



HAL
open science

Réminiscences de Lorca dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis

Claire Marché

► **To cite this version:**

Claire Marché. Réminiscences de Lorca dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis. Loxias, 2021, Doctoriales XVIII, 74. hal-04310382

HAL Id: hal-04310382

<https://hal.science/hal-04310382v1>

Submitted on 17 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Réminiscences de Lorca dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis

Claire Marché

Résumé

Dans cet article, nous étudierons la nature des liens unissant les deux derniers romans de Kosmas Politis, *À Hatzifrango* et *Terminus* (roman inachevé paru à titre posthume) et l'univers poétique de Federico García Lorca depuis quelques textes de son *Livre de poèmes* (*Libro de poemas*, 1921) jusqu'au *Divan du Tamarit* (*Diván del Tamarit*, 1936) traduits par le romancier grec. En effet, leurs démarches artistiques les rapprochent. Mais il faut tenir compte de la manière dont Politis a « rencontré » Lorca, probablement par la traduction française de ses textes. Dès lors, à travers l'analyse de quelques traductions de l'auteur, nous nous demanderons à quels aspects de l'œuvre lorquienne l'écrivain grec a pu être sensible. De fait, quelques motifs des poèmes espagnols hantent, dans un jeu intertextuel, les derniers romans du romancier grec. La voix de Lorca se joint alors à celle de Politis dans les deux romans pour faire entendre un chant de jeunesse et de deuil.

In this paper, we will analyse how Politis' two last novels, *In Hatzifrango* and *Terminus* (an unfinished novel, published posthumously) are linked with Federico García Lorca's poetic universe, from some pieces of his *Book of Poems* (*Libro de poemas*, 1921) to *The Tamarit Divan* (*Diván del Tamarit*, 1936), translated by the Greek novelist. Indeed, the artistic approach of the two men is similar. Yet we must take into account the way that Politis « met » Lorca, that is to say through the French translation of his texts. By studying Politis' some translations, we will try to determine which aspects of Lorca's work the Greek novelist could have been sensitive to. A few motifs of the Spanish poems haunt in fact Politis' last novels through an intertextual play. Lorca's voice then joins Politis' one in the two novels: they sing together a song of youth and mourning.

Mots-clés

Politis (Kosmas), García Lorca (Federico), traduction, intertextualité

XXe siècle

Grèce, Espagne

Quels liens peuvent unir l'œuvre d'un poète espagnol, très tôt dédié à l'expression de ses images intérieures et exécuté, à 38 ans, en 1936 par les phalangistes, et les romans d'un écrivain grec entré tard en littérature et lui-même arrêté par la junte militaire le 21 avril 1967, jour de la mort de sa femme¹ ?

Kosmas Politis, écrivain de la Génération de 1930 en Grèce, célèbre pour ses romans *Le Bois de citronniers* (*Λεμονοδάσος*, 1930) et *Eroica* (*Eroica*, 1938) parus dans l'entre-deux-guerres, se tient à l'écart du monde des lettres après la Seconde Guerre mondiale et se consacre alors à la traduction. Si l'auteur affirme que cette activité est alimentaire ou qu'il la pratique comme simple passe-temps de vieillesse², s'il est difficile également de savoir lesquelles relèvent de commandes éditoriales³, certaines traductions de Politis sont devenues des références dans le monde littéraire grec. Parmi les nombreux écrivains auxquels le romancier prête une voix grecque se trouve Federico García Lorca pour lequel il déclare avoir une prédilection³. Plusieurs études ont mis en lumière l'influence qu'ont exercée les lectures de Politis dans l'écriture de ses romans⁴. Mais peu se sont attachées à ses traductions de poèmes⁵. Or, au moment où Politis travaille à faire entendre le chant de l'auteur du *Romancero gitan* en grec, il est lui-même en train d'écrire son avant-dernier roman, *À Hatzifrango* (*Στου Χατζηφράγκου*, 1963), relatant la vie des habitants d'un quartier grec de Smyrne en 1902 et sa disparition lors de la Catastrophe de 1922.

Nous étudierons dans cet article comment dans les derniers romans de Politis, *Yiri* (*Το Γυρί*, 1945), *À Hatzifrango* (1963) et *Terminus* (*Τέρμα*, 1974, publication posthume), la voix de Lorca se fait entendre. Pour cela, nous mettrons d'abord en évidence les ressemblances entre les recherches littéraires des deux écrivains. Afin de savoir si cette proximité d'inspiration procède en partie d'une influence de l'œuvre de Lorca sur Politis, nous retracerons la manière dont le romancier grec a rencontré le poète espagnol. Nous nous demanderons alors quels ont été ses choix de traduction et à quelles caractéristiques de la poésie lorquienne il fut sensible. Enfin, nous analyserons la manière dont la voix de Lorca résonne à travers celle de Politis dans ses derniers romans.

Deux « enfant[s] turbulent[s] »

Lorca comme Politis se sont tout d'abord tous les deux intéressés aux arts populaires. Ce tournant dans l'inspiration du romancier grec est mis en abyme dans *Yiri* à travers deux discussions entre le personnage principal, Philippos Gortyne, qui a fui Athènes après une déception amoureuse pour se réfugier dans un quartier

¹ Pour des détails sur l'arrestation de Kosmas Politis, voir Io Marmarinou, *Κοσμάς Πολίτης, ένας δανδής του πνεύματος* (*Kosmas Politis, un dandy de l'esprit*), Athènes, éd. Alexandria, 1989, pp. 60-62.

² I. Marmarinou, *Κοσμάς Πολίτης, ένας δανδής του πνεύματος*, *op. cit.*, p. 15 et p. 65.

³ I. Marmarinou, *Κοσμάς Πολίτης, ένας δανδής του πνεύματος*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ Yorgos Kallinis, « Οι Νεκροί του James Joyce στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Μια πολύπλοκη περίπτωση διακειμενικότητας » (« *Les Morts* de James Joyce dans *Eroica* de Kosmas Politis : un cas complexe d'intertextualité »), *Palimpseston*, 1995, vol. 14-15, pp. 231-242 par exemple.

