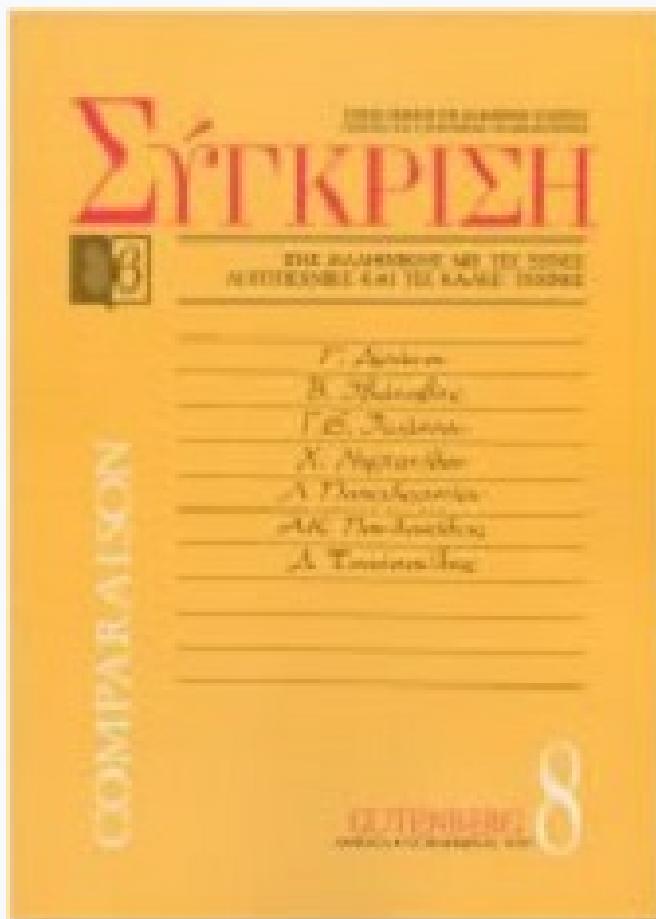


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 8 (1997)



Ο Μποέμ και ο Δημόσιος Υπάλληλος, η Περί των Αρετών της Ελάσσονος Ποιήσεως

Victor Ivanovici

doi: [10.12681/comparison.10741](https://doi.org/10.12681/comparison.10741)

Copyright © 2016, Victor Ivanovici



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ivanovici, V. (2017). Ο Μποέμ και ο Δημόσιος Υπάλληλος, η Περί των Αρετών της Ελάσσονος Ποιήσεως. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 8, 58–73. <https://doi.org/10.12681/comparison.10741>

VICTOR IVANOVICI

Le bohème et le fonctionnaire
ou
Des vertus de la «poésie mineure»

*Deux figures du symbolisme balkanique:
Georges Bacovia et Costas Karyotakis**

DANS LA LANGUE COURANTE ET DANS LE JARGON ESTHÉTIQUE, LA NOTION de «mineur» est employée avec une nuance péjorative. C'est seulement de façon exceptionnelle que l'on voit attribuer au terme son sens descriptif, qui lui est beaucoup plus propre et qui désigne une catégorie typologique de la création artistique, de ses agents et de ses produits.

Ainsi, T. S. Eliot —dans son célèbre essai intitulé *What is Minor Poetry?*¹—, loin de porter un jugement de valeur, s'applique précisément à conférer à la «poésie mineure» la qualité de concept opératoire. Le critère qui permet de distinguer un poète «mineur» d'un «grand» poète résiderait dans le fait que, s'agissant de ce dernier, «[...] la connaissance de toute son oeuvre ou d'une très grande partie de cette oeuvre conduit [...] à une meilleure appréciation de chaque poésie considérée séparément, ce qui [...] implique une unité signifiante de l'oeuvre tout entière». Par contre, en ce qui concerne le premier on ne saurait affirmer que «[...] le tout vaut plus la somme de ses parties».

*Georges [George] Bacovia - G. Vasiliu pour l' État civil- naquit en 1881 à Bacău (ville moldave dont le nom est à l' origine de ce pseudonyme) et mourut en 1957 à Bucarest. Son oeuvre est composée de cinq recueils de poésies: *Plomb [Plumb]*, 1916 - *Étincelles jaunes [Scântei galbene]*, 1926 - *Des comédies, au fond [Comedii in fond]*, 1936 - *Avec vous [Cu voi]*, 1930 - *Strophes bourgeoises [Stanje burgheze]*, 1946. Dans ses écrits il assimila la leçon du symbolisme tardif (Laforgue, Rollinat etc.): austérité des moyens, prosaïsme du langage diction et ton de la conversation quotidienne, thèmes humbles etc. Pour les lettres roumaines, Bacovia est le «maudit» par excellence. Après l' instauration du régime communiste, qui adopta le «réalisme socialiste» comme ligne officielle dans le domaine de l' art, Bacovia fut la cible par une terrible campagne contre la «littérature décadente». Ainsi, il vécut ses dernières années dans l'oubli et la pauvreté.

Eliot y ajoute encore une constatation d'importance: «Lorsque nous parlons de la Poésie, avec majuscule, nous ne pensons qu'aux émotions les plus intenses ou aux vers troublants: cependant il existe dans le domaine de la poésie beaucoup de «fenêtres» qui ne sont pas du tout troublantes [...] et néanmoins ce sont de très bonnes fenêtres». Il en ressort — vu le ton condescendant de cette affirmation — qu'en dépit des précautions dont il s'entoure dès le premier abord, Eliot ne peut éviter le jugement de valeur que suppose toute taxonomie. Et pourtant, c'est justement sa classification qui nous offre un repère assez solide pour ébaucher une définition du «poète mineur». Si, effectivement, *via negationis*, le «mineur» est (si banal que cela puisse paraître) quelqu'un qui **n'est point** un poète «majeur», mais le poète dont les «fenêtres» ne s'ouvrent pas sur une image «troublante», que ce soit du point de vue qualitatif («les émotions les plus intenses») ou du point de vue quantitatif (la totalité ou la plus grande partie du spectre émotif de l'humain); par contre, dans une perspective positive, il pourrait être défini comme le poète **du partiel** (et parfois **du partial**).

À partir de là, essayons d'esquisser un «portait-robot» de la «poésie mineure».

La modalité spécifique permettant d'envisager le «majeur» implique, selon Eliot, l' «unité signifiante de l'oeuvre tout entière» (c'est moi qui ères années dans l' indigence et l' abandon (renié, dit-on, même par son propre fils). Les citations en roumain ont pour source l' édition roumaine: George Bacovia, *Plumb*, Bucarest, Editura pentru literatura, 1965.

J' indiquerai entre parenthèses le titre de la poésie et celui du recueil dont elle fait partie. La version française a été publiée dans: G. Bacovia, *Poésies* (Coll, «Poètes d' aujourd' hui») Paris, éditions Seghers, 1975 (trad. d' Aurel George Boeșteanu).

Né en 1896 (donc de 15 ans le cadet de Bacovia) à Tripolis (Arcadie), Costas Karyotakis s' est suicidé à Prévéza (en Épire) en 1928, à l' âge de 32 ans. Études de droit à l' Université d' Athènes. Fonctionnaire dans divers ministères et établissements publics. Volumes publiés: *La douleur de l' homme et des choses* [*O πόνος των ανθρώπων και των πραγμάτων*], 1919 - *Népenthê* [*Νηπενθή*], 1921 - *Élégies et satires* [*Ελεγεία και σάτιρες*], -1927. Ce dernier recueil -de l' avis du poète et critique Tellos Agras- eut à l' époque un impact «qu' il nous dépassa tous, immédiatement et à jamais». En 1955, lorsque la revue athénienne *Επιθεώρηση Τέχνης* lançait un ample débat autour du «karyotakisme», on en parlait encore comme d' un véritable courant dans la poésie néo-grecque; de même en 1973, quand un autre poète et critique, Vyron Léontaris, écrivait ses *Thèses sur Karyotakis*, un ouvrage fondamental dans la bibliographie de l' auteur qui nous occupe. Nos citations -suivant le même procédé que celui utilisé pour Bacovia- seront tirées de l' édition *Ποιήματα και πεζά* [*Poésies et prose*] publiée par les soins de G. P. Savvidis, Athènes, éditions Hermis, 1975. (Ces citations ont été traduites en français par mes soins).

souligne): il s'agit d'une unité pour ainsi dire «déductive», puisque dans son examen le sens du tout l'emporte sur celui des différentes parties. Tout autre est le sens de l'unité que suppose par le «mineur»: une unité «inductive» où la partie est le tout et en vaut autant que le tout. C'est d'ailleurs ce que nous suggère Eliot lui-même, au début de son essai, en qualifiant la «poésie mineure» de «[...] poésie que nous ne lisons que dans les anthologies». Ce faisant, il apporte à notre modèle un élément très précieux: la **composante critique** du «mineur» voire l'acte de sélection *anthologique* en tant que facteur structurel et opérationnel.

