapport avec lui, Garbos, Liberis (qui est « fameux dans les chroniques de Rhodes », « διάσημος εἰς τὰ χρονικὰ τῆς Ρόδου » 351. 1) et le voleur Darotas. Vranghis est la première "victime" de la forme et de la structure du roman qui change de directions et de modes narratifs. Avec lui, le texte se place dans le registre de la comédie qui sera vite remplacée par le drame.

La réapparition de Vranghis dans l'Épilogue et sa déclaration qu'il lui a fallu du temps et de la peine pour apprendre comment Aïma s'appelle et que ce nom-là « est bien son nom » (656. 26) sonne ironiquement au moment où le roman s'achève et au moment même où le lecteur sait qu'il n'apprendra jamais le véritable nom d'Aïma. D'autre part, cette phrase de Vranghis confirme bien la seule identité d'Aïma et le seul nom qu'elle aura jamais.

L'objet de Pléthon trouvé par Vranghis dans le Prologue sera l'équivalent d'un fil d'Ariane qui conduira le vieux clochard au philosophe. Mais l'ironie est apparente étant donné que la remise de cet objet qui porte un nom gravé entre les mains de son propriétaire n'avancera en rien la quête sur l'identité de la jeune fille, Aïma. Le nom gravé, le nom de Pléthon, qui domine le récit ne fait que renforcer le vide sur le nom d'Aïma qui ne sera jamais dévoilé. L'acte de Vranghis de remettre l'objet révèle aussi une dimension "tautologique" du récit : l'équilibre est bien retrouvé, l'ordre est bien rétabli et cependant aucun changement n'intervient : la jeune fille destinée à la mort est définitivement morte.

La présence de Vranghis dans l'Épilogue dote le personnage, en apparence abandonné par le récit, d'une vie secrète, d'une vie qui avançait au cours du roman, parallèle au récit. À cet endroit du texte lui est conférée rétrospectivement une action qui pourrait refléter l'action du lecteur (suivre l'itinéraire d'Aïma et de Pléthon, les retrouver). La déception de Vranghis reflète la déception du lecteur qui, à la fin du récit, a l'impression de se retrouver à son début.

Finalement, Vranghis, dans l'Épilogue ne fait que redoubler son échec : il perd Aïma, exactement comme dans le Prologue. Vranghis, le clochard au grand cœur, qui a cru trouver le sens de sa vie dans une paternité tardive, n'est qu'un perdant. Or, le lecteur ne peut que partager avec lui un sentiment d'échec, car lui-même échoue quand il veut trouver le sens de cette histoire à travers son dénouement.

Nous ne pouvons pas résister à l'envie de faire cette dernière remarque même si elle peut sembler un peu hasardeuse[51] : « la belle somme que Pléthon offre au vieux Vranghis » (« ὁ Πλήθων συγκινηθεὶς ἔδωκε γενναῖον χρηματικὸν βοήθημα εἰς τὸν γέροντα Βράγγην » 657. 16) pourrait-elle renvoyer à la (belle ?) somme d'argent que l'auteur allait recevoir du journal dans lequel il avait publié ce roman-feuilleton ? L'acte de Pléthon, au bout du récit, ne serait-il pas une mise en abyme des conditions de production de celui-ci ?

---

51 R. S. Peckham note que *La Jeune Gitane* commence et finit par des échanges d'argent ("Ο Παπαδιαμάντης και η οικονομία της φαντασίας", *Revue des études néo-helléniques*, 1995/ IV 1-2, p. 41).

points de vue : il est un exemple de personnage abandonné par le narrateur puisque le récit commence en se focalisant sur lui, mais après le Prologue, il disparaît complètement -comme d'ailleurs une série d'autres personnages ayant un rapport avec lui, Garbos, Liberis (qui est « fameux dans les chroniques de Rhodes », « διάσημος εἰς τὰ χρονικὰ τῆς Ρόδου » 351. 1) et le voleur Darotas. Vranghis est la première "victime" de la forme et de la structure du roman qui change de directions et de modes narratifs. Avec lui, le texte se place dans le registre de la comédie qui sera vite remplacée par le drame.

La réapparition de Vranghis dans l'Épilogue et sa déclaration qu'il lui a fallu du temps et de la peine pour apprendre comment Aïma s'appelle et que ce nom-là « est bien son nom » (656. 26) sonne ironiquement au moment où le roman s'achève et au moment même où le lecteur sait qu'il n'apprendra jamais le véritable nom d'Aïma. D'autre part, cette phrase de Vranghis confirme bien la seule identité d'Aïma et le seul nom qu'elle aura jamais.

L'objet de Pléthon trouvé par Vranghis dans le Prologue sera l'équivalent d'un fil d'Ariane qui conduira le vieux clochard au philosophe. Mais l'ironie est apparente étant donné que la remise de cet objet qui porte un nom gravé entre les mains de son propriétaire n'avancera en rien la quête sur l'identité de la jeune fille, Aïma. Le nom gravé, le nom de Pléthon, qui domine le récit ne fait que renforcer le vide sur le nom d'Aïma qui ne sera jamais dévoilé. L'acte de Vranghis de remettre l'objet révèle aussi une dimension "tautologique" du récit : l'équilibre est bien retrouvé, l'ordre est bien rétabli et cependant aucun changement n'intervient : la jeune fille destinée à la mort est définitivement morte.

La présence de Vranghis dans l'Épilogue dote le personnage, en apparence abandonné par le récit, d'une vie secrète, d'une vie qui avançait au cours du roman, parallèle au récit. À cet endroit du texte lui est conférée rétrospectivement une action qui pourrait refléter l'action du lecteur (suivre l'itinéraire d'Aïma et de Pléthon, les retrouver). La déception de Vranghis reflète la déception du lecteur qui, à la fin du récit, a l'impression de se retrouver à son début.

Finalement, Vranghis, dans l'Épilogue ne fait que redoubler son échec : il perd Aïma, exactement comme dans le Prologue. Vranghis, le clochard au grand cœur, qui a cru trouver le sens de sa vie dans une paternité tardive, n'est qu'un perdant. Or, le lecteur ne peut que partager avec lui un sentiment d'échec, car lui-même échoue quand il veut trouver le sens de cette histoire à travers son dénouement.

Nous ne pouvons pas résister à l'envie de faire cette dernière remarque même si elle peut sembler un peu hasardeuse[51] : « la belle somme que Pléthon offre au vieux Vranghis » (« ὁ Πλήθων συγκινηθεὶς ἔδωκε γενναῖον χρηματικὸν βοήθημα εἰς τὸν γέροντα Βράγγην » 657. 16) pourrait-elle renvoyer à la (belle ?) somme d'argent que l'auteur allait recevoir du journal dans lequel il avait publié ce roman-feuilleton ? L'acte de Pléthon, au bout du récit, ne serait-il pas une mise en abyme des conditions de production de celui-ci ?

---

51 R. S. Peckham note que *La Jeune Gitane* commence et finit par des échanges d'argent ("Ο Παπαδιαμάντης και η οικονομία της φαντασίας", *Revue des études néo-helléniques*, 1995/ IV 1-2, p. 41).