

Un « Nouveau Roman » grec: Samarakis

Jacques JARRY

Antoine Samarakis est devenu l'un des auteurs les plus discutés et les plus lus de la littérature grecque contemporaine. Ses oeuvres ont suscité des commentaires enthousiastes de la part de critiques de tous les pays du monde, M^{me} Rosenthal de l'Université de Berlin, Edwin Jahiel de l'Université de l'Illinois, et le critique littéraire de l'"Impartial" de Lausanne. Nous ne parlerons ici que de deux de ses romans *L'Erreur* ¹⁾ et *Le Signal d'alarme* ²⁾. Tous les deux sont des romans typiquement grecs, l'atmosphère méditerranéenne de la société grecque s'impose dans ses oeuvres avec autant de force que dans les romans de Giono ou le théâtre (voire les romans) de Pagnol ³⁾. Cependant il est une autre dimension de Samarakis, une tentative à vrai dire assez timide pour profiter des innovations littéraires de son époque, pour s'assimiler les techniques des oeuvres occidentales. Il a subi surtout l'influence du Nouveau Roman et s'est efforcé timidement d'en appliquer les préceptes. Dans quelle mesure, avec quel succès, c'est ce que nous allons tenter ici d'examiner.

En effet la première chose qui frappe un lecteur de Samarakis est la superposition de plusieurs versions différentes d'un seul et même incident. *L'Erreur* par exemple commence d'une manière tout ordinaire: une arrestation banale ⁴⁾ qui paraît à l'origine un effet de cette stupidité policière que Samarakis ne cesse de dénoncer. Un paisible citoyen, plus préoccupé du souvenir lancinant des seins de sa maîtresse que de politique, s'amuse à dessiner sur la feuille d'un cahier de papier à cigarettes deux petits cercles dissymétriques⁵⁾: la poitrine de l'adorée. Un incident bizarre se produit, quelqu'un lui marche sur le pied, plus précisément sur celui qu'un corps (détail absolument trivial) rend particulièrement douloureux; un échange banal de répliques s'ensuit, aussi banal que la conversation des deux marchands d'huile à la table à côté. A la sortie du café le paisible

citoyen est appréhendé par une police aussi soupçonneuse qu'imbécile, qui se perd en conjectures sur le sens profond de ces deux cercles mystérieux, qui lui resteront mystérieux jusqu'à la fin de l'histoire. Le récit débute donc d'une manière tragi-comique, assez analogue à celle du dragon de Larissa ⁶⁾, de ce maniaque briseur de vitrines qui fait l'objet d'un autre roman de la même veine, *Le Signal d'alarme*. Les compte-rendus ampoulés de la presse locale, dont l'emploi de la Katharevousa accentue le caractère pédantesque, sont l'exact pendant des rapports de police de *L'Erreur*. Ces rapports, privés de la moindre trace d'humour, traitent doctoralement d'affaires aux noms aussi saugrenus que "l'affaire du papier-cul" ou "l'affaire du café des Sports". Le récit continue dans la même veine. Le suspect est emmené en voiture dans une ville imprécise, pour prendre le ferry jusqu'à la route de Corinthe et d'Athènes où l'attend l'interrogatoire des autorités supérieures (au Kentrikon, le centre de la police de Sécurité). Le suspect et ses trois accompagnateurs (l'un d'entre eux, le "manager" avant d'entrer dans la police aurait été montreur de puces) ⁷⁾ font un voyage sans incident, mais 5 km avant le port un incident mécanique se produit (une panne de delco) ⁸⁾ et toute la bande est obligée de passer la nuit dans un hôtel du port, en attendant le bateau suivant. Le groupe élit domicile au 7^e étage pour éviter à l'arrêté toute possibilité d'escapade. Mais le livre revient sur cette première description, un nouveau récit se superpose à l'ancien. A travers les versions successives une autre réalité plus menaçante se substitue à la première. Le suspect n'est plus le paisible citoyen qu'il prétendait être. Il avait un complice abattu, dans une fusillade ⁹⁾ après la rencontre du café des Sports (une de ces bavures dont la police est coutumière aussi bien en France qu'en Grèce). La phrase anodine sur la douleur causée par le corps au pied n'était qu'un mot de passe, les marchands d'huile étaient des inspecteurs en civil, l'incident mécanique qui stoppe la voiture de police n'est lui-même qu'un prétexte. En l'absence de toute preuve et de tout complice (pour la bonne raison qu'elle l'a abattu par erreur) la Sécurité a conçu un de ces plans magistralement machiavéliques, dont seuls la police et les militaires ont le secret ¹⁰⁾. Il s'agit de pousser le suspect à s'enfuir, de l'encourager par des démonstrations d'amitié à relâcher sa garde, à tenter le geste révélateur, donnant ainsi la preuve de sa culpabilité, ou de susciter quelque réaction de l'organisation à laquelle