Par conséquent, ce que je nommerai *l'oeuvre partielle*, oxymore délibérément choisi, aura un caractère essentiellement *fragmentaire* et obéira à une rhétorique de la litote, de l'ellipse et à la limite du silence.

À la lumière des arguments antérieurs, nous pouvons reformuler l'opposition «poésie majeure» *versus* «poésie mineure» de la manière suivante:

La totalité qui est une «grande» oeuvre aspire à être la **métaphore** (*i. e.*, étymologiquement, le «transfert») ou, comme dirait Octavio Paz, la «traduction» d'une autre totalité de rang différent, à laquelle elle se substitue dans l'ordre paradigmique, de même que l'«unité signifiante» du tout disloque et transfère sur un plan supérieur la signification des parties;

Le fragment «mineur» devient la **synecdoque** (*i. e.*, *la pars pro toto*) égale à elle-même du fragment qui le précède et qui le suit et avec lequel il coexiste et se combine sur l'axe syntagmatique.

Tout cela a pour conséquence deux manières radicalement opposées d'envisager le *sujet* lyrique:

Non sans orgueil, le «grand» poète se veut sublimement *représentatif*, c'est-à-dire un microcosme qui résume et «traduit» métaphoriquement le macrocosme: l'Univers, l'Humanité, la Nation...

Avec l'humilité qu'implique le caractère partiel de son oeuvre, mais aussi avec l'acuité critique de l'ironie partielle qui rabaisse tout sublime, le «mineur» n'est que *typique*: d'une époque, d'une génération, d'une classe... *Ô mon Dieu, comme l'homme est devenu concret!*... ce vers du Roumain Georges Bacovia pourrait servir de devise à l'humanité (sans majuscule) présente dans la «poésie mineure». «Concret» par la somme de ses déterminations partielles —concernant le temps, l'espace, le milieu social— qu'il incarne d'une façon fragmentaire et typique; en même temps, par une nouvelle «fragmentation» —qui n'est qu'apparemment paradoxale— la synecdoque humaine devient aussi une synecdoque

d'elle-même, à savoir la *pars pro toto* des déterminations concrètes et individuelles sur le plan de la psychologie et du comportement*.

La dialectique de l'individuel et du typique évoque la théorie du roman réaliste et naturaliste. Ce n'est pas d'ailleurs par hasard que l'«école expérimentale» de Zola est contemporaine et concurrente du **symbolisme**, une des hypostases historiques de la «poésie mineure»; non plus que, sans doute, on y peut identifier le seul domaine du genre lyrique où la catégorie esthétique du **réalisme** trouve, en quelque sorte, un champ d'application.

Une fois parvenus à ce point, nous pouvons démontrer qu'il existe une certaine solidarité entre l'esthétique du partiel/partial et la poétique symboliste (cf.: *Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance...*) Mais beaucoup plus que la poétique de ce courant, qui à maints égards continue et même exacerbe la poétique romantique**, ce qui nous intéresse c'est un aspect collatéral (donc, une fois de plus, partiel!) qui relève plutôt de *la sociologie du symbolisme*. Après le «plein air» du romantisme, le symbolisme explore un horizon tout à fait différent, celui du *paysage urbain*. Une bonne partie des données stylistiques et thématiques de l'univers symboliste peuvent être déduites de cet horizon citadin, limité et artificiellement fragmenté par les caprices d'une architecture qu'on ressent déjà comme «tentaculaire». A son tour, cette architecture devient la synecdoque de tous les traumatismes provoqués par l'atomisation (=la «fragmentation») du corps social au moment où il passe de la «communauté précapitaliste à la «société» stratifiée et déchi-rée de la civilisation bourgeoise (au sens aussi bien étymologique que sociologique du mot). Sur cette toile de fond —de la solitude au sein de la foule, de l'habitat-termitière, de l'incommunication, de l'indifférence ou de la haine quotidiennes— la différenciation de la psychologie individuelle, que la ville favorisait dès le Moyen Âge, revêt à présent les formes extrêmes de l'excentricité déviante. Et c'est ainsi qu'on voit apparaître à la «périphérie» de la cité (en tant qu'ambiance mais aussi comme groupe social) l'étrange figure du «maudit», rejeton abâtardi et blasphémateur de la petite bourgeoisie, poète dont le type social a été appréhendé par le marxiste roumain Constantin Dobrogeanu-Gherea dans l'heureuse formule de «proléttaire cultivé».

La prolétarisation de l'artiste devient particulièrement virulente au sein

* D'où le caractère partiel et récurrent-obsessionnel des thèmes et/ou des procédés dans ce genre de lyrique.

** Le Romantisme étant une variante emblématique de la «poésie majeure».

des sociétés balkaniques, là où l'urbanisation capitaliste a eu lieu plus tard et de façon incomplète, à travers une sauvage «accumulation primitive». La bourgeoisie elle-même —ce parvenu du «tiers état»— s'y caractérise par une absence chronique de *pedigree* et de stabilité, voire par un manque d'assurance conjuré par l'agressivité envers tout ce qui dépasse les cadres de la vulgarité nouveau riche. Par conséquent, la marginalisation du «poète maudit» y est encore plus poussée qu'en Occident: en l'expulsant, le bourgeois balkanique exorcise par une sorte de *catharsis* le spectre constamment présent de la misère matérielle où il est menacé de retomber, aussi bien que sa propre culpabilité sociale engendrée par le souvenir des moyens illicites auxquels il a eu recours pour sortir de cette misère.

Je me propose dans cet essai de mettre en relief le caractère partiel («mineur») de la poésie de deux de ces «prolétaires cultivés» appartenant à notre espace de civilisation, le Roumain *Georges Bacovia* et le Grec *Costas Karyotakis*. Et puisque nous avons parlé plus haut du type du poète «mineur», disons d'entrée de jeu que ce parallèle se justifie à nos yeux seulement parce qu'il existe une affinité frappante de vision et de procédés entre ces deux poètes, mais également parce que l'analyse de leur poésie nous permettra de détecter deux pôles fortement marqués, dans le cadre d'une typologie du créateur symboliste.

Dans son fameux (et unique) «Sonnet» (rec. *Plomb*), G. Bacovia évoque deux de ses maîtres à penser: *Ca Edgar Poe mă reîntroc spre casă / Ori ca Verlaine, topit de băutură* - / *Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă* [«À l'insar d'Edgar Poe, je m'en reviens chez moi, / Ou bien tel que Verlaine, ivre souvent fois, / En me fichant de tout et de tous en ce monde»]. Ces mêmes noms nous les retrouvons, à côté d'autres auxquels Bacovia aurait sans doute souscrit, dans une «Ballade» de Karyotakis: *Από θεούς και ανθρώπους μισημένοι, / σαν άρχοντες που ξέπεσαν πικροί, / μαραίνονται οι Βερλαίν τούς απομένει / πλούτος ή ρίμα πλούσια κι άργυρή, [...]. Αν έζησαν οι Πόε δυστυχισμένοι, / και αν οι Μπωντλαίρ εξήσανε νεκροί, / η Αθανασία τούς είναι χαρισμένη* [«Haïs par les dieux et par les hommes, / comme des seigneurs qui, amers, sont tombés dans l'indigence, / les Verlaine se fanent; mais il leur reste / le trésor de la rime riche et argentine. [...] Si les Poe ont vécu malheureux, / et si les Baudelaire ont vécu comme des morts, / l'Immortalité en revanche leur est promise»] («Ballade aux poètes obscurs des siècles passés» Népenthé*).

Et cependant, comme elle est différente l'attitude du poète roumain à leur égard, comparée à celle du poète grec!

Bacovia (ou du moins son moi lyrique) s'inscrit dans la lignée de Poe et de Verlaine, tous trois véritables syncedoques de la condition sociale et existentielle du «poète mineur» prolétarisé, *Pars pro toto* de la série et de ceux qui en font partie est l'alcool qui les égalise et qui annuller toute hiérarchie («[...] et ivre maintes fois»: l'original dit littéralement «fondu par la boisson»). Le nom de cette lignée est la **bohème**, fraternité des égaux dans la misère et forme que revêt le caractère marginal («partiel»!) des poètes face à l'univers urbain, dans le décor de ghetto du café et du cabaret «décadents».

La mentalité libertaire de la «secte» amène Bacovia à faire profession de solidarité avec l'action sociale du prolétariat. Bien que naïf, cet «engagement» verbal n'est nullement dépourvu d'un certain calcul: la révolution, vue comme apocalypse du vieux monde (cf. «Crepuscule» - *Avec vous*) où comme l'«aube» des temps nouveaux (cf. «La sérénade de l'ouvrier» *Étincelles jaunes*), rédimera le «proléttaire cultivé» qui se sent terrassé par «les crimes bourgeois»: *E timpul ... Toți nervii mă dor ... / O vino odată măreț viitor!* [«Il est temps... tous les nerfs me font mal... / Ô viens, avenir grandiose, viens enfin!»] («Poème final» *ibid.*). C'est une grande souffrance et une profonde exaspération qui s'efforcent de se faire entendre dans ces cris de rage. D'autre côté, cela indique que l'excentricité frisant le pathologique, la singularité et le fractionnement inhérents à la bohème poussent Bacovia à assumer le déchirement du corps social dans la civilisation urbaine, sous sa forme la plus aiguë, qui est la lutte des classes.

