De la crise à la critique

Les poètes grecs des années 1920



Valia Tsaita Tsilimeni

GEORG

De la crise à la critique

Vasiliki Tsaita-Tsilimeni

De la crise à la critique

Les poètes grecs des années 1920

georg
Editeur

Cet ouvrage est publié avec le soutien du Fonds national pour la recherche scientifique (FNS).

FNSNF
FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Georg Editeur bénéficie d'un soutien de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2025.

Georg Éditeur
Chemin de la Gravière, 16
1225 Chêne-Bourg
Suisse

Illustration couverture : Lambertus Suavius, Ruine avec escalier sur la gauche, in : *Ruinarum variarum fabricarum delineationes pictoribus caeterisque id genus artificibus multum utiles*, Gerald de Jode, Anvers, 1560. Rijksmuseum (domaine public).

© 2025

Pour ses textes © l'autrice

ISBN (papier) : 9782825713563
ISBN (PDF) : 9782825713747

DOI : 10.32551/GEORG.13747

Cet ouvrage est publié sous la licence Creative Commons CC BY-NC-ND (Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification)

CC BY NC ND

À mes parents, Tasoula et Giorgos,
et à la mémoire du Pr Michel Lassithiotakis

Remerciements

Je tiens, avant tout, à dédier ce travail à mes parents, Tasoula et Giorgos, qui m'ont ouvert la porte de l'univers de la littérature, de la curiosité et de la création. Ce travail est aussi dédié à la mémoire de mon premier directeur de thèse, le Pr Michel Lassithiotakis, qui m'a tant inspirée par son intellect, dès mes premiers pas dans le domaine de la recherche avancée, et qui m'a appris l'indépendance critique, élément précieux pour avancer sur les chemins exigeants de l'analyse littéraire. J'aimerais aussi bien sûr exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, le Pr Dimitris Papanikolaou, qui, après la mort soudaine du Pr Lassithiotakis, a rapidement repris la direction de ce projet scientifique en l'encadrant avec enthousiasme, rigueur et inspiration. Il a profondément enrichi la présente étude d'une série détaillée de sources, de remarques, propositions et conseils, sans lesquels ce travail serait incomplet. Qu'il trouve ici l'expression de ma reconnaissance. Mes remerciements profonds vont également au Pr Martin Rueff, codirecteur de mon sujet, dont la présence m'a offert un appui important du côté de l'Université de Genève. Je voudrais exprimer de même mes remerciements distingués au Pr Jean-Philippe Jaccard, président du jury, dont l'attention et l'expérience m'ont beaucoup aidée, également sur le plan de l'organisation. Mes profonds remerciements vont également à la Pre Christina Dounia dont le travail scientifique a pleinement soutenu et inspiré l'itinéraire de la présente étude. L'assistance si attentive et humaine de la Pre Dounia

dans les derniers pas de mon travail l'a rendu plus complet et moins exposé à d'éventuelles insuffisances.

Je tiens également à remercier tous ceux qui m'ont soutenue vivement et de multiples manières durant les années de cette recherche : Laurence Maire Maison pour sa lecture si attentive et rigoureuse de mon travail, Yannick Zannetti et Sarah d'Andrès pour leurs remarques si utiles et sensibles qui témoignent d'un réel intérêt de leur part. Je tiens également à remercier M. Nikolas Karapidakis pour sa lecture attentive de mon livre et pour l'enthousiasme avec lequel il a souligné sa valeur. Mes pensées profondes vont enfin à Anthony Chenevard pour ses conseils si utiles, sa patience et son soutien quotidien durant les moments denses de la dernière année de ce projet.

Avant-propos

Comment la poésie transforme-t-elle la société et renverse-t-elle l'image de décadence que la critique lui prête, soit par parti pris, soit par défaut de remise en cause, sous l'influence des événements sociopolitiques troublés de l'époque ? C'est à ces questions que tendra à répondre cet ouvrage, particulièrement soumis au ressenti personnel, à la subjectivité. Ce travail s'attache aux détails précisément pour réexaminer les éléments qui apparaissent au premier abord comme évidents, en prêtant ainsi à la poésie une excessive clarté, dont on peut douter qu'elle la caractérise en vérité.

Mon intérêt personnel pour la génération « des années 1920 » en Grèce a été mû par une curiosité, un besoin d'explorer plus en profondeur un espace littéraire dont l'apparence, le contenu ont été présentés au public – jusque dans un passé récent et par une grande partie de la critique – comme une poésie « passive », pour ainsi dire inefficiente, ou, pour simplifier, une poésie de la plainte, de la défaite. Et cela parce qu'il ne s'agit pas d'une poésie engagée, ou « organisée » selon les modèles préexistants. Le malentendu, dont la mise en lumière constitue le point central de cet ouvrage, est à imputer à la génération suivante, celle « des années 1930 », et à son entourage : une génération littéraire brillante, qui expose clairement ses objectifs et est avide de réalisations, certes superbes, mais qui n'auraient pas été possibles sans l'obscurité de celle des années 1920.