⁵ Stavroula Tsouprou, *Μεταφραστές και διακείμενα* (*Traducteurs et intertextes*), Athènes, Melani, 2016, p. 97.

populaire de Patras, et Cyrillos, l'un de ses amis qui prône un retour à des formes d'art plus proches du peuple et moins emphatiques que celles héritées du romantisme⁶. À Yiri d'ailleurs tout le quartier assiste au mois d'août à des représentations du théâtre d'ombres de Karaghiozis. Cette forme de spectacle populaire est née dans l'Empire ottoman avec le personnage du Karagöz turc⁷. Par contamination, les personnages du roman de Politis semblent eux-mêmes devenir des ombres, fantômes ou silhouettes furtives dans la nuit. Ce goût pour le théâtre populaire rapproche Politis de Lorca, fasciné lui aussi par le théâtre de marionnettes au point de donner des représentations lorsqu'il est enfant devant sa famille⁸. Le poète espagnol compose par la suite plusieurs pièces pour marionnettes à partir de 1922 jusqu'à la fin de sa vie, telle *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*⁹. Tout comme dans le roman de Politis, le recours à cet art populaire permet à Lorca de mettre en scène ses plus profondes interrogations. Comme l'écrit Jocelyne Aubé-Bourlignieux :

Il n'y a semble-t-il qu'un pas à franchir, du registre comique incarné sous la forme de grossiers personnages de bois articulés dont la tête devait être assez solide pour résister aux coups de gourdin de Don Cristóbal, vers la représentation tragique de l'anéantissement de victimes humaines de leur côté frappées sans pitié. Ou qu'un saut à faire du rire aux larmes, quand le personnage mû par des fils, en train de protester contre celui qui les tire, devient l'être anxieux qui crie et pleure en s'interrogeant sur le sens de son action, de sa vie, de sa mots, ainsi que sur l'identité éventuelle du responsable dissimulé dans les coulisses. Un petit fossé attend en effet l'un et l'autre à l'arrivée, dans lequel tombera aussi bien la grotesque silhouette dont tous rient à gorge déployée, que le joueur tragique, une fois perdues une à une ses pièces sur l'échiquier de l'existence¹⁰.

Mais le romancier grec et le poète andalou partagent d'autres références. Dans *Yiri*, une jeune fille rêve avant la sieste à ce que sera sa vie. Une musique emplit alors ses songes : une « danse espagnole d'Albéniz » dont elle scande le rythme et qui lui évoque les « falbalas se mouvant lentement autour des hauts talons de la quitandera¹¹ ». La référence au compositeur espagnol n'est pas anodine. Elle est d'une part synonyme d'un désir de liberté du personnage ; elle peut d'autre part être lue comme le manifeste d'une nouvelle esthétique de Kosmas Politis, désormais en quête d'un art populaire, retravaillé cependant par une narration discrètement déconcertante. En effet, Albéniz, « maître de l'école nationale espagnole du XX^e siècle » et « référence de l'hispanisme international »¹², dans sa suite *Iberia*,

⁶ Kosmas Politis, *To Γυπί*, [Ikaros, 1945], Athènes, Hermès, 1987, pp. 88-92 et pp. 212-215.

⁷ Stathis Damianakos, *La Grèce dissidente moderne : cultures rebelles*, Paris, L'Harmattan, « Études grecques », 2003, p. 193.

⁸ Claude Couffon, *À Grenade, sur les pas de Garcia Lorca*, Paris, Seghers, 1962, p. 24.

⁹ Susan G. Polansky, « Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater », *Hispania*, vol. 97, n°1, 2014, pp. 101-112, www.jstor.org/stable/24368749 (cons. le 10 juin 2021).

¹⁰ Jocelyne Aubé-Bourlignieux, *Lorca ou la Sublime Mélancolie. Morts et vies de Federico Garcia Lorca*, Paris, Aden, « Le cercle des poètes disparus », 2008, p. 500.

¹¹ K. Politis, *To Γυπί*, *op. cit.*, p. 206.

¹² Jacqueline Kalfa, *Isaac Albéniz (1860-1909) : la vocation de l'Espagne*, Paris-Biarritz, Séguier-Atlantica, « Carré musique », 2000, p. 32.

réussit cette synthèse – que manquèrent ses prédécesseurs – de ce que la musique peut avoir de primitif, voire brutal, singulier, et de ce qui est évolué, raffiné, universel ; la mélodie populaire et le développement savant, la musique la plus spontanée et la plus élaborée¹³.

Puisant dans l'art *jondo*, son œuvre « représente la première graphie de cette tradition dans une œuvre savante¹⁴ ». C'est par Albéniz que Manuel De Falla découvre cette musique populaire et la fait connaître à Federico García Lorca. Ce dernier dédie un sonnet au musicien en guise d'épithète¹⁵. Dans les derniers romans de Politis retentissent également des chansons populaires (δημοτικά τραγούδια), jouées par des instruments mécaniques, fredonnées par des inconnus dans la nuit ou exaltant les sentiments des personnages. Madame Eleni, l'épouse insatisfaite du récit *Terminus*, chantonne des berceuses à son enfant. Ces chants premiers font également l'objet d'une conférence de Lorca en 1928 qui souligne le caractère âpre et mélancolique des *nanas infantiles* espagnoles¹⁶.

Outre leur inspiration commune tirée des arts populaires, les deux auteurs partagent un même tropisme oriental. Il est patent dans *Le Divan du Tamarit* de García Lorca (*Diván del Tamarit*, publication posthume en 1940) qui reprend des formes poétiques persanes telles la *gacela* ou la *casida*, mais il s'exprime dès les *Chansons* (*Canciones*, 1921-1924). Dans les *Poèmes du Cante jondo* (*Poema del Cante jondo*, 1931), l'influence de Omar Khayyâm est prégnante comme l'explique Jocelyne Aubé-Bourlignieux¹⁷. Politis, par le titre même de son roman *À Hatzifrango* (*Στου Χατζηφράγκου*), nom d'un quartier de Smyrne, revendique une double appartenance puisque le mot « Χατζής », d'origine turque, signifie le « pèlerin » et le substantif « Φράγκος » désigne « le Franc, le catholique ». Cette réflexion sur les liens entre l'Orient et l'Occident était déjà manifeste dans sa pièce de théâtre *Constantin le Grand* (*Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*, 1957) qui retrace de manière iconoclaste la conversion de l'empereur. Unissant l'Asie Mineure et la Grèce continentale, le romancier grec fait entendre dans le récit *À Hatzifrango* et dans son dernier roman *Terminus* le chant arabe de l'*amanès*.

Politis tout comme Lorca bousculent donc les valeurs établies par leurs emprunts aux arts populaires et à une tradition arabe plus ancienne qui a nourri la littérature de leurs pays ou de leurs régions. Dans la Grèce de l'après-guerre, et encore plus sous la dictature des colonels, ce cosmopolitisme de l'auteur est mal considéré¹⁸. Quant à

¹³ J. Kalfa, Isaac Albéniz (1860-1909) : la vocation de l'Espagne, op. cit., pp. 87-88.

¹⁴ J. Kalfa, Isaac Albéniz (1860-1909) : la vocation de l'Espagne, op. cit., p. 77.

¹⁵ Federico García Lorca, *Poésies* III, « Sonnets et derniers poèmes » [1954], trad. André Belamich, Paris, Gallimard, « Poésie », 2012, p. 180.

¹⁶ Federico García Lorca, *Les Berceuses (las nanas infantiles)*, [1928], trad. Carole Lahougue, Angoulême, éd. Marguerite Waknine, « Écrits sur l'art », 2010.