Au contraire, chez Karyotakis les Verlaine, Poe et Baudelaire se voient élevés à une sorte d'Olympe du café. Bien que ces «dieux tutélaires» soient aussi *partes pro toto* relevant du caractère partiel de la bohème, le tout —non dépourvu d'une certaine grandeur tragique— auquel ils se rattachent par syncdoque est une sphère «éllevée», somptueuse, circonscrite par des éléments comme «dieux», «seigneurs», «trésor», «argentin», «Immortalité»... Il existe un rapport d'exclusion paradigmique entre cette sphère et le domaine de la misère médiocre, où le moi s'inscrit

*Le mot «népenthé» (que nous translitterons ici selon les normes en usage pour le Grec classique) appartient au dialecte homérique. Voir le syntagme *νηπενθές φάρμακον* — «népenthès pharmakon» [«calmant de la douleur et du ressentiment»] (*l' Odyssée*, IV, 221), Baudelaire a repris cette expression dans «Un mangeur d' Opium» III (*les Paradis artificiels*) en lui donnant le sens d' opium, sens qui lui est aussi attribué par Karyotakis.²

comme synecdoque de la catégorie partielle des «poètes obscurs» (dans le texte original ‘dépourvus de gloire’[a-doxoi], donc doublement «mineurs»): *Τον κόσμον η καταφρόνια τούς βαραίνει / κι αυτοί περνούντε αλύγιστοι κι ωχροί, / στην τραγικήν απάτη τους δοσμένοι / πως κάπου πέρα η Δόξα καρτερεί, / παρθένα βαθυστόχαστα ίλαρή, / Μα, ξέροντας πως όλοι τους ξεχνούντε, / νοσταλγικά εγώ κλαίω τη θλιβερή / μπαλάντα στους ποιητές άδοξοι που'ναι, // Και κάποτε οι μελλούμενοι καιροί: / «Ποιός άδοξος ποιητής» θέλω να πούνε / «την έγραψε την τόσο πενιχρή / μπαλάντα στους ποιητές άδοξοι που'ναι;* [«Le mépris du monde les accable / et ils passent rigides et pâles, / en proie à leur illusion tragique: / ils espèrent que la Gloire les attend quelque part, / vierge pensivement joyeuse, / Mais, sachant qu'ils sont oubliés de tous / je pleure de nostalgie en écrivant cette triste / ballade aux poètes sans gloire. // Et je voudrais que les temps futurs / se demandent un jour: «Quel poète sans gloire / a écrit une si pauvre / ballade aux poètes sans gloire?»] (*ibid.*)

Retenons pour plus tard la nouvelle donnée partielle qui résulte du fait que les *adoxoi* sont exclus (selon l'expression d'Eliot) des émotions les plus intenses et soulignons pour l'instant que la grotesque médiocrité mais -pour ainsi dire- à des causes «naturelles». Aucune trace de révolte ne subsiste donc ici: la rage est remplacée par une tendance à l'(auto)compassion. Par ailleurs, la surprenante apparition du principe hiérarchique du sein même de la phalange des «mineurs» (les «immortels» versus les «obscurs») devient chez Karyotakis l'expression d'un autre idéologème urbain et bourgeois: la raison administrative, **bureaucratique**.³

L'auteur assimile* d'une manière tellement complète le système de valeurs qui en dérive, que même l'office poétique y trouve sa place, identifié à celui du «scribe»: *Διπλώνοντας το στήθος μου, γυρεύω αναπνοή / στη σκόνη των χαρτιών μου* [«La poitrine courbée, je cherche à respirer/ la poussière de mes papiers»] («Scrible» *Népenthê*). Il y a même plus: le désordre de la bohème est fléri d'un point de vue qu'on pourrait considérer celui d'une solide respectabilité: *«Αφήνουμε στ'αγέρι τα μαλλιά / και τη γραβάτα μας. Παίρνουμε πόξα. / Ανυπόφορη νομίζουμε πρόξα / των καλών ανθρώπων η συντροφιά* [«Nous laissons flotter au vent nos cheveux / et nos cravates. C'est une pose. / Car nous pensons que c'est de la prose / insupportable que la compagnie des gens **comme il faut**»] («Tous ensemble» *Élégies et satires*: c'est, moi qui souligne).

*Disons- le plutôt en anglais: *internalises* (dans la terminologie de la psycho-sociologie américaine).

Toutefois Karyotakis est un auteur bien plus complexe. Son attitude n'est pas le conformisme coupable d'un convié au festin du Pouvoir, mais la soumission du petit bonhomme pris dans l'engrenage, «humilié et offensé», le même que nous ont rendu familier les grands prosateurs russes du siècle dernier (notamment Gogol, Tchékhov et le jeune Dostoïevski). Le revers en est le «réalisme néo-urbain» tellement lucide de ce poète qui décrit de l'intérieur le fonctionnement de la structure bureaucratique. Sans nous appesantir sur ce sujet, il faut tout de même que nous nous arrêtons un moment sur la mutilation spirituelle subie par le poète-fonctionnaire qui voit se réduire terriblement sa palette affective. Ce thème est l'expression littérale du principe de l'ellipse et de la litote, propre à l' «œuvre partielle»: *Μίσθια δουλειά, σωροί χαρτιών, έγγονες μικρές και λύπες / άθλιες με περιμένανε σήμερα καθώς πάντα* [«Travail salarié, tas de papiers, petits soucis, misérables/ amertumes m'attendaient aujourd'hui comme toujours»] («Travail salarié» *ibid*; c'est moi qui souligne).

Inaugurée de telle façon, l'aliénation administrative atteint l'extrême grotesque d'une chosification technologique: *Οι υπάλληλοι όλοι λυώνονται τελειώνονται / σαν στήλες δύο-δύο μες στα γραφεία, / (Ηλεκτρολόγοι θα 'ναι η Πολιτεία / κι ο θάνατος που τους ανανεώνονται* [«Les employés dépérissent et finissent/assis à leur bureau deux par deux, comme les pôles d'une pile, / L'État et la Mort sont sans doute des électriciens / qui parviennent enfin à les remplacer»] («Les employés des services publics» *ibid*.) Voici maintenant un autre emblème de l'univers technologique -après l'électricité c'est le tour de la radiophonie-: *Είμαστε κάτι απίστευτες αντένες, / Υψώνονται σα δάκτυλα στα χάη, / στην κορυφή τους τ'άπειδο αντηχάει, / μα γρήγορα θα πέσουνε σπασμένες* [«Nous sommes d'incroyables antennes,/ Elles se dressent comme des doigts pointés vers le chaos,/ à leur sommet résonne l'infini,/ mais bientôt elles tomberont brisées»] («Nous sommes...» *ibid*.) Cette image (les «antennes»), qui en outre, est la synecdoque d'une causalité qui fait bon ménage avec la raison bureaucratique, devient aussi *la pars pro toto* de la condition de la poésie. Encore une fois, cela est signe du fait que même l'imaginaire vient d'être absorbé par le système dominant de représentations.

Étant donné qu'en général Karyotakis accepte l'univers axiologique et imaginaire de la cité et même y puise largement, son réalisme impitoyable est donc «de bonne foi», comme dirait Tellos Agras⁵, et son pouvoir de pénétration est le résultat de son adhésion à la structure bureaucratique et de sa familiarité avec elle. Certes, cela ne veut aucunement dire qu'il

jouisse d'une situation moins marginale, moins «partielle» et moins «proléttaire». Cela signifie uniquement qu'il ressentira son rejet* social comme un châtiment injuste et immérité; bientôt, le sentiment d'(auto)compassion qui accompagne la condition du poète «sans gloire» se radicalisera en lui, pour devenir une nette conscience de «bouc émissaire». Dans ce contexte, l'œuvre «mineure», par son caractère fragmentaire, se charge de suggestions qui relèvent du complexe rituel de l'expiation: depuis l'expulsion de la victime innocente jusqu'à son immolation, afin de racheter des péchés qu'elle n'a pas commis. C'est avec une remarquable intuition que Karyotakis transcrit cet archétype dans un registre symbolique, et fait des constituants du rite les *disjecta membra d'un pharmakos* qui est la poésie elle-même, vue sous l'angle de l'absurde: *Είμαστε κάτι διάχυτες αισθήσεις, / χωρίς ελπίδα να συγκεντρωθούμε, / Στα νεύρα μας μπερδεύεται όλη η φύσις, // Στο σώμα, στην ενθύμηση πονούμε, / Μας διώχνουμε τα πράγματα, κι η ποίησις / είναι το καταφύγιο που φθονούμε* [«Nous sommes des sensations dispersées; / Aucun espoir de les voir réunies à nouveau, / Toute la nature s'empêtre dans nos nerfs, // Le corps et les souvenirs nous font mal, / Les choses nous ont chassés et, haineusement, / c'est dans la poésie que nous cherchons un refuge»] (*ibid.*)

Ainsi, avec Bacovia et Karyotakis le champ de la «poésie mineure», envisagé sous son aspect «typique» et «concret» -le symbolisme balkanique-, manifeste une tendance à la bipolarisation: le café face au bureau, le bohème face au fonctionnaire, la révolte anarchisante face au sentiment de l'absurde in-formé par l'archétype du «bouc émissaire»**. C'est entre ces deux pôles que s'étend -dans des formes une fois de plus «typiques» et «concrètes»- tout un univers problématique lié à l'un des drames de la modernité.