il appartient. Dans ce but un des gardes lui propose une banale promenade, une ballade en copains, une joyeuse escapade de deux jeunes gens en goguette, qui continue jusqu'à la plage avec deux amies de rencontre sans, bien sûr, lui révéler qu'un troisième larron à faible distance surveille attentivement ses moindres faits et gestes ¹¹⁾ .

Dans *Le Signal d'alarme*, même procédé. Chaque incident, chaque bris de vitrine fait l'objet de deux compte-rendus, l'un de la presse locale et des autorités policières, dans un style où la stupidité le dispute à la grandiloquence, et l'autre du coupable lui-même, un chirurgien respectable et respecté, acculé à ces extrémités, à ce geste de dévouement par l'atmosphère étouffante du monde où nous existons.

Le procédé est donc bien l'un des procédés devenus classiques du Nouveau Roman, une interrogation de l'extérieur, des approches successives d'une réalité évasive, que seules des investigations répétées permettent de révéler dans toute sa complexité. En tout cas, une négation de l'attitude démiurgique du roman classique.

Cependant l'utilisation de ce procédé chez Samarakis n'a ni l'amplitude, ni la complexité, ni la maîtrise qu'il a par exemple chez Robbe-Grillet. Plus exactement il lui manque une zone d'ombre, de mystère, cette brume d'incertitude, ce vide qui subsiste dans chaque roman de Robbe-Grillet, qui font qu'on n'est jamais sûr de rien, qu'il n'est point de solution rationnelle. Chez Samarakis l'apparence est trompeuse, mais il subsiste derrière elle un noyau dur de réalité qui petit à petit se révèle au lecteur à la manière dont le détective d'un roman policier élimine petit à petit les indices qui l'égarèrent pour trouver enfin le vrai criminel et la vraie solution. En dépit de tout, l'affection que Samarakis semble éprouver non pas pour la police qu'il exécra, mais pour les sujets où elle intervient, l'amène irrésistiblement à suivre l'itinéraire obligatoire de l'enquête, la démarche du détective, à s'incliner devant cette loi non écrite du genre à demi-littéraire qu'est devenu le roman policier. Et là nous sommes vraiment loin de Robbe-Grillet. Il ne subsiste ici du Nouveau Roman que l'approche de l'extérieur, la superposition des visions d'un seul et même événement. L'auteur en un sens reste démiurgique, puisque la vérité vraie, dissimulée au lecteur sous des apparences trompeuses, n'a jamais eu pour lui de secret.

Mais il est une autre ressemblance avec le Nouveau Roman ou plutôt avec le Nouveau Roman de Butor. Celui-ci fait un grand usage des analogies