¹⁷ J. Aubé-Bourlignieux, *Lorca ou la Sublime Mélancolie. Morts et vies de Federico Garcia Lorca*, op. cit., chapitre VI « Omar Khayyâm et l'éloge du vin : échos culturels et modulations littéraires de la tradition orientale du Cante jondo ».

¹⁸ Dans un article évoquant le souvenir de son ami Politis, Tatiana Gritsi-Milliex explique que la bonne société athénienne n'a finalement jamais cessé de lui reprocher d'être un « άταχτο παιδί », un

Lorca avec les artistes de la Génération de 27, il souhaite réveiller Grenade, la sortir de sa torpeur intellectuelle, comme le proclame leur manifeste publié dans le journal *Gallo* du 8 mars 1928 :

Un nouveau groupe de Grenade, uni à l'ancien, se réunit autour de ce Gallo, et je crois qu'il est en bonne voie. Tous ensemble. Avec l'amour de Grenade, mais la pensée fixée sur l'Europe. C'est seulement ainsi que nous pourrions amener au jour les trésors les plus secrets et les plus précieux de chez nous. Une revue de Grenade, mais destinée à sortir de Grenade, une revue qui recueillera les pulsations de toutes les autres terres pour mieux connaître la sienne propre ; une revue gaie, vivante, antilocale, antirégionaliste, appartenant au monde, comme Grenade¹⁹.

Le Lorca de Politis : l'intermédiaire français

Les textes du poète de Grenade sont déjà bien connus en Grèce lorsque Politis les traduit. Les premières traductions datent de 1929, mais ce sont celles de Kazantzakis, accompagnées de celles d'autres poètes espagnols, publiées d'abord dans la revue *O Kyklos*, qui introduisent réellement l'auteur en Grèce et ouvrent la voie à une appropriation des œuvres du poète²⁰. À la découverte de Lorca dans les années 1930 succède un « boom Lorca » dans les années 1940 et à partir de 1950 l'existence d'un Lorca aux différents visages²¹. Anna Rosenberg précise toutefois qu'en Grèce, durant la guerre civile et jusqu'en 1960, les différents traducteurs de Lorca mettent en avant la victime tuée par les franquistes. Le cas de Politis est cependant différent. En effet, c'est à la demande de Thanasis Karavias, son éditeur, grand amateur du poète, que Politis est chargé de traduire au début des années 1960 quelques textes pour une anthologie. Par la suite, Karavias modifie son projet et demande au romancier « de traduire tous les poèmes de Lorca, qu'il "sortirait en un tome sur du papier de soie" »²². L'éditeur confie ensuite à Kappatos, traducteur de l'espagnol, le soin de relire la traduction de Politis à la lumière du texte original car le romancier grec se fondait sur une version française : il s'agit donc de « traduction de traductions²³ ». Mais Politis meurt en 1973 n'ayant traduit qu'un peu plus de la moitié des textes de Lorca.

Quels recueils a-t-il traduits et depuis quelles « voix » françaises ? Pour tâcher d'établir quels poèmes de Lorca connaissait Politis, je me fonderai sur l'édition des *Œuvres poétiques complètes* en grec déjà mentionnée et sur les manuscrits du

« enfant turbulent ». Voir Tatiana Gritsi-Milliex, « Σε αναζήτηση του χαμένου καιρού » (« À la recherche du temps perdu »), *Periplous*, 1999, n°48, pp. 125-127.

¹⁹ Texte cité dans C. Couffon, *À Grenade, sur les pas de Garcia Lorca*, *op. cit.*, pp. 49-50.

²⁰ Anna Rosenberg, « The Greek Lorca: Translation, Homage, Image », *Bulletin of Hispanic Studies* 91, n° 1, 2014, pp. 34-35, https://www.researchgate.net/publication/270081503_The_Greek_Lorca_Translation_Homage_Image (cons. le 2 mars 2017).

²¹ A. Rosenberg, « The Greek Lorca: Translation, Homage, Image », *op. cit.*, pp. 35-36.

²² Pour l'histoire de la traduction de Lorca par Politis, voir le récit de Rigas Kappatos dans la préface aux *Ποιητικά άπαντα* (*Œuvres poétiques complètes*, première édition de 1997), Athènes, éd. Hecati, 2011, pp. 9-25.

²³ R. Kappatos, « Πρόλογος » [Préface] in Federico García Lorca, *Ποιητικά άπαντα*, *op. cit.*, p. 17.

romancier contenant ses traductions de Lorca²⁴. L'auteur d'*Eroica* a donné une version grecque intégrale du *Livre de poèmes* de Lorca à partir, semble-t-il, du travail d'André Belamich paru en 1954²⁵. Il est plus difficile d'identifier la traduction française qui a inspiré Politis pour les quelques chansons qu'il a traduites. En effet, ce recueil *Chansons* (1921-1924), moins connu que le *Romancero*, a été traduit essentiellement par Belamich. Cependant, sa traduction du poème « El canto quiere ser luz » dans la première partie « Teorías » diffère notablement de celle de Politis. Le titre devient en effet « Le caillou veut être lumière » tandis que le mot « canto » est traduit par « τραγούδι » (« chanson ») en grec. Pourtant, le traducteur grec semble avoir consulté le travail de Belamich pour d'autres textes comme la suite poétique « Nocturnos de la ventana ». Dans les trois premières parties de ce poème, un personnage observe la lune depuis un intérieur. Le vent et la fenêtre jouent un jeu étrange et dangereux lorsque le « je » se penche pour mieux voir :

A como la cabeza
por mi ventana, y veo
cómo quiere cortarla
la cuchilla del viento.

En esta guillotina
invisible, yo he puesto
la cabeza sin ojos
de todos mis deseos.
(texte original)

La tête à ma fenêtre
Je vois en me penchant
comme veut la trancher
le couperet du vent

À cette guillotine
invisible j'ai mis
Les têtes sans regards
De tous mes vieux désirs²⁶.
(traduction de Belamich)

Προβαίνω στο παράθυρό μου
και βλέπω καθώς σκύβω
πως θέλει να μου κόψει το κεφάλι
το λεπίδι του ανέμου.

Σαυτή την αόρατη
λαιμητόμο έχω βάλει

²⁴ Ces manuscrits se trouvent à l'institut ELIA-MIET [Archives littéraires et historiques grecques conservées par le Département culturel de la Banque nationale]. J'ai pu les consulter en avril 2017.

²⁵ En France, les recueils intégraux de Lorca commencent à être traduits sous l'Occupation. Cependant, les œuvres qui suscitent le plus d'intérêt sont le *Romancero gitano* et le *Poème du cante jondo* (Yves Chevrel, Bernard Banoun, Christine Lombez, « Poésie », in Bernard Banoun, Isabelle Poulin, Yves Chevrel, *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019, pp. 634-635). Mais c'est André Belamich qui traduira ses premiers poèmes en 1954 pour Gallimard (Federico García Lorca, *Poésies I*, trad. A. Belamich et C. Couffon, Paris, Gallimard, « Poésie », 2012, p. 158). Par ailleurs, une comparaison des traductions grecque et française révèle que Politis a suivi la syntaxe adoptée par Belamich, construction qui s'écarte parfois du modèle espagnol pour respecter le cadre métrique choisi.