Selon l'expression du Mexicain Octavio Paz, la poésie moderne entreprend d'une façon «passionnée et totale» sa propre critique: «Critique de l'objet de la littérature: la société bourgeoise et ses valeurs; critique de la littérature comme objet: le langage et ses significations».⁷

La remarque s'avère très pertinente en ce qui concerne le côté

*»Il existe des poètes définitivement connus» —écrit Vyron Léontaris— «comme il existe des poètes que nous ne cessons de découvrir, Karyotakis est le poète que nous repoussons».⁶

**Il ne faut pas oublier que —comme l'on a déjà dit— ce sentiment représente la variante radicalisée de la sourde «douleur de l'homme et des choses» c'est-à-dire de l'(auto)compassion de l'humble bonhomme écrasé par la machinerie bureaucratique.

«mineur» de la tradition moderne. En effet, nous avons vu qu'une **composante critique** (le principe de la sélection «anthologique») était essentielle, au départ, à la constitution de l'oeuvre «mineure» en tant que totalité partielle, fragmentaire, purement accumulatrice. A présent nous pouvons aussi affirmer qu'un **fonctionnement critique** est également essentiel à l'aboutissement de cette même oeuvre.

Le caractère «partiel» de Bacovia est issu —comme souligne le poète et essayiste roumain Ion Caraion— d'une opération critique consistant à découvrir «une idée qui s'appelle bacovianisme».⁸ Cet aspect «mineur» fut tiré du tout, constitué par l'oeuvre du poète national Mihai Eminescu, à la suite d'une lecture partielle qui décela ladite idée et par une sélection «anthologique» qui la promut au rang de synecdoque d'une vision poétique plus restreinte mais —d'un point de vue partiel— plus intense. Au terme de sa trajectoire (inter)textuelle, le «bacovianisme» acquitte sa dette de reconnaissance envers Eminescu, en profanant dans un esprit critique et vindicatif l'un des symboles suprêmes des valeurs bourgeoises, tenu pour coupable du désastre qui a frappé le grand romantique roumain: — *O genii întristate care mo r/ în cerc barbar si fără sentiment, — / Prin asta ești celebră-n Orient / O, jară tristă, plină de humor...* [«Tristes, grands esprits mourant chaque jour / Privés d'amour dans un milieu funèbre, / En Orient par là tu es célèbre, / Ô triste pays si riche d'humour...»] («Avec vous» *Avec vous*).

Une prétention pareille mérite l'ironie de Karyotakis: *Ki av πειναλέοι γνωνάμε ολημερίς, / κι av ξενυχτάμε κάτον απ'τα γεφύρια / επέσαμε θύματα εξιλαστήρια / του «περιβάλλοντος», της «εποχής»* [«Et si le jour nous errons affamés, / et si la nuit nous couchons sous les ponts, / c'est que nous sommes devenus les boucs émissaires/ du «milieu» et de l' «époque»] («tous ensemble» *Élégies et satires*). Ce ne sont pas les valeurs de la cité (qu'il avait assimilées dans une grande mesure) qui servent de cible à ses critiques, mais «l'être social de la poésie grecque moderne», ce qui le conduira bientôt à une critique blasphématoire des sens du langage poétique. Nous avons dit que, chez Bacovia, cette composante critique à caractère de synecdoque avait sa source dans la poésie d'Eminescu; par contre, c'est de l'oeuvre même de Karyotakis qu'il faut dégager le «karyotakisme», trait caractéristique du style du poète et reflet des états d'âme de toute une génération. Aucun poète ne gagne plus à une telle opération, quiconque en effet parcourt une édition complète de ses œuvres peut trouver, dans le moindre de ses volumes, des morceaux définitoires à côté de

certains textes conventionnels ou de circonstance. Plutôt qu'à un manque de discernement, ce phénomène doit être rattaché à une intentionnalité de profaner l'idée d'Art (avec majuscule). Significativement, ces visées revêtent la forme d'une revendication explicite du kitsch; revendication construite sur un contrepoint ironique en vertu duquel cette expression «vulgaire» a sa place justement dans un registre stylistique «élevé»: *Στο ταβάνι βλέπω τους γύψους, / Μαίανδροι στο χορό με τραβάνε, / Η ευτυχία μου, σκέπτομαι, θα 'ναι / ξήτημα ύψους [...]/ (Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος, / πόσο αργά δέχομαι το δίδαγμά σου), / Όνειρο ανάγλυφο, θα 'ρθω κοντά σου / κατακορύφως* [«Je regards au plafond les décos en stuc, / Les méandres m'entraînent dans leur danse, / Mon bonheur est, je pense, / une question d'altitude [...] (Art humble et sans style, c'est bien tard / que je profite de tes enseignements!) / Songe en relief, je viendrai / te rejoindre au sommet»] («Marche funèbre et verticale» *ibid*; c'est moi qui souligne).

Ainsi, chez ces deux auteurs, la critique de l'objet de la littérature et la critique de la littérature en tant qu'objet coïncident dans l'opération critique de **rabaissement du sublime**, considéré tour à tour comme l'expression privilégiée du Pouvoir et comme la signification centrale du langage artistique.

Ce processus s'attaque tout d'abord à la catégorie principale du style «élevé»: le tragique. On a remarqué que chez les symbolistes (notamment les «tardifs») la *dégradation du tragique* a lieu à travers l'incessante hybridation de celui-ci avec «l'observation domestique»: ils font ressortir de la sorte tout ce qu'il comporte de «médiocrité existentielle».¹⁰

Chez Bacovia, par exemple, la mort —synecdoque par excellence de la situation tragique— est incluse dans une série syntagmatique descendante, à côté du cliché linguistique conversationnel et d'autres éléments concrets et quotidiens de la vie de province: *Deja, tușind, a și murit o fată, / Un palid visător s-a împușcat; e toamnă, si deacuma s-a noptat... / Tu ce mai faci iubita mea uitată? [...] Prin tîrgu-nvăluit în sărăcie, / Am înfîlnit un popă, un soldat... / Deacum pe cărti voi adormi uitat, / Pierdut într-o provincie pustie* [«Une fille phtisique est décédée, / Pâle, un rêveur s'est tué à minuit. / C'est l'automne et déjà tombe la nuit... / —Que deviens-tu, mon aimée oubliée? [...] Dans la ville, de misère couverte, / J'ai rencontré un pope et un soldat... / Sur mes livres je dormirai, forçat / Perdu en quelque province déserte»] («Plomb d'automne» *Plomb*; c'est moi qui souligne).

Chez Karyotakis également, dans un texte écrit selon toute ressem-

blance quelque six mois avant son suicide, la province balkanique: θάνατος είναι οι κάρροι που χτυπιούνται / στους μαύρους τοίχους και στα κεραμίδια, / θάνατος οι γυναίκες που αγαπιούνται / καθώς να καθαρίζανε κρεμμύδια, // θάνατος οι λεροί, ασήμαντοι δρόμοι / με τα λαμπρά, μεγάλα ονόματά τους, / ο ελαιώνας, γύρω η θάλασσα κι ακόμη! — ο ήλιος, θάνατος μέσα στους θανάτους, // θάνατος ο αστυνόμος που διπλώνει, για να ξυγίσει μια «ελλιπή» μερίδα, / θάνατος τα ζουμπούλια στο μπαλκόνι / κι ο δάσκαλος με την εφημερίδα [«La mort, ce sont les corbeaux qui viennent se cogner / aux toits et auxmurs noirs; / la mort, ce sont les femmes qui font l'amour / comme elles éplucheraient des oignons, // La mort, ce sont les rues sales et insignifiantes / aux noms illustres, / ce sont les rues sales et insignifiantes / aux noms illustres, / ce sont les oliviers et la mer tout autour, / c'est aussi le soleil; une mort parmi les morts. // La mort, c'est l'agent de police qui inspecte le marché / pour voir si on vole les clients sur le poids des denrées, / ces sont les jacinthes fleurissant les balcons / c'est l'instituteur lisant le journal» («Préveza»; c'est moi qui souligne).]