mystérieuses, créant dans *La Modification* toute une série de signes qui se répondent et se correspondent en un festival de reflets fantastiques, dont nul ne saurait déceler l'ordre ni la direction. Le parallélisme est évident. La periplanésis de l'inspecteur et du suspect du Café des Sports dans les rues du port ¹²⁾ est l'exact correspondant de l'errance du héros de *La Modification* ¹³⁾ de cet itinéraire ésotérique, de cette épreuve d'initiés, dont le Guide Michelin est le Guide des Egarés. Là encore l'ultime randonnée dans la Maison des Mystères ¹⁴⁾ du Luna park, ajoute chez Samarakis la note fantastique qui s'impose, celle que fournit chez Butor l'apparition du Grand Veneur de la forêt de Fontainebleau, les rêveries mythologiques, la barque de Charon sur le Styx enténébré. Les correspondances verbales apparaissent également (à un moindre degré peut-être que chez Butor) surtout dans les chapitres de la fin. Les deux cercles mystérieux qui fascinèrent tant de temps les experts de la police (les seins de l'amie du suspect) deviennent dans la scène finale les deux canons du revolver double, que brandit l'inspecteur sur le suspect acculé ¹⁵⁾. Le carrelage de la cour, où va s'écraser de sept étages le malheureux résistant, est le reflet des carrés de ces mots croisés ¹⁶⁾, qui bravèrent ses efforts, mots croisés dont le déchiffrement constitue la dernière étape de son errance et de sa vie. La salle des miroirs déformants dans la Maison des Mystères ^{16bis)} évoque irrésistiblement les premières pages des *Gommes*, le reflet cent fois renvoyé du Patron dans les glaces de son établissement. Finalement la Maison des Mystères elle-même n'évoque-t-elle pas la Villa dei Misteri de Pompei, et ses peintures initiatiques. Le fleuve qui engloutit et qui dévore ¹⁷⁾ a, comme certaines phrases ésotériques de Butor, la valeur d'un mot de passe, d'une clef qui ouvre les portes, en ce cas la porte des sentiments humains momentanément abolis chez l'inspecteur par la conscience du devoir envers l'Etat, et qui en cet instant crucial le fait basculer, lui fait prononcer la parole fatidique "phuge, phuge, fuis fuis ¹⁸⁾" ; jusqu'à ce qu'il tombe lui-même victime de cette erreur, erreur de conditionnement, erreur de plan, refus de l'homme de se laisser réduire à une machine bien huilée, erreur qui, tel un point d'orgue donne, à la dernière page, toute sa signification au roman.

La devinette des mots croisés est justement la clef de l'erreur, ou plutôt son catalyseur. Elle déclenche un processus psychologique, entamé par la longue randonnée, la camaraderie d'abord feinte et qui lentement

devient réelle, qui ne fait que se renforcer à mesure qu'une sorte de partnership, de solidarité s'établit. L'emploi de cette formule quasi magique, de ce second mot de passe, évoque irrésistiblement le Nouveau Roman, Butor et Drode, dont les périple initiatiques fourmillent de ce genre de formules incantatoires.

Ces procédés, correspondances, signes, mots de passe, jouent chez Butor et Drode le rôle des plans de réalité chez Robbe-Grillet, de ces plans de réalité qui se reflètent les uns les autres en des miroirs indéfinis. Robbe-Grillet, pourrait-on dire, n'a fait que sublimer, élargir à l'échelle d'un temps déboussolé un procédé de kaléidoscope déjà mis au point par Butor. Il est significatif cependant que Samarakis en reste à Butor, au premier stade du Nouveau Roman et encore d'une façon assez timide, car il est loin de faire de ces procédés le même usage généralisé que Butor. Jamais Samarakis ne va jusqu'à la valse temporelle si caractéristique des oeuvres de Robbe-Grillet et de Pinget. Ses innovations ou plutôt ses emprunts littéraires se limitent aux premiers balbutiements du Nouveau Roman.

Ce qui nous amène à nous poser une autre question. Samarakis n'aurait-il pas emprunté ce périple, cette errance, cette atmosphère de mystère non pas au Nouveau Roman, mais à Kafka ou à Blanchot (sans préjuger de l'influence que Kafka a pu exercer sur Michel Butor). Ce périple de l'inspecteur et du suspect, périple absurde, illogique né de l'imagination déraisonnable de quelque mégalomane du Centre de Sécurité, dans l'espoir que le suspect se trahira par la fuite, ou que l'Organisation tentera de prendre contact, on ne sait, ce périple trouve à la manière de Kafka dans *Der Prozess* ou *Das Schloss* sa seule solution dans une absence de solution: disparition des deux protagonistes, le suspect écrasé sur le carrelage en contrébas de l'hôtel, l'inspecteur blessé, en sursis d'exécution pour haute trahison. On songe à Kafka, au *Procès*, à la condamnation inéluctable qui attend le prévenu après des mois, des années de divagations de tribunal en tribunal, de procédure en procédure. On songe également à cette autre nouvelle plus étrange encore *Vor dem Gesetz* ¹⁹, où le héros attend vainement devant une porte fermée quelqu'un, quelque chose qui ne vient jamais jusqu'à ce qu'il meure et que la porte (l'attente), qui domina toute son existence, soit elle aussi condamnée car elle lui était destinée, elle était sa porte, elle n'avait pas d'autre utilité, tous les deux ne se