²⁶ Federico García Lorca, *Poésies II*, [1954], trad. André Belamich, Paris, Gallimard, « Poésie », 2012, p. 32.

το τυφλό κεφάλι
όλων των παλιών μου πόθων.
(traduction de Politis)

Les « désirs » du poète sont « vieux » chez Belamich et Politis. Leur couper la tête équivaut à mettre fin à la nostalgie. Cette idée n'est pas autant marquée dans le texte espagnol. Si Belamich a recours à cet ajout, c'est peut-être pour conserver le rythme hexasyllabique dont la régularité imite le vers de sept syllabes employé par García Lorca. Remarquons ici que les vers sont de longueurs variées chez Politis qui ne garde parfois qu'une assonance en fin de vers. Ainsi, à la musicalité du texte le traducteur semble privilégier l'image : il accentue l'effet de surprise par l'enjambement qui fait apparaître la « guillotine » après l'adjectif qui la qualifie. Politis a pu consulter la traduction de Belamich tout en se fondant un peu sur le texte espagnol dont il respecte davantage la syntaxe. Il n'est pas mentionné comme traducteur du *Poème du Cante jondo* (Ποίημα του κάντε χόνδο) dans les *Œuvres poétiques complètes* de Lorca en grec²⁷. Il a en revanche traduit quelques poèmes du *Romancero gitan* (Τσιγγάνος τραγουδιστής) et certaines pièces du *Divan du Tamarit* (Ποιήματα του Ταμαρίτ). Toutes ses traductions n'ont pas été publiées et se trouvent dans le peu d'archives qu'il a laissées. Il est très probable que l'auteur ait connu la version française de Michel Couffon et de Bernard Sesé datant de 1954. En effet, une lecture de la « Casida de la fille dorée » (« Casida de la muchacha dorada ») comparée à l'original révèle que les traducteurs français n'ont pas cherché à reprendre le rythme de l'heptasyllabe lorquien²⁸. Certains vers, disloqués, prennent alors davantage de force visuelle comme le « rossignol » aux « ailes brisées » qui « pleur[e] » la mort de la jeune fille. Or, dans le texte grec, l'isolement du rossignol est le même et son chant de deuil n'en est que plus déchirant. Ici encore, l'image prime sur la musique dans le travail de traduction de Politis. Dès lors, faire passer le texte espagnol en grec consiste à transposer la rencontre de deux imaginaires plus qu'à faire entendre la voix de Lorca en grec. Le brouillon de la traduction par le romancier grec de la « Gacela de l'enfant mort » (« Gacela del niño muerto ») manifeste tous les tâtonnements auxquels peut donner lieu le croisement des deux mondes poétiques²⁹. Ce poème relate, par images fragmentées et énoncés disparates – scènes au présent de répétition, métaphores à valeur de sentences ou encore souvenirs intimes au passé –, la noyade d'un enfant. Il se conclut par ces vers :

Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío³⁰.

Les ratures sur le manuscrit de Politis révèlent son hésitation pour traduire les derniers mots. Il envisage successivement « ένας παγωμένος αρχάγγελος » (« un

²⁷ Federico García Lorca, *Ποιητικά άπαντα*, op. cit., p. 157.

²⁸ Pourtant la *casida*, genre poétique persan, suivait des règles musicales très strictes, notamment le respect d'une monorime. Voir Begoña Molina Prieto, « Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca », *Rhythmica*, XI, 2013, <https://fr.calameo.com/read/0014082934de7110c18a1> (cons. le 29 mai 2021).

²⁹ Ce manuscrit constitue la p. 78 des archives de l'auteur conservées à l'institut EΛΙΑ-MIET.

³⁰ « Ton corps, à l'ombre violette de mes mains, / était, mort sur la rive, un archange de froid. », F. García Lorca, *Poésies* III, op. cit., p. 157.

archange gelé ») et « ένας ψυχρός αρχάγγελος » (« un archange froid ») avant de retenir « ένας αρχάγγελος ψύχους » (« un archange de froid »), plus proche du texte initial. Pourquoi ces essais ? Dans les deux premiers cas, le poème s’achèverait sur la vision de l’archange, intercesseur entre le ciel et la terre ; dans le dernier, le froid, massif, dont la compacité est soulignée par sa fonction de complément du nom, prévient toute possibilité de résurrection. Se résoudre à la disparition totale ou espérer en un retour à la vie de ce qui n’est plus : Politis, à travers la voix de Lorca, rencontre un des thèmes centraux de ses romans d’après-guerre.

Des chansons de toile aux chansons de la nuit

Ainsi, pour Politis, traduire Lorca est avant tout une création d’images. Il n’est peut-être pas anodin que le romancier grec ait griffonné au dos de ses brouillons un dessin représentant l’esquisse d’une lune, le visage d’une femme vraisemblablement morte, une dague suspendue au-dessus d’elle. Ses traductions poétiques ont-elles influencé son écriture romanesque d’après-guerre ?

Comme l’écrit Pierre Brunel, « un texte n’est pas toujours pur. Il charrie des éléments étrangers³¹ ». Ce sont ces faits, qui font « inévitablement référence à un “ailleurs” ou à un “autre” », qui justifient le rapprochement de deux textes. Ils peuvent être signalés de trois façons selon Brunel, par « l’apparition d’un mot étranger, d’une présence littéraire ou artistique, un élément mythologique ». Dans les passages des deux derniers romans de Kosmas Politis que nous étudierons, les narrateurs suspendent le cours de l’action pour décrire deux scènes devenant tableaux : derrière ces visions transparait en filigrane la réminiscence de poèmes lorquiens.

Dans *Terminus*, Madame Eleni, mariée à un homme froid, s’éprend de Stephanos, jeune violoniste atteint de tuberculose, qui doit jouer avec sa fille Sophie lors d’un concert. Elle contient ses aveux dans la première partie du récit. Le personnage n’est décrit qu’à l’intérieur du cadre domestique. La broderie accompagne ainsi chaque étape de la prise de conscience de madame Eleni. Suivre un dessin déjà tracé reflète également symboliquement la vie de la mère de Sophie. Pourtant, au chapitre 2, la description de l’ouvrage détonne :

une housse de coussin brodée, tout en œillets et en papillons, sauf que ces œillets-ci étaient des œillets rouges, de deux tons, rouge corail et rouge feu, des œillets surnaturels et les papillons avaient des ailes vertes et jaunes – et parmi elles, une petite fleur inconnue, légendaire, ressemblait à une petite bête, un charançon, aurait-on dit – elle se répétait régulièrement dans le motif – pas une dissonance tout cela ensemble, une harmonie barbare comme celle d’un saxophone, d’une batterie et d’un sistre, donnant la chair de poule – un venin distillé – et on percevait cette harmonie effrénée comme le rythme à venir de l’existence, comme une évolution qui irait au-delà d’une ligne imprévisible, qui imposerait son inspiration [...]³².