D'un point de vue formel*, ce procédé nous rappelle d'une manière frappante une des stratégies de la «décanonisation», dans le style politique «radical», qui consiste à recourir au matériel quotidien afin de «modifier l'échelle de comparaison».¹¹

—Mentionnons en outre l'effet «dégradant» obtenu par le poète roumain grâce au *réalisme linguistique*. À titre d'exemple citons le gallicisme *deja* et son calque *de-acum(a)*, qui impliquent en roumain de fortes connotations kitsch. Il y a là, à n'en pas douter, un certain ton venu de misérables ghettos juifs, situés dans des bourgades moldaves non moins misérables.

—L'aspect général de la langue de Karyotakis produit un effet parfaitement analogue (qu'il est malheureusement impossible de rendre dans une traduction): il s'agit d'un mixtum compositum paraesthétique (par rapport au sens consacré de la «poéticité»), un langage, émaillé de gallécismes et d'anglicismes, dont les ingrédients fondamentaux sont, à des doses variables, les deux variantes socio-linguistiques du grec moderne. Le modèle en est Cavafis, mais Karyotakis pousse ce procédé bien plus loin, jusqu'au seuil kitsch du sociolecte des «prolétaires cultivés», fonctionnaires et journalistes.

*Non pas en ce qui concerne sa fonction, et encore moins sa finalité extratextuelle.

C'est là un trait d'une grande modernité, car -comme le souligne Vyron Léontaris- le poète «a légalisé d'emblée le seul idiome possible dans la poésie néo-grecque, mettant fin au cauchemar linguistique artificiel de l'époque [...] Les nations aux langues très anciennes, ruinées, ont perdu la partie en ce domaine-là» [celui de l'innovation linguistique - V. I.] «Il ne saurait y avoir d'autre idiome pour la poésie grecque que la langue du réfugié, de l'émigrant, de l'exilé, de la diaspora, la langue de l'Hellène en perpétuel «état d'urgence». C'est de là que dérive également la *katharévoussa* des surréalistes [...].».¹²

La dégradation du tragique est bientôt suivie de la dégradation des registres stylistiques intermédiaires, comme par exemple celui qui se rattache à la catégorie de la réalité. Or, on sait que ce concept, de nature idéologique (et relevant par là d'une «fausse conscience») a pour but de présenter un ordre social historiquement déterminé comme un ordre naturel, transhistorique. Par conséquent, retracer l'histoire d'un phénomène, c'est dialectiquement parlant, entreprendre sa critique.

Dans l'oeuvre de Bacovia, l'effort critique de démystification de la «réalité» apparaît sous la forme de la construction d'un monde à l'envers, c'est-à-dire comme renversement du principe même de l'ordre. Cela implique un point de vue «partiel» que Dimu Flămând croit pouvoir déchiffrer «dans le système de la ménippée».¹³ En effet, comme le montrent les recherches de Mikhaïl Bakhtine,¹⁴ le trait définitoire de la ménippée ou (pour nommer la sphère catégorielle la plus large) du «carnavalesque» est une dialectique spontanée, un profond **dialogisme**. Or, par contre, chez le Roumain nous assistons —pour ainsi dire— à une «monologisation» du Carnaval.

Un de ses poèmes -bien connu des lecteurs de son pays- est particulièrement instructif à égard: *Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu tristele becuri cu pală lumină - [...] Tovarăș mi-i rîsul hidos și cu umbra/ Ce sperie cîinii pribegi prin canale [...] Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu jocuri de umbră ce dau nebunie; / Palindîn tacere și-n paralizie, -/ Sînt solitarul pustiilor piețe...* [«Je suis le solitaire, oui, des places désertes/ Qu'éclairent tristement des becs de gaz fumeux [...] J'ai là pour compagnons le rire horrible et l'ombre/ Qui fait trembler les chiens errant de par les ruisseaux [...] Je suis le solitaire, oui, des places désertes/ Foisonnant de jeux d'ambre à rendre presque fou; / Blême, silencieux, paralytique, mou,/ Je suis le solitaire, oui, des places désertes...»] («Blême» *Plomb*). Construit sur le principe réductionniste de l'esthétique

«mineure», le texte semble effectuer une transcription en contrepoint des éléments carnavalesques, dans un registre «partiel»: ou lieu de la place publique, les «places désertes»; au lieu du grand jour au de la lumière des lampions colorés «les becs de gaz fumeux» et «l'ombre»; au lieu de l'esprit de participation, la «solitude» ou la compagnie des «chiens errants»; au lieu de l'agitation bruyante, le «silence» et la «paralysie»; au lieu de l'allégresse festive, «le rire horrible» et la perte de la raison... Nous ne pouvons plus recomposer le tout auquel ces synecdoques se rapportent car il y a beau temps que, dans la cité bourgeoise, «le corps collectif du peuple» (comme dirait Bakhtine) a été déchiqueté et atomisé. Ainsi, chez Bacovia, avons-nous affaire plutôt à un Carnaval dépourvu de caractère festif ou, être plus exact, aux *disjecta membra* -déformés jusqu'à en devenir méconnaissables- des rites carnavalesques: pauvres «formes sans fond», signes errants que le moi poétique bacovien capte par hasard, à l'instar des précaires antennes du poème de son frère grec.

Essayons maintenant d'examiner en détail la «monologisation» de quelques éléments de la «culture populaire du rire» chez Bacovia, en cherchant en même temps de mettre en relief le potentiel critique et subversif d'une telle opération.

Commençons par un facteur auquel nous avons déjà fait référence (mais dans un autre ordre d'idées): l'attitude profanatrice du poète à l'égard des symboles des «hautes» valeurs. Dans le Carnaval, la profanation vise à renouveler le symbole usé par son utilisation officielle; le poète «mineur» perçoit le symbole comme définitivement accaparé par la sphère officielle: c'est pourquoi la profanation se propose d'une manière nihiliste de le détruire.

—Le «pays», par exemple, stigmatisé autrefois pour son triste «humour» responsable du désastre du «grand esprit», ne cesse d'être objet de la vindicte du «proléttaire cultivé». À l'instar du «proléttaire du travail», il se conçoit comme un apatride: *Cît de străin sînt de tăra mea, / Și nici un dor nu mi-a rămas - / Gînd rău sătunecat / Închide al dreptății glas* [«Étranger suis en mon pays! / Plus un désir... seul, le calice, / Sombre penser, penser maudit / Mets un bâillon à la justice»] («Dies iraa», *Des comédies au fond*; c'est moi qui souligne). L'«étrangeté» du moi lyrique à l'égard des symboles du sublime bourgeois donne d'ailleurs la mesure de la marginalité à laquelle, souvenons-nous-en, le poète se voit réduit dans le contexte de l'univers urbain balkanique.

Le «naturalisme de taverne» ne suscite pas, comme dans la ménip-

pée, la confrontation dialogique des opinions; il constitue un nouvel indice de la «prolétarisation» de l'artiste.

Le «principe matériel-corporel de la vie», qui selon Bakhtine, occupe une position centrale dans le carnavalesque et dont l'origine, était liée à des représentations mythiques ancestrales de la fertilité et de la régénération, est aussi envisagé sous un angle partiel et partial, autrement dit comme une catégorie purement négative.

—Ainsi, la sexualité, *paris pro toto dudit* principe, devient un instrument de profanation: *Stă fără noimă catedrala / Azi, într-un secol rafinat - / Doar de mai vin să delireze / Amanți cu suflet ruinat [...] Și delirînd, cînd corul curge, / Se face gîndul mai amar - / Ei vor o noapte de orgei / Pe canapeaua din altar...* [«Sans raison la cathédrale se dresse/ Aujourd'hui en ce siècle raffiné, / Tout juste si s'en viennent à ta messe/ Délier des amants au cœur ruiné [...] Et déliant quand le choeur chante et prie, / L'âme pleine d'amertume, de fiel, / Ils aspirent à une nuit d'orgie/ Sur le sofa près de l'autel»] («Près de l'autel» *Avec vous*). Et si l'on peut encore admettre ici que l'érotisme remplit en quelque sorte une fonction libératrice (ne serait-ce que parce qu'il fait ressortir la vacuité déraisonnée du «haut» symbole), la négativité monologique est totale là où l'agressivité carnavalesque de l'éros est détournée vers l'autoprofanation: *Amorul, hidos ca un satir, / Copol degenerat* [«L'amour, ce hideux satyre, / Cet enfant dégénéré»] («Prose» *ibid.*) Où encore: *Ce poate, deci, a fi sub soare, În haosul imensății / Dacă-ti vei perde fecioria / În taina roză-a voluptății?* [«Alors, que sera-ce ma mignonne / -Dans le chaos de l'immortalité - / Si ton corps virginal s'abandonne? Au feu rose de la volupté?»] («Aimons-nous» *Des comédies au fond*).