concevaient que l'un par rapport à l'autre. Cependant, là encore, si Samarakis a au plus haut degré le sens de l'absurdité du monde, cette absurdité qui pousse à la hantise et à la démente le héros du *Signal d'alarme* ²⁰⁾, ses origines méditerranéennes lui refusent ce sens des brumes et du mystère, le pouvoir romantique et germanique d'évocation de l'au-delà, de l'irrationnel, de l'incommensurable, des ténèbres fuligineuses d'un cosmos qui n'est plus à la mesure de l'homme. La periplanésis des deux héros de *L'Erreur* est une odyssee, une promenade dans la lumière crue de l'été, à part le bref épisode de la Maison des Mystères (qui manque singulièrement de suspense), ce n'est pas la divagation pesante mystérieuse, énervante des héros de Kafka, de celui d'Hermann Kasack dans la cité surnaturelle d'au-delà du fleuve (de la mort) *Die Stadt hinter dem Strom*. Les périples méditerranéens, que ce soit celui d'Ulysse, d'Enée ou de Sindbad, restent caractérisés par une exubérance, une prodigalité d'imagination ou d'exagération, jamais par la crainte irrépressible de quelque horreur sous-jacente, qui fait passer chez le lecteur un frisson d'autant plus terrible qu'il est moins rationnel et moins fondé. Dans les récits de Samarakis, le souci constant de tourner en dérision la police et les autorités constituées (dont la pédanterie et les formules contournées font la joie de l'auteur), nuit au sérieux de l'épouvante. Même dans *Le Signal d'alarme*, qui voudrait être une traduction, une dénonciation de ce sentiment d'insécurité qui saisit les populations devant la menace de guerre et le péril atomique, l'aventure du chirurgien vandale reste une farce tragi-comique, une robuste galéjade méditerranéenne qui ôte à la stigmatisation de l'absurdité du monde une grande partie de son poids d'épouvante et de ses dimensions d'angoisse.

Il est également évident que l'atmosphère méditerranéenne et la tradition grecque ont orienté l'inspiration de Samarakis. Il n'est point besoin de faire appel à Michel Butor et aux littératures étrangères pour trouver des modèles d'errance et de quête. L'Odyssee d'Homère, la seconde Odyssee de Kazantzakis, cette oeuvre monumentale et trop peu connue de la littérature grecque moderne en sont témoins. La vie d'Œdipe elle-même ne fut-elle pas une errance? Mais ce fut aussi une tragédie, la tragédie d'un homme écrasé par le destin. *L'Erreur* n'est-elle pas aussi une tragédie, la tragédie du suspect pris dans les filets de la Sécurité, qui cherche désespérément une faille dans les rouages de cette organisation aussi bête

qu'efficace, qui la trouve par le plus grand des hasards (l'erreur!) sans pouvoir pour autant en profiter, sans éviter pour autant la chute et l'écrasement, comme si la fatalité s'acharnait, comme si l'erreur, loin d'être bénéfique ne faisait qu'ajouter une victime de plus au palmarès de la police? *L'Erreur* est bel et bien une tragédie, une tragédie grecque typique, où l'homme est écrasé par la fatalité, par des forces supérieures (alors que la tragédie classique au XVII^e est le récit d'un conflit), mais ce n'est cependant pas une tragédie antique, une plainte après coup sur un drame déjà accompli. Comme la tragédie française, c'est l'histoire d'une marche à la mort et en même temps d'une lutte active, même si le dénouement ne fait pas l'ombre d'un doute. La structure en est classique. A part le début et la ballade en voiture, l'unité de lieu est presque respectée, tout se passe dans les limites étroites de cette petite ville portuaire; l'unité d'action est observée de façon impeccable, puisque tout le roman est consacré à l'application au suspect du plan mirifique de la Direction de la Sécurité. L'unité de temps elle-même est scrupuleusement respectée, puisque l'essentiel du drame, la promenade dans les rues du port, ne prend guère qu'une soirée. Le nombre réduit d'acteurs (quatre, dont deux principaux), donne à l'ouvrage une structure absolument classique, plus conforme aux préceptes de Malherbe que bien des tragédies du XVII^e.