³¹ Pierre Brunel, « Le fait comparatiste », in Pierre Brunel (éd.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 1989, pp. 29-55, <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/precis-de-litterature-comparee--9782130420712-page-29.htm> (cons. le 10 juin 2021).

³² Kosmas Politis, *Τέρμα*, [1975], Athènes, Hermès, 2000, p. 44 (notre traduction).

« Penchée sur son ouvrage », madame Eleni, « une présence romantique », pose « son doux regard » sur « les feuilles inhumaines, les branches et les bourgeons, sur les pétales monstrueux, cauchemardesques ». La scène est ensuite décrite du point de vue d'un observateur extérieur :

[...] on était surpris du déséquilibre [que causaient les fleurs], de leur contraste avec cet environnement mesuré, si on songeait bien à tout cela, aux soupçons et aux doutes, si on ne se livrait pas à une occupation, même mécanique – surtout mécanique – surpris de leur contraste avec le décor exigeant tout autour, contraste avec les distinctions qu'avait obtenues de droit lui aussi un ancêtre – on penserait selon son rythme à lui jusqu'à ce qu'on ait échappé aux agrandissements photographiques du grand-père et de la grand-mère suspendus au mur³³.

Les regards des ancêtres tracent un carcan en surplomb qui s'oppose au désir de liberté symbolisé par les fleurs du motif. Le dessin, inspiration diabolique – du moins c'est ce que suggère ironiquement le narrateur –, reflète l'érotisme enfoui des rêves de madame Eleni. Ce motif médiéval de la femme qui tisse en laissant libre cours à son imagination est également présent dans « La nonne gitane » (« La Monja gitana »), poème du *Romancero gitan* de Lorca. Une nonne, ou plutôt une novice, brode la nappe de l'autel, mais souhaiterait dessiner « des fleurs de sa fantaisie » (« flores de su fantasía »), des « tournesols et des magnolias » (« ¡Qué girasol ! ¡Qué magnolia ! »). Deux cavaliers passent « dans ses yeux³⁴ » : s'agit-il d'une scène passée, d'un rêve ? La « rumeur » (« rumor ») de leur passage lui « décolle la chemise » (« le despega la camisa »). La confusion des temps ne permet pas de déterminer si cette mise à nu renvoie à un outrage passé ou à un désir qui s'exprime dans le présent de la cellule. Comme dans la description des rêves de madame Eleni, le motif de l'emprisonnement, religieux ici et non social, clôt le poème :

Mais par ses fleurs elle est reprise
Et aux échecs avec la brise
Le soleil mène une partie
À l'aplomb d'une jalousie³⁵.

Dialoguant avec le poème de Lorca alors qu'il écrit son roman pendant la dictature des colonels, Politis superpose au personnage de la femme prisonnière des traditions celle d'une novice enfermée dans sa cellule et condamnée à l'imagination pour le reste de sa vie. L'allusion renforce donc le tragique de sa situation et le plaisir du lecteur de la voir s'en émanciper.

C'est à une tout autre scène, avec une femme à nouveau comme personnage principal, qu'assistent deux enfants du quartier de Hatzifrango dans le roman du même nom. Aristos et Stavrakis, qui éprouve pour le premier des sentiments mêlés d'amitié,

³³ K. Politis, *Τέτρα*, *op. cit.*, p. 45 (notre traduction). Nous avons rajouté l'expression en italiques.

³⁴ Cette traduction de « por los ojos » est de Alice Becker-Ho. Voir Federico García Lorca, *Romancero gitan*, édition bilingue, [2004, William Blake & Co], trad. Alice Becker-Ho, Paris, Le Seuil, « Points Poésie », 2008, p. 33.

³⁵ F. García Lorca, *Romancero gitan*, *op. cit.*, p. 35.

mais aussi de jalousie et de haine, veulent se rendre au lac de Halkabounar près de Smyrne. La mère Doudou leur a en effet raconté qu'Artémis y descend parfois pour se baigner. Leur promenade occupe le chapitre 7, chapitre central sur les douze consacrés à la vie du quartier en 1902. Dès leur arrivée, Aristos plonge dans le lac, mais en ressort bien vite. Il n'a pas pu identifier ce sur quoi il a posé le pied : « un poisson... une tortue... un mât... ». Mais ce n'est rien de tout cela car voici ce que la mer dévoile aux deux enfants :

– C'est une femme, dit Stavrakis.

Aristos mit ses mains devant lui.

La mer la recouvrait encore. Ses yeux étaient fermés. Elle dormait dans les reflets de l'eau, à quelques pieds de profondeur, et ses longs cheveux noirs dénoués derrière elle ondulaient sur l'écume, donnant quelque vie à sa tranquillité. Des algues vertes étaient enlacées dans ses cheveux et ailleurs, à ses aisselles et entre ses jambes. Une jeune fille dans sa première jeunesse, une petite silhouette ronde mais les seins formés, les jambes un peu ouvertes, un bras collé au flanc, l'autre étendu. Ses doigts touchaient la coquille verte d'une conque toute lisse. Et l'eau mêlée de mousse allait et venait au-dessus d'elle, parfois peu profonde, à la naissance des mamelons, parfois plus haute, avec un chuchotement doux comme le bruissement des feuilles. Le rivage sentait l'amande amère et la bergamote.

Les deux garçons regardaient sans parler.

Une petite vague, différente des autres, plus écumeuse, plus enroulée, se déploya dans un murmure et la jeune fille se balança deux fois, à droite et à gauche, puis revint se poser sur le sable. Le coucher de soleil au-dessus d'elle brodait sur la mer des tulipes et des poissons dorés. Sans doute n'était-elle pas d'une grande beauté, sans doute, mais son aisselle, là où commence à s'arrondir le sein, était d'une tendresse et d'une douceur indicibles... La petite vague revint, lui prit une algue dans les cheveux, la poussa et vint la poser aux pieds d'Aristos. Derrière eux, sur la grande route, passait le tsigane avec Zacharoula, revenant de la ville vers sa tente et jouant du tambourin pour lui-même. Peut-être ne le remarquèrent-ils pas tout comme ils ne remarquèrent pas le crépuscule qui désormais faisait pleuvoir des violettes. Elle, elle demeurait inchangée sous le ciel qui changeait.

– Je vais couper un jonc, dit Stavrakis et il s'éloigna – sûrement dans l'idée de la piquer avec le bout pointu.

Aristos se pencha et ramassa l'algue sans détourner les yeux de la femme. Il joignit à nouveau ses mains devant lui.