—On constate le même refus ostentatif de prendre en considération le revers positif de la médaille en ce qui concerne la mort. Dans le Carnaval, nous avons affaire à la «mort enceinte», grosse de promesses quant à la régénération de la vie; Bacovia entrevoit la mort dans la vie non pas la vie dans la mort: *Cei vii se mișcă și ei descompuși / Cu lutul de căldură asudat; / E miroș de cadavre, iubito, / Și azi, chiar sănul tău e mai lăsat* [«Les vivants errent, vont décomposés aussi/ Leur corps, toute leur chair est morte, transpirée;/ Cela sent le cadavre, o douce bien-aimée, / Et ce jour, ton sein même a l'air plus amolli»] («Il y a quelques morts...» *Plomb*).

Les éléments de l'*utopie sociale* carnavalesque projetaient dans l'avenir le mythe égalitaire des origines. Autrement dit, grâce à la particulière dialectique festive —si brillamment mise en relief par un Mircea

Eliade, un Roger Caillois et d'autres— ce «Siècle d'Or» était institué dans le vécu de la fête, devenant à la fois une quête (rétrrospective) et une anticipation. Ces éléments, le poète roumain crut —et en cela consiste le détournement «monologisant» qu'il leur impose— pouvoir les circonscrire à la révolution prolétarienne. À maints égards, cette croyance s'appuie sur un fâcheux malentendu (ce qui, d'aileurs, reflète la «malheureuse passion révolutionnaire» de, peu ou prou, toute la poésie moderne¹⁵).

—Tout d'abord parce que, comme nous l'avons déjà vu, Bacovia place un espoir messianique dans la classe ouvrière, dont la mission serait d'apporter dans l'immédiat le salut individuel au «proléttaire cultivé», en le délivrant de sa condition marginale. Cette expectative «intéressée» n'a pas, certes, beaucoup affaire, avec le rôle social que le prolétariat est sensé jouer.

—D'autre part, la solidarité avec les travailleurs affichée par la bohème —ainsi que par d'autres minorités marginales du monde bourgeois— naît d'une typique révolte anarchisante, qui se situe aux antipodes d'un projet politique cohérent comme la révolution.¹⁶ À ce sujet, jamais les théoriciens du «socialisme scientifique» ne laissèrent planer le moindre doute. Ainsi, dans leurs écrits publiés à la suite des événements révolutionnaires de 1848, Marx et Engels flétrissaient l'impatience des «compagnons de voyage» —petits bourgeois, intellectuels et artistes— qui exigeaient *hic et nunc* l'avènement du règne de la liberté absolue (en vertu d'une méfiance foncière envers un avenir qui n'avait jamais tenu ses promesses). C'est précisément le genre de hâte dont l'écho résonne dans les vers de Bacovia: E timpul... toți nervii mă dor... / O, vino odată, măreț viitor [«Il est temps... tous les nerfs me font mal... / ô viens, avenir grandiose, viens enfin»]. À son tour Lénine (à qui on attribue la boutade «Liberté, pour quoi faire?») proclama sans ambages que la révolution était «le fait le plus autoritaire que l'on puisse imaginer». Malheur à ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas comprendre une telle dialectique inhumaine. Le poète roumain, lui, il avait vécu sa condition marginale d'une manière qui s'avérait plutôt métaphorique; mais après tout, sur le plan moral et existentiel, ce sentiment ne manquait point d'authenticité ni de sincérité. C'est pourquoi Bacovia s'empessa de saluer le «pouvoir populaire» instauré dans son pays, en tant que réalisation des rêves qu'il caressait depuis longtemps: *Mi-am realizat / toate profețiile politice; / sănătățile viitor* [«Toutes mes prophéties politiques / se sont accomplies; / je suis heureux»] («Strophes bourgeois», *Strophes bourgeoises*). Néanmoins, dans les dernières années de sa

vie, il assista à la transformation de cet «avenir grandiose» en un présent atroce, où l'enfer de la marginalité envahit littéralement tout l'espace de sa vie.

Il convient d'accorder une attention particulière au **masque**, élément qui, dans une vision carnavalesque du monde, est «intimement lié à la joie du changement et de la réincarnation, [...] à la négation [...] de l'identité et de la monosémie».¹⁷ La «monologisation» du masque chez Bacovia va dans le sens du concept jungien de *persona*.¹⁸ Ce concept suppose un principe tyrannique de l'identité, surtout lorsqu'il revêt la forme de la bizarrie monomane et déviante au moyen de laquelle le poète «mineur» définit son caractère «partiel», voire périphérique dans la cité bourgeoise.

—La synecdoque bacovienne du masque est, pour ainsi dire, «le masque de la maladie» et la forme typique de celle-ci est la phtisie-maladie symboliste par excellence. Que chez le Roumain le valétudinaire soit une *persona*, Ion Caraion le démontre par des solides arguments, dans une psychanalyse existentielle dont les conclusions sont résumées par la formule «la fin ininterrompue».¹⁹ Mais la maladie devient chez Bacovia un noeud de significations*, perceptible dans certains accents de «critique sociale» (la phtisie comme maladie de la misère «prolétarienne»: — *Cetate -azilul ftiziei— / Nămeți de la pol te cuprind...* / *Cetate, azi moare poetul / În brațele tale, tușind...* [«Bourg glacé, asile de la phtisie, / Les neiges du pôle t'ont submergé... / Le poète aujourd'hui quitte la vie / Ô bourg, dans tes bras, toussant, terrassé...»] («Ailleurs» *Avec vous*), ou dans des modalités visant la profanation de l'éros: *Ea crede c-as fi atacat... / Șicînd o sărut sa teme, / Dar, sclavă plăcerii, ea gême / Și cere un lung sărutat. // Pe urma, cînd spasmul a dispărut, / Iși udă-n parfum o batistă - / O pun pe gură, și tristă/ Ea șterge un ftizic sărut* [«Elle croit que je suis atteint.../ Je l'embrasse tout épeurée, / Mais bientôt vaincue, elle geint, / Mendie un long baiser, pâmée, // Le spasme une fois envolé,/ D'un parfum piquant, qui persiste, / Elle humecte un mouchoir et, triste, / Essuie un phthisique baiser»] («Hygiène», *Étincelles jaunes*).

Tout ce qui jusqu'au présent a été dit sur la «monologisation» du Carnaval chez Bacovia peut s'appliquer, point par point, à tous les éléments, sans exception, que l'on trouve chez Karyotakis. Je me contenterai d'en mentionner deux ou trois.

*Quelque étrange que cela puisse paraître, la «monologisation» du thème ne réduit pas sa polysémie, mais la transfère à un autre champ sémantique.

Voici le «naturalisme de taverne» devenu véhicule de fantaisies sadiques qui profanent le «principe matériel-corporel» sous son aspect érotique: *Ἐνα διάστημα παιζετε το τέρας / με τα τέσσερα πόδια κολλητά, / Τρέχετε κα διαβάζετε μετά/ τον οδηγό σας «δια τας μητέρας». Ω, να μπορούσε έτσι κανείς να θάλλει μέγα ρόδο κάποιας ώρας χρυσής // ή να βυθομετρούσατε και σεις / με μια φουρκέτα τ'άδειο σας κεφάλι !* [«Vous jouez quelque temps à la bête sauvage/ les quatre pattes collées*. / Puis vous allez consulter / le guide des «futures mamans»] («Apostrophe» *Élégies et satires*).

Et voici la «monologisation» du **masque** en tant que *persona* jungienne. Identifié à celle-ci, nous dit Jung, l'«homme personnel» devient la proie du «jeu des circonstances et de l'expectation générale»:²⁰ de même, le poète grec écrit qu'on est *Ἄνθρωποι στων ἄλλων μόνο τη φαντασία, // Από χαρτί πλασμένα κι από δισταγμό / ανδρείκελα, στης μοίρας τα δύο τυφλά χέρια* [«Des hommes uniquement dans l'imagination des autres, // Faits de papier et d'hésitations,/ des fantoches dans la main aveugle du Sort»] («Fantoches» 3 *ibid.*) En dépit de cette dépendance, on assiste tout de même parfois à des tentatives d'y échapper: *Αν τουλάχιστον μέσα στους ανθρώπους / αυτούς, ένας επέθαινε από αηδία... / Σιωπηλοί, θλιμμένοι, με σεμνούς τρόπους, / θα διασκεδάζαμε όλοι στην κηδεία* [«Si seulement, parmi tous ces hommes, quelqu'un mourait de nausée... / Silencieux, tristes et décents, / nous nous amuserions tous à son enterrement»] («Préveza»).