Il est d'ailleurs remarquable qu'un autre écrivain méditerranéen, Raymond Jean, lorsqu'il s'est essayé lui aussi aux techniques du Nouveau Roman dans une oeuvre intitulée *Les Grilles*, a donné lui aussi une structure très classique à son essai, observant tout naturellement, comme Samarakis, la règle des trois unités. Il semble qu'un certain atavisme, un souci de belle clarté, de rationalité que seule l'exubérance méridionale réussit à estomper, les pousse naturellement sur le chemin d'une certaine forme littéraire, d'une certaine présentation du récit, qui, il faut bien le dire, ne s'accorde guère avec les procédés du Nouveau Roman. En dépit de tous leurs efforts, les écrivains du Midi voient le naturel revenir au galop et ce n'est peut-être pas par hasard que le Nouveau Roman (à part Italo Calvino, dont on dit qu'il est plus lisible en traduction française) n'a guère connu de succès en Italie.

Finalement que conclure de cette tentative de Samarakis pour échapper aux formes traditionnelles, pour tenter de faire profiter la littérature

grecque des innovations révolutionnaires de la littérature française. On ne peut parler d'échec. *L'Erreur* et *Le Signal d'alarme* sont des romans captivants, riches d'un contenu très actuel: dénonciation existentialiste de l'absurdité d'un monde angoissant, dénonciation de la stupidité policière, de la mesquinerie des autorités constituées. Le récit a un charme très grec, fait d'insouciance, de fierté, d'affirmation virile, en un mot d'esprit pallikare. Et dans ce cocktail enivrant, les procédés novateurs ont apporté un piquant supplémentaire, une touche de mystère, un grain de défi aux formes traditionnelles trop compassées. Bien sûr, Samarakis ne peut accéder à l'étrangeté tourbillonnante et vertigineuse de Robbe-Grillet, ni évoquer comme Kafka l'horreur indécélable d'une présence mystérieuse, obnubilante et qui défie l'imagination. Cependant dans le cadre d'une forme qui retourne inexorablement à la pureté classique, il a su concocter un breuvage à l'attrait duquel il est bien difficile de ne pas succomber.

Notes

- 1) A.SAMARAKIS, *L'Erreur*, ed.Hestia, 1966.
- 2) A.SAMARAKIS, *Le Signal d'alarme*.
- 3) J.GIONO, *Un de Beaumigne, Le Hussard sur le toit*.
M.PAGNOL, *Jean de Florette, Manon des sources*.
- 4) A.SAMARAKIS, *L'Erreur*. Rapport officiel sur l'affaire du Café des Sports, p. 44; compte-rendu oral de l'inspecteur, pp.46-47; récit du point de vue du suspect, pp.18-27. Les deux présentations des faits interviennent après le début du récit du voyage, qui doit emmener le suspect et les trois inspecteurs à Athènes. Nouvelle présentation des faits, pp.128-132. Interrogatoire sur l'incident, pp.140-143.
- 5) *Ibid.*, p.21; reproduction du dessin dans le rapport de police, p.47; discussion des services compétents sur la signification des cercles, pp.48-49; interrogatoire sur le même sujet, p.144.
- 6) A.SAMARAKIS, *Le Signal d'alarme*. Articles en Katharevousa de la *Voix de Pharsale*, pp.7-15 et pp.47-49 etc.
- 7) *L'Erreur*, p.36.
- 8) *Ibid.*, p.64.
- 9) *Ibid.*, p.114.
- 10) *Ibid.*, pp.118-123.
- 11) *Ibid.*, pp.151-162.
- 12) *Ibid.*, pp.2-183.
- 13) *Le Signal d'alarme* commence lui aussi par une periplanésis du héros dans les rues de Pharsale.
- 14) *L'Erreur*, pp.178-183.
- 15) *Ibid.*, p.224; les deux cercles évoquent également les phares d'une locomotive en manoeuvre en contrebas.
- 16) *Ibid.*, p.231; phrase finale.
- 16 bis) *Ibid.*, p.178.
- 17) *Ibid.*, pp.226-228. Dans le même chapitre, *Le Trésor des connaissances pratiques* joue le rôle du *Guide Michelin* de Butor.
- 18) *Ibid.*, p.228.
- 19) F.KAFKA, *Vor dem Gesetz*.
- 20) *Le Signal d'alarme*, pp.21-28 et pp.115-120.