La mer telle un miroir. Pas le moindre souffle durant quelques instants.

Puis Aristos sentit le vent de terre lui caresser le dos. La jeune fille remua sous la transparence, à droite et à gauche. Une, deux, trois fois. Elle se détacha du sable, fit demi-tour, frappa les gravillons de ses talons rigides comme pour s'écarter du bord, ondula sur l'écume puis gagna le large avec la même lenteur qui l'avait amenée. Il restait là à la suivre lorsqu'à côté de lui, la voix de Stavrakis le surprit³⁶.

Cette noyée est la parente d'autres femmes au sort malheureux dans deux nouvelles de Politis, « Marina » (« Μαρίνα », 1939) et « Le mirabellier » (« Η κορομηλιά »,

³⁶ Kosmas Politis, *Στον Χατζηφράγκου*, [éd. A. Karavias, 1963], Athènes, Estia, « Nea Elliniki Bibliothiki », 1990, pp. 137-138 (notre traduction).

1946). Mais sa description garde trace des traductions de Politis. Elle évoque en creux la découverte macabre de Doc au chapitre 18 de *Rue de la Sardine* (*Cannery Row*, 1945), ou Ophélie de Hamlet, autre figure à laquelle Politis a donné une voix grecque et enfin l'ondine de Lorca qui apparaît dans la quatrième partie du poème « Nocturnes de la fenêtre », extrait du recueil *Chansons*, mentionné plus haut. Le jour succède à la nuit dans ce quatrième mouvement et révèle un cadavre féminin.

De la cabeza a sus muslos
un pez la cruza, llamándola.
El viento le dice “niña”,
mas no puede despertarla.
El estanque tiene suelta
su cabellera de algas
y al aire sus grises tetas
estremecidas de ranas³⁷.

Il convient d'abord de remarquer que, dans le texte romanesque, la mention du tzigane survient immédiatement après le geste de la mer qui cueille une algue dans les cheveux de la morte pour la porter en offrande à Aristos. Clin d'œil de Politis qui détache ce morceau d'anthologie pour l'offrir au lecteur comme le souvenir du poème du *Romancero gitan* ? Le vert est par ailleurs dominant dans ce tableau, rappelant la couleur que Lorca associe au monde gitan comme dans le célèbre « Romance somnambule » (« Romance sonámbulo ») par exemple. La noyée de Politis, créature fantastique comme celle de Lorca, partage également avec elle une sensualité diffuse : son corps est animé de mouvements. Dans le poème espagnol, un poisson la « traverse ». Dans la traduction que Politis a faite du texte de Lorca, ce mouvement devient un va-et-vient insistant : « ένα ψάρι πηγαينوέρχεται και της φωνάζει³⁸ ». Or, le verbe employé dans le texte original « cruzar » désigne aussi une forme, celle de la croix, absente du texte de Politis. Le poème s'achève sur une prière pour adoucir sa vie dans l'au-delà.

Yo luego pondré a su lado
dos pequeñas calabazas
para que se tenga a flote,
¡ay!, sobre la mar salada³⁹.

Dans la traduction de Politis, les « Calebasses » sont « vides » [« δυο αδειανά νεροκολόκυθα »] et non petites. Elles reparaissent dans le roman *À Hatzifrangos*. Ainsi, le motif de la noyée renvoyant en partie à l'univers de Lorca est « irradiant » au sens où Pierre Brunel définit la manière dont les éléments étrangers dans une œuvre peuvent l'éclairer avec force : « l'élément étranger dans le texte peut être considéré comme un point irradiant, et par là se trouve justifié un mode d'approche qui apparaît

³⁷ « Depuis sa tête à ses cuisses/ va un poisson qui l'appelle./ Le vent murmure : ma fille !/ Mais nul effort ne l'éveille./ Le bassin retient défaits/ les algues de ses cheveux/ et ses seins gris découverts/ que les rainettes émeuvent. », F. García Lorca, *Poésies II*, *op. cit.*, p. 33.

³⁸ F. García Lorca, *Ποιητικά άπαντα*, *op. cit.*, p. 222.

³⁹ « À ses côtés je mettrai/ deux petites calebasses/ qui l'aideront à flotter/ sur la mer salée, hélas ! », F. García Lorca, *Poésies II*, *op. cit.*, p. 33.

comme spécifique⁴⁰ ». En effet, dans la description de l'ondine aux réminiscences lorquiennes tous les motifs de résurrection sont effacés. Mais ils sont « déplacés » à des endroits-clefs du récit. À la fin du premier chapitre, des jeunes filles rentrant d'une excursion à la plage racontent leur journée. Elles pensent avoir vu flotter deux calebasses poussées par la mer. Mais au moment où elles se sont approchées pour les regarder, deux hommes en caleçon ont surgi de l'eau, sauté sur les fruits et disparu dans la mer. Elles en rient encore et achèvent leurs discussions en se lançant une étoile de mer [« ένα σταυρό της θάλασσας »]. La croix et les calebasses du poème lorquien deviennent ici objets de jeu, privés de leur sens religieux. Pourtant, les calebasses ne flottent plus car elles sont emportées par les deux nageurs inconnus. Dès le début du récit, Politis suggère donc que la disparition des êtres et de la ville de Smyrne est peut-être irrémédiable. D'ailleurs, le prénom de Stavrakis, l'un des deux enfants, signifie « petite croix ». Pris de remords après avoir noyé Aristos, il finit par se jeter à l'eau au chapitre 12 sous les yeux du pape Nestor et des femmes du village présents pour essayer de parler à l'âme du défunt Aristos. La bénédiction du pape sur les eaux clôt ironiquement la scène : elle fait écho à la cérémonie de l'Épiphanie lors de laquelle le pape jette une croix dans l'eau pour la consacrer. Des jeunes gens plongent pour l'attraper. Celui qui y parvient le premier est ensuite béni. Dans le roman personne ne peut sauver Stavrakis. Le signe de la résurrection, pêché par des jeunes filles au début du roman, a bel et bien disparu. La référence à la « niña del agua » de Lorca rend plus manifeste encore l'absence d'espoir.

Conclusion

Nous avons constaté que les traductions de Politis s'attachaient à rendre davantage les images poétiques que la mélodie et la prosodie des textes de Lorca. Nous concluons cependant cette étude en évoquant un dernier point commun, musical cette fois, entre l'écrivain de Grenade et le romancier grec. L'obsession des deux hommes pour la mort est manifeste dans leurs textes. Dans la « Gacela de la fuite » (« Gacela de la huida ») la vanité de l'existence est démasquée :

Il n'y a point de nuit où, donnant un baiser,
On ne sente les rires des gens sans visages,
Ni personne qui, caressant un nouveau-né,
N'oublie les crânes immobiles des chevaux morts⁴¹.