—La *persona* devient, par synecdoque, le «masque» du suicide: répertoire de gestes dérisoires où, dirait-on, un cabotin «monologisant» s'adonne à singer le mime du Carnaval: *Όλα τελείωσαν, Το σημείωμα νά το, / σύντομο, απλό, καθώς ταιριάζει, / αδιαφορία, συγχώρηση γεμάτο/ για κείνον που θα κλαίει και θα διαβάξει, // Βλέποντας τον καθρέφτη, βλέποντας την ώρα, / ρωτούν αν είναι τρέλα τάχα ή λάθος, / «όλα τελείωσαν» ψιθυρίζοντας «τώρα» / πως θ'αναβάλλοντας βέβαιοι κατά βάθος* [«Tout est fini... Voici la lettre d'adieu, / simple, concise, profonde, comme il convient, / froide et clémence à l'égard / de qui la lira et pleurera, // Ils se regardent dans le miroir, consultent leur monter, / et se demandent si c'est une folie ou une erreur, / «Tout est fini», murmurent-ils, «le moment est

*Cette métaphore de l'accouplement (tout comme la «bête à deux dos») a son origine dans les gentes littéraires carnavalesques médiévaux («fabliaux» et «facéties») où, en principe, elle n'a rien d'unilatéralement dégradant. Chez le poète grec, c'est évident le détournement monologique du sens de l'image en direction d'un éros vu comme une catégorie négative.

venu», / avec la certitude, au fond d'eux-mêmes, qu'ils y renonceront»] («Les suicidés idéaux» *Élegies et satires*).

On trouve chez Karyotakis —à la différence de Bacovia— un facteur unificateur des éléments carnavalesques éparpillés. Il s'agit de l'ironie,²² cet autre principe susceptible de saper l'image idéologique de la réalité.

Le traitement de l'image grotesque par le poète grec nous renseigne sur la manière dont le principe ironique s'assujetit le carnavalesque et le transcrit dans un registre monologique. Dans une de ses satires, Karyotakis nous décrit le drame vécu par un jeune paysan, un solide gaillard qui ne parvient pas à se faire au service militaire. En voici le dénouement: *Κι ο Μιχαλιός επέθανε στρατιώτης, / Τον ξεποβόδισαν κάτι φαντάροι, / μαζί τους ο Μαρής κι ο Παναγιώτης, / Απάνου του σκεπάστηκεν ο λάκκος, / μα του άφησαν απ'έξω το ποδάρι:/ ήταν λίγο μακρύς ο φουκαράκος!* [«Et Mikhaliros mourut à l'armée, / Quelques soldats —et parmi eux Maris et Panayotis— / l'accompagnèrent à sa dernière demeure, / On combla la fosse, mais / on lui laissa une jambe dehors: / Pauv'diable! il était un peu trop long»] («Mikhaliros», *Élegies et satires*), M. Bakhtine écrit que dans le monde du Carnaval, le rôle du grotesque est d'exorciser les aspects terrifiants, inhérents aux emblèmes du Pouvoir. Or, comme nous l'avons déjà vu, le poète grec se trouve face au Pouvoir —bureaucratique, en l'espèce— dans la position impuissante et consentante du petit bonhomme «humilié et offensé» de la prose russe du XIX siècle. Dans ces conditions, le grotesque (en l'occurrence, la jambe restée dehors comme *par pro toto* du corps réifié) est exclusivement l'apanage de la victime, Malgré la pitié qu'elle inspire (ou justement à cause d'elle), force nous est de constater que l'ironie —obéissant au «critère de la capacité d'action du héros»²² évidemment inférieur au lecteur «normal»— conduise ce dernier à un détachement monologique du premier.

De l'anéantissement du jeune conscrit, Karyotakis ne responsabilise point la société tout entière (même pas quelques-unes de ses instances institutionnelles: l'Armée, par exemple). Cela veut dire que la souffrance et le sentiment d'(auto)compassion ne peuvent trouver leur motivation que dans une causalité «naturelle». Dans ce contexte, le poète se représente littéralement sa condition «mineure» (au sens esthétique aussi bien que social) dans le thème de l'enfance. Cet âge existentiel lui apparaît d'abord comme une carence du mûrissement, à peu près comme une infirmité: *Είσαι άντρας, Όμως ο ίδιος πάντα μένω / τα χρόνια που πε*

ράσανε με αφήσαν / παράξενο παιδάκι γερασμένο [«Tu es devenu un homme. Quant à moi, je n'ai pas changé; les années sont passées, et je suis resté/ le même étrange petit enfant vieilli»] («À mon frère», *Népenthé*).

C'est un enchaînement métonymique (la métonymie étant la variante élargie de la synecdoque) qui offre un fondement à cette série «motivatrice». D'abord, à côté du sens figuré apparaît le sens propre: 'mineur' devient 'petit'; puis 'petit' se déplace vers son synonyme 'petit enfant', qui actualise l'une des composantes sémantiques du terme*. Enfin, une nouvelle synecdoque identifie la condition enfantine à l'Origine, avec sa charge émotionnelle et son prestige mythique. Mais Origine signifie aussi racine et commencement; par conséquent dans l'utopie de l'enfance, l'âme trouve sa vraie «patrie transcendentale» (comme l'aurait dit le jeune Lukács).

Puisque la plupart du temps la quête de l'Origine n'est qu'un «retour à la patrie» —dans les termes d'Hölderlin: *vaterländische Umkehr*—, la nouvelle association d'idées «réhabilité» l'enfance en tant que catégorie, dans une certaine mesure, positive. J'ai dit, dans une certaine mesure, parce que ladite quête reste «partielle», du monent que le symboliste «mineur» Karyotakis identifie le retour à la mort: *θα μας δοθεί το χάρισμα και η μοίρα / να πάμε να πεθάνουμε μια νύχτα στο πράσινο ακρογιάλι της πατρίδας; / Γλυκά θα κοιμηθούμε σαν παιδάκια / γλυκά...* [«Nous sera-t-il donné/ d'aller mourir une de ces nuits/ sur le vert rivage de notre patrie?/ Doucement nous nous endormirons, comme des enfants, / de doux enfants...】 («Sommeil», *ibid.*)

En attribuant à une causalité naturelle les souffrances de la victime, et en y puisant cette étrange volupté que les Anglo-Saxons appellent *pleasure in pain*, par association euphémique avec l'image compensatoire et utopique de l'enfance qui exerce une irrésistible fascination sur son âme, Karyotakis -dirait-on- ne fait que renforcer le concept idéologique de réalité. Mais c'est justement là que l'ironie opère une surprenante volte-face, et s'attaque avec une virulence toute particulière aux fondements ontologiques de la réalité. Comme nous l'avons partiellement prévu, l'(auto)compassion se radicalise et revêt la forme d'un sentiment aigu de l'absurde existentiel, lié au thème central du «mode» ironique, celui du pharmakos (victime expiatoire ou «bouc émissaire»).

La façon dont l'auteur traite le thème de la maladie est symptomatique

*Ce genre d'associationnisme vient tout droit de ce que Freud appelait «travail du rêve».

à cet égard. Si chez Bacovia, la phtisie, propre à la misère prolétarienne, en était la syncedoque, chez le poète grec le même rôle y est, par excellence, tenu par la *s y p h i l i s*, syncedoque du hasard absurde et du châtiment immérité qui fait que «le *pharmakos* se trouve [...] dans la situation de Job»:²³ *To μέτωπο μας ἐκρονοε τόσο απαλά, με τόση / επιμονή, που ανοίξαμε για να' μπει σαν κυρία / η Τρέλα στο κεφάλι μας, ἐπειτα να κλειδώσει, / Τώρα η ζωή μας γίνεται ξένη, παλιά ιστορία* [«Elle frappa à notre front, doucement mais avec insistance,/ Nous lui ouvrîmes pour la laisser entrer: c'était Madame la Folie en personne/ qui pénétra dans notre crâne et en ferma la porte à clef./Maintenant notre vie est devenue la vielle histoire d'un autre»] («Spirochète pâle», *Élegies et satires*). Possédé (au sens propre du mot) par une force étrangère et aliénante qui le vide de sa substance vitale, le «bouc émissaire» a la révélation d'un Dieu qui est un terrible et cruel ironiste: *Μια κωμωδία η πλάση Του σαν είναι, φρικαλέα, / Εκείνος, που έχει πάντοτε την πρόθεση καλή, / ευδόκησε στα μάτια μας να κατεβάσει ανλαία / –ω κωμωδία! – το θάμπωμα, τ'όνειρο, την αχλύ* [«Et si Sa création est une effrayante comédie/ Il a cependant eu la bonté, Lui, qui est toujours bien internionné,/ de tendre un rideau devant nos yeux:/ -Ô comédie!- brumes, rêves, ténèbres»] (*ibid.*)

Ainsi, la sape de la réalité par l'ironie, l'absurde et le thème du **pharmakos** met en oeuvre des idées et des représentations qui s'avèrent en dernier ressort de nature **religieuse**: la faute, le péché, le châtiment...À leur tour, elles convergent, toutes, vers la fameuse question: Dieu est-il compatible avec l'existence du Mal dans ce monde? Les réponses offertes en l'occurrence par les théologiens n'ont jamais satisfait les poètes. La «théodicée» de Karyotakis, par exemple, n'arrive à aucune conclusion sur l'objet du problème (Dieu), cependant elle nous en dit beaucoup sur le **moi** du poète «mineur» qui, par l'entremise du **nous**, débouche sur une vision générale de la condition humaine. Les rapports du poète grec au divin -en l'occurrence à la divinité judéo-chrétienne- sont foncièrement ambivalentes (tout comme, à maintes reprises, l'avait été la passion révolutionnaire d'autres poètes modernes):²⁴ il y «investit» tout son espoir de trouver un sens au monde et à la vie, et, au bout du compte, «encaisse» la seule confirmation que son espérance est un contresens.

Parvenus à ce point, quelques-uns décréteront dans une «langue de bois» marxisante que l'ironie ontologique et son corollaire, la *sui generis* «théodicée» de Karyotakis, sont tout au plus l'expression d'une «révolte à genoux», puisqu'elles ne mettent guère en question la racine sociale du

mal. Comme il est facile pourtant de distinguer, dans une pareille suffisance, l'écho du misérable «optimisme» historique qui, au nom d'un «avenir radieux», ne fit qu'hypothéquer sans cesse le présent des «humiliés et offensés»! Tout «agenouillé» qu'il paraisse, le «mineur» -sans peut-être le savoir- est un «homme révolté», le plus radical de tous. Et pour cause: sa révolte occupe la sphère la plus large possible. Dès lors que l'univers et son Créateur sont indélibilement marqués d'un sceau absurde, la réponse du «mineur» à la question philosophique fondamentale, sinon unique (selon Camus), ne saurait être que de nier la Création sur le seul plan qui lui soit accessible, celui de sa propre existence.

Le seul «optimisme» qui y trouve encore sa place est sans doute celui qu'on peut déceler dans le poème ainsi intitulé, composé par Karyotakis peu avant de consommer sa révolte absolue et totale: *Ας υποθέσονμε πως ήρθανταν τα δάση / Μ'αυτοκρατορικήν εξάρτυση πρωινού / θοιάμβου, με πουλιά, με το φως τ'ουρανού / και με τον ήλιον όπου θα τα διαπεράσει* [«Supposons donc que les forêts soient arrivées, / accueillies par l'orchestre impériale d'un triomphe/ matinal, par un ciel rempli d'oiseaux et de lumière/ et par les chauds rayons du soleil»]. Si seulement —«supposons donc»!— cela était possible, pour que le poète grec fondât sur une telle «révolution» de la Nature l'espoir messianique que son congénère Roumain plaçait dans le soulèvement du prolétaire... Mais, là encore cette marche shakespearienne des forêts annoncerait bel et bien (comme pour Macbeth) son anéantissement. L'«optimisme» de Karyotakis n'est qu'une forme nouvelle, la plus corrosive, d'ironie ontologique. Car, c'est en serrant la plume d'une main qui pressentait déjà la crispation du doigt sur la gâchette du revolver, qu'il écrivit le début de la strophe que je viens de citer: *Ας υποθέσονμε πως δεν έχουμε φτάσει / στο μαύρο αδιέξοδο στην άβυσσο του νου* [«Supposons donc que nous ne soyons pas coincés/ dans cette sombre impasse, ce gouffre de l'esprit»] (*ibid.*)

Geste de suprême marginalisation, le suicide de Cōstas Karyotakis résume organiquement et avec une logique hallucinante le destin du rebelle solitaire, du «mineur» balkanique «privé d'amour dans un milieu barbare»*.

*La version littéraire (citée plus haut) de ce vers de Bacovia était: «privé d'amour dans un milieu funèbre»; j'en propose ici une traduction littérale, à mon sens, plus percutante.

Notes

1. In: T.S. Eliot, *Selected Essays*, Londres. Faber and Faber, 1961 (d'où je tire des citations qui suivent).
2. Voir également la note de G.P. Savvidis dans l'édition mentionnée ci-dessus, pag. 17.
3. Voir Tellos Agras, «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες» [«Karyotakis et les Satires»], in: K. G. Karyotakis, vol. cité, pag. 203-205.
4. *Ibid.*, pag. 204.
5. *Ibid.*, pag. 200
6. Vyron Léontaris, «Thèses sur Karyotakis», in: K. G. Karyotakis, *op. cit.*, pag. 260.
7. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* [«Les enfants du limon. Du romantisme à l'avant-garde»], Barcelonne, éd. Seix Barral S.A. 1974, pag. 55.
8. Ion Caraion, Bacovia, Sfîrșitul continuu [«Bacovia. La fin ininterrompue»], Bucarest, éd. Cartea Româneasca, 1977, pag. 453. Voir aussi tout le chapitre intitulé «Une idée qui s'appelle bacovianisme», pag. 453-464.
9. V. Léontaris, *op. cit.*, loc. cit., pag. 262.
10. À consulter: Dinu Flamând, *Introducere în opera lui G. Bacovia* [«Introduction à l'oeuvre de G. Bacovia»], Bucarest, éd. Minerva, 1979, pag. 37-38.
11. Victor Chklovski, «Lenin de canonization» [Lénine comme décanonisateur] (dans sa traduction roumaine), in: Poetică și stilistică, Orientări moderne [«Poétique et stylistique, Orientations modernes»], Bucarest, éd. Univers, 1972, pag. 174-175.
12. V. Léontaris, *op. cit.*, loc. cit., pag. 264.
13. Voir le chapitre ainsi intitulé in: *op. cit.* pag. 48-59.
14. À consulter: Mikhaïl Bakhtine, *Pro-*

blemele poeticii lui Dostoievski [«Problèmes de la poétique de Dostoïevski»] Bucarest, éd. Univers, 1970, *passim*; et *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere* [«François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance»] (tous les deux dans leur traduction roumaine), Bucarest, éd. Univers, 1974, *passim*. Les concepts principaux que je mettrai en oeuvre dans les pages suivantes, sont tirés de ces deux ouvrages.

15. Voir O. Paz, *op. cit.* pag. 63-69.
16. Voir O. Paz. «Revuelta, revolución rebelión» [Révolte, révolution, rébellion], in *Corriente alterna* [«Courant alternatif»], Mexique, éd. Siglo Veintiuno, 1971, pag. 147-152.
17. M. Bakhtine, *François Rabelais...*, *o.π. cit.*, pag. 48.
18. À consulter C. G. Jung, «Psychological Types», in *The Collected Works*, vol. VI, Londres, éd. Routledge & Kegan Paul, 1971, pag. 463-467.
19. Voir I. Caraion, *op. cit.*, pag. 63-69.
20. C. G. Jung, *op. cit.*, loc. cit., pag. 465.
21. Voir Northrop Frye, *Anatomia criticii* [«Anatomie de la critique»] (dans sa traduction roumaine), Bucarest, éd. Univers, pag. 38-64.
22. Au sens que revêt le concept dans la théorie des modalités de la fiction [fictional modes] élaboré par Northrop Frye: *ibid.*, pag. 38.
23. *Ibid.*, pag. 50.
24. Voir O. Paz. *op. cit.*, pag. 50.

Mes remerciements à M. Serge Belletti qui a bien voulu relire la version française de ce texte.

Περίληψη

Βίκτωρ ΙΒΑΝΟΒΙΤΣ, *Ο Μποέμ και ο Δημόσιος Υπάλληλος, ή Περί των Αρετών της Ελάσσονος Ποιήσεως*

Αντικείμενο της μελέτης είναι δύο εκπρόσωποι του υστεροσυμβολισμού στα Βαλκάνια: ο Ρουμάνος George Bacovia (1881-1957) και ο Έλληνας Κώστας Καρυωτάκης (1896-1928). Η συγκριτολογική προσέγγισή τους επιχειρείται από μιαν ενοποιό σκοπιά, η οποία στηρίζεται θεωρητικά στην έννοια της «ελάσσονος ποιήσεως» (πρβ. T.S. Eliot, «What is Minor Poetry?»): ο «ελάσσων ποιητής» είναι ο ποιητής του εν μέρει. Στον μεν Bacovia, η «μερική» απτική γωνία από την οποία η ποίησή του εξετάζει τον κόσμο ονομάζεται η μποέμ στον δε Καρυωτάκη, πρόκειται για την ματιά του υπαλλήλου (ενός «ταπεινού και καταφρονεμένου» ατόμου —όπως οι ήρωες της ρωσικής πεζογραφίας του 19ου αιώνα —, συντεθλιμένου από τους γραφειοκρατικούς μηχανισμούς της αστικής κοινωνίας). Προκειμένου να εκφράσουν την «μερικότητά» τους, και οι δύο προσφεύγουν στην «καρναβαλική» εικονολογία (με αναφορά στις διεξοδικές έρευνες του Μιχαήλ Μπάχτιν γύρω από το συγχεκριμένο θέμα.)

Η διαφορά ποιητικής ιδιοσυγκρασίας ανάμεσά τους υλοποιείται στα διαφορετικά αποτελέσματα που φέρνει το κοινό εγχείρημα. Ο Bacovia οδηγείται σε μιαν αναρχίζουσα (και εν πολλοίς αφελή) εξέγερση: ο Καρυωτάκης στο αίσθημα του οντολογικού παραλόγου και εν συνεχεία σε ένα είδος αποφατικής «θεοδικίας», με λογική απόληξη την αυτοχειρία, δηλαδή στην αναίρεση του κόσμου στο πρόσωπο αυτού που τον υφίσταται.