Dans les trois derniers romans de Politis des enfants meurent. Mais, chez l'un comme chez l'autre, le sentiment funèbre produit et anime le chant. Nous avons vu plus haut que la jeune morte de la « Casida de la jeune fille dorée » était pleurée par un rossignol. Cet oiseau, dont les notes retentissent régulièrement dans les poèmes de Lorca, est très présent dans la poésie persane et notamment dans les *Rubayat* d'Omar Khayyâm, explique Jocelyne Aubé-Bourlignieux :

⁴⁰ Pierre Brunel, « Le fait comparatiste », in Pierre Brunel (éd.), *Précis de littérature comparée*, op. cit., pp. 29-55.

⁴¹ Federico García Lorca, *Poésies III*, [1954], « Divan du Tamarit », trad. M. Couffon et B. Sesé, Paris, Gallimard, « Poésie », 2011, p. 162.

Certes, le rossignol que l'on connaît en Europe est différent de celui dont il est question dans les quatrains. Sur les terres sacrées évoquées, il s'agit d'un petit oiseau gris à tête noire, dont l'extrémité de la queue est ornée de plumes blanches. Les habitants des lieux l'appellent *bulbul* ; et on lui accorde le privilège d'être, il est vrai, amoureux des roses dont il goûte d'abord quelques perles d'eau à la tombée du jour, puis en compagnie desquelles il chante la nuit durant [...]⁴².

Or, le chapitre 2 de *À Hatzifrango* s'intitule « Boulboul » et fait référence au Bulbul Dag, le mont aux Rossignols, qu'aperçoit le père Nikolas, l'autre pope de Hatzifrango, lorsqu'il se rend en pèlerinage à Éphèse. La nuit, il assiste à sa « révélation des Rossignols⁴³ » en écoutant les oiseaux chanter : l'amour des hommes sur terre doit l'emporter sur la volonté de les voir heureux après leur mort. Les trilles des oiseaux, chant nocturne accompagnant la fugacité des fleurs et des hommes, invitent à la compassion universelle. Chanteurs-rossignols, le poète Lorca et les narrateurs de Politis accompagnent de leur musique les deuils. Henry Gil précise ainsi le rôle du chant andalou dans les *Poèmes du cante jondo* :

Il est important de comprendre qu'en choisissant le *Cante Jondo* comme source d'inspiration, Lorca ou plutôt le locuteur lorquien cesse de proclamer une douleur individuelle pour incarner la *Pena*, le malheur collectif qui n'est même pas seulement andalou mais universel⁴⁴.

Les deux derniers romans de Politis, eux, sont construits comme des *amanédès*, mélodies smyrniotes porteuses de l'héritage ottoman et chantées tant par les Grecs que par les Turcs. Ces airs expriment la douleur de l'amour perdu ou le désespoir face à la mort. À la manière des interprètes d'*amanédès*, les narrateurs de Politis déplorent le temps éphémère de l'existence et laissent entendre leurs souffrances par la récurrence de l'interjection « Aman !⁴⁵ ». Dans *Terminus*, le dernier roman de Politis, Sophie délaisse la musique classique pour se mettre à jouer des *amanédès* à l'accordéon. Cependant, au début du roman, elle joue au piano un morceau de Bach à son oncle. Ce dernier compare alors le morceau du compositeur baroque à un *amanès* :

Oui, c'est bien ce que lui rappelait la monotonie exagérée du morceau, mais peut-être en plus austère – en plus fier ? – en plus puissant – tiens, en plus plaisant, oui, c'était ça, en plus plaisant : la monotonie de l'*amanès*, quelque chose comme un destin, un précepte et une explication à la fois : voilà ce qui va arriver, voilà ce qui arrivera – mais quoi ? où allons-nous ?

⁴² J. Aubé-Bourligueux, *Lorca ou la Sublime Mélancolie. Morts et vies de Federico Garcia Lorca*, op. cit., p. 459.

⁴³ K. Politis, *Στον Χατζηφράγκο*, op. cit., p. 37.

⁴⁴ Henry Gil, « Poème du Cante jondo », *Bulletin hispanique*, 110-1, 2008, <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/636> (cons. le 12 juin 2021).

⁴⁵ Cette adresse directe à l'auditeur constitue une des caractéristiques du chant selon Roderick Conway Morris : les *amanédès* sont « introduits par une courte improvisation instrumentale qui établit le canevas du *makam*. Alors un ou plusieurs couplets sont chantés, en temps libre, entamés, prolongés et brodés par l'interpolation fréquente du mot *aman* (hélas ! pitié !) et parfois d'autres mots turcs, comme *meded* (pitié ! au secours !) et *yara* (peine !) ». Voir Roderick Conway Morris, « Greek Café Music », in Tina Bucuvalas (dir.), *Greek Music in America*, Jackson, University Press of Mississippi, « American Made Music Series », pp. 71-86.

Aman ! – tandis que le joueur frappe le sandouri et la cornemuse qui s'élève avec le violon, et la fortiche, la chanteuse d'amanédès du café-aman, avec sa voix grave, pas d'acmé, pas de cris déchirants – on le traîne avec entrain, l'amanès – et le chagrin t'étouffe, parce que le monde part, le monde est fini⁴⁶...

Dans une conférence donnée à Buenos Aires entre 1933 et 1934, García Lorca définit le *duende* comme « l'esprit caché de la douloureuse Espagne⁴⁷ ». Il se manifeste notamment dans les « sonorités noires⁴⁸ ». Le poète mentionne sa présence dans toutes les cultures :

Dans toute la musique arabe, danse, chanson ou élégie, l'arrivée du duende est saluée d'énergiques « Allah, Allah ! », « Mon Dieu, mon Dieu ! », si proche du « Olé ! » des corridas que personne ne sait s'il s'agit de la même chose, et dans tous les chants du sud de l'Espagne, l'apparition du duende est suivie de cris sincères « ¡Viva Dios ! », « Dieu soit loué ! », cri profond, humain, tendre cri d'une communication avec Dieu par le biais des cinq sens, grâce au duende qui agite la voix et le corps de la danseuse⁴⁹.

Lorca, comme l'oncle Kostis, rapproche Bach de ce souffle intérieur :

[...] la vieille danseuse gitane La Malena s'est écriée un jour en entendant Brailowsky jouer un morceau de Bach : « Olé ! Ça, ça a du duende ! » et elle s'est ennuyée avec Gluck et avec Brahms et avec Darius Milhaud⁵⁰.

Par leurs chants lucides sur l'implacabilité de la mort, Lorca et Politis partagent donc cette capacité à mettre en mouvement le deuil au sens où l'explique Georges Didi-Hubermann dans son article sur le *cante jondo* :

Voilà sans doute pourquoi j'entends toujours dans ce petit mot d'apparence si légère, *olé*, quelque chose de bien plus sombre qu'une simple marque d'acquiescement musical. Acquiescement, sans doute ; mais un acquiescement à la plus grande douleur, donc une plainte en même temps. Dire *olé*, ce serait, en réalité, dire oui deux fois : oui, la douleur est là, ne disparaîtra pas, ne te laissera aucun répit, sculptera ton destin ; oui, tu continueras malgré tout, tu devras marcher et même, si possible, danser avec cela⁵¹.

Œuvres de Kosmas Politis

POLITIS Kosmas, *Τρεις Γυναίκες (Trois femmes)*, Athènes, A. Karavias, 1969 [Oglaros, 1943]

⁴⁶ K. Politis, *Τέρμα*, *op. cit.*, p. 26 (notre traduction).

⁴⁷ Federico García Lorca, *Jeu et théorie du duende*, édition bilingue, trad. Line Amselem, Paris, Allia, 2008, p. 10.

⁴⁸ F. García Lorca, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ F. García Lorca, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁰ F. García Lorca, *Jeu et théorie du duende*, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ Georges Didi-Huberman, « Mélodie fantôme », *Po&sie*, vol. 120, n°2, 2007, p. 207-218, <https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-207.htm#re52no52>, (cons. le 20 juin 2021).

- POLITIS Kosmas, *Η Κορομηλιά (Le Mirabellier)*, Athènes, Fexi, 1959
 POLITIS Kosmas, *Το Γυρί (Yiri)*, Athènes, Hermès, 1987 [Ikaros, 1945]
 POLITIS Kosmas, *Στου Χατζηφράγκου (À Hatzifrangò)*, Athènes, Estia, « Nea Elliniki Bibliothiki », 1990 [éd. A. Karavias, 1963]
 POLITIS Kosmas, *Τέρμα (Terminus)*, Athènes, Hermès [1975], 2000

Œuvres de Federico García Lorca

- GARCIA LORCA Federico, *Poésies I*, trad. A. Belamich et C. Couffon, Paris, Gallimard [1954, 1958, 1981], « Poésie », 2012
 GARCIA LORCA Federico, *Poésies II*, trad. André Belamich, Pierre Darmangeat, Jules Supervielle et Jean Prévost, Paris, Gallimard [1954, 1961], « Poésie », 2012
 GARCIA LORCA Federico, *Poésies III*, trad. André Belamich, Pierre Darmangeat, Claude Couffon et Bernard Sesé, Paris, Gallimard [1954], « Poésie », 2012
 GARCIA LORCA Federico, *Ποιητικά άπαντα (Œuvres poétiques complètes)*, trad. Rigas Kappatos et Kosmas Politis, Athènes, Hecati [1997], 2011
 GARCIA LORCA Federico, *Les Berceuses (las nanas infantiles)*, [1928], trad. Carole Lahougue, Angoulême, Marguerite Waknine, « Écrits sur l'art », 2010
 GARCIA LORCA Federico, *Jeu et théorie du duende*, édition bilingue, trad. Line Amselem, Paris, Allia, « La très petite collection », 2008
 GARCÍA LORCA Federico, *Romancero gitan*, édition bilingue, trad. Alice Becker-Ho, Paris, Le Seuil, « Points Poésie », 2008 [William Blake & Co, 2004]

Ouvrages et articles cités

- AUBE-BOURLIGUEUX Jocelyne, *Lorca ou la Sublime Mélancolie. Morts et vies de Federico Garcia Lorca*, Paris, Aden, « Le cercle des poètes disparus », 2008
 BANOUN Bernard, CHEVREL Yves et LOMBEZ Christine, « Poésie », in BANOUN Bernard, POULIN Isabelle, CHEVREL Yves, *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019, pp. 595-656
 BRUNEL Pierre, « Le fait comparatiste », in BRUNEL Pierre (éd.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 1989, pp. 29-55, <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/precis-de-litterature-comparee--9782130420712-page-29.htm> (cons. le 10 juin 2021)
 COUFFON Claude, *À Grenade, sur les pas de Garcia Lorca*, Paris, Seghers, 1962
 DAMIANAKOS Stathis, *La Grèce dissidente moderne : cultures rebelles*, Paris, L'Harmattan, « Études grecques », 2003
 DIDI-HUBERMAN Georges, « Mélodie fantôme », *Po&sie*, vol. 120, n°2, 2007, pp. 207-218, <https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-207.htm#re52no52>, (cons. le 20 juin 2021)
 GIL Henry, « Poème du Cante jondo », *Bulletin hispanique*, vol. 110, n°1, 2008, <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/636> (cons. le 12 juin 2021)
 GRITSI-MILLIEX Tatiana, « Σε αναζήτηση του χαμένου καιρού » (« À la recherche du temps perdu »), *Periplous*, n°48, 1999, pp. 125-127
 KALFA Jacqueline, *Isaac Albéniz (1860-1909) : la vocation de l'Espagne*, Paris-Biarritz, Séguier-Atlantica, « Carré musique », 2000

KALLINIS Yorgos, « *Oi Nekroí* του James Joyce στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Μια πολύπλοκη περίπτωση διακειμενικότητας » (« *Les Morts* de James Joyce dans *Eroica* de Kosmas Politis : un cas complexe d'intertextualité »), *Palimpseston*, vol. 14-15, 1995, pp. 231-242

MARMARINOU Ιο, *Κοσμάς Πολίτης, ένας δανδής του πνεύματος* (*Kosmas Politis, un dandy de l'esprit*), Athènes, Alexandria, 1989

MOLINA Prieto Begoña, « Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca », *Rhythmica*, XI, 2013, <https://fr.calameo.com/read/0014082934de7110c18a1> (cons. le 29 mai 2021)

MORRIS Roderick Conway, « Greek Café Music », in Tina Bucuvalas (dir.), *Greek Music in America*, Jackson, University Press of Mississippi, « American Made Music Series », 2018, pp. 71-86

POLANSKY Susan G., « Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater », *Hispania*, vol. 97, n°1, 2014, pp. 101-112, www.jstor.org/stable/24368749 (cons. le 10 juin 2021).

ROSENBERG Anna, « The Greek Lorca: Translation, Homage, Image », *Bulletin of Hispanic Studies* 91, n° 1, 2014, pp. 34-35, https://www.researchgate.net/publication/270081503_The_Greek_Lorca_Translation_Homage_Image, (cons. le 2 mars 2017).

TSOUPROU Stavroula, *Μεταφραστές και διακείμενα* (*Traducteurs et intertextes*), Athènes, Melani, 2016

Claire Marché

PRAG de Lettres à l'IUT Métiers du livre de l'université Bordeaux Montaigne, Claire Marché, doctorante au CERLOM (EA 4124), termine une thèse de doctorat à l'INALCO (Paris) intitulée *Mémoire des arts et art de la mémoire dans les romans d'après-guerre de Kosmas Politis*, sous la direction de Stéphane Sawas, dont la soutenance est prévue à l'automne 2021. Ses recherches portent sur la musicalité et la théâtralité et sur les faits de polyphonie et d'intertextualité dans les dernières œuvres de Kosmas Politis.