Note au lecteur

Afin d'insister sur certains mots-clés importants pour le développement du sujet, certains termes ont été volontairement mis en italiques.

La traduction des extraits de poèmes et textes cités dans les deux langues a été effectuée par l'auteure. L'exercice de traduction n'était pas l'objectif de ce travail, toutefois tout a été fait pour interpréter fidèlement la langue d'origine tout en évitant les adaptations trop littérales.

Introduction

Le terme de génération « des années 1920 » est par convention utilisé par les historiens de la littérature grecque pour désigner un groupe de poètes nés dans les années 1890-1900, et dont les premières publications datent de 1915-1920 environ. Ils se situent chronologiquement entre l'« école » poétique de Kostis Palamas et la génération « des années 1930 » qui a renouvelé de manière évidente la littérature grecque (particulièrement la poésie) en éclipsant aux yeux de la critique, durant des décennies, les auteurs des deux générations précédentes.

La génération dite « des années 1920 » compte un grand nombre d'auteurs, dont les plus éminents sont Kostas Karyotakis (1896-1928), Tellos Agras (1899-1944), Maria Polydouri (1902-1930), Kaisar Emmanouil (1902-1970), Mitsos Papanikolaou (1900-1943), Kostas Ouranis (1890-1953), Manolis Magkakis (1891-1918), Chagier Mpoufidis Nikos (1899-1950), Ioannis Michail Panagiotopoulos (1901-1982), Kleon Paraschos (1894-1964), Iossif Raftopoulos (1890-1923) et Tefkros Anthias (1903-1968). Elle constitue un phénomène dont les frontières chronologiques sont dilatées et relativement floues. Cela a souvent généré une certaine imprécision et confusion dans le monde de la critique et de l'histoire de la littérature néohellénique dans sa tentative de dresser une liste des auteurs en faisant partie. Il s'agit en effet d'une génération qui, au-delà des noms qui la composent « officiellement », en intègre d'autres qui sortent du strict cadre chronologique : Apostolos Melachrinos (1880-1952), Galateia Kazantzaki

(1881-1962), Kostas Varnalis (1884-1974), Romos Philyras (1888-1942), Napoleon Lapathiotis (1888-1944), etc.

Si ceux-ci ne font pas strictement partie de la génération « des années 1920 », ils figurent néanmoins au nombre des *Jeunes* de l'anthologie poétique publiée par Tellos Agras en 1922[1] et, de même que de jeunes auteurs de la revue littéraire *Εμείς*, parue pour la première fois en 1924, contribuent indubitablement au climat littéraire de l'époque étudiée, au point d'être souvent considérés comme membres à part entière de la scène littéraire de la décennie 1910-1920[2]. Elli Philokyprou, dans son travail consacré à ces auteurs, d'une part, parle de la « génération Karyotakis », faisant référence au fait que celui-ci est considéré comme la figure littéraire principale de son époque, et d'autre part, les présente comme une équipe[3]. Si une classification catégorique de ces auteurs sous l'étiquette de « postsymbolistes[4] » peine à convaincre, le terme « groupe » a de quoi plaire dans sa simplicité. Peut-être est-ce du fait qu'ils se présentent à l'esprit précisément comme un groupe disposé à intégrer l'œuvre d'autres auteurs qui le précédaient ou lui succédaient chronologiquement mais dont le style littéraire s'apparentait au sien, au moins dans une première période de création (Varnalis, par exemple, opta plus tard pour une poésie plus engagée) ; une équipe, qui épouse la cause de la poésie de Cavafy[5], fréquente les mêmes lieux de rencontres et génère un climat de révolution sociale comparable à celui du baudelairisme[6], reposant sur la valorisation du monde des sens, l'exposition de préférences sexuelles[7], la collaboration avec des journaux de gauche[8], etc.

1. Tellos Agras, *Οι Νέοι, Εκλογή από το έργο των νέων ελλήνων ποιητών 1910-1920*, éd. critique : Tellos Agras (Athènes : Ελευθερουδάκης, 1922).
2. Magkakis Manolis, *Μια παρουσίαση από τον Γιάννη Παπακώστα* (Athènes : Γαβριηλίδης, 2008), 9.
3. Elli Philokyprou, *Η γενιά του Καρυωτάκη* (Athènes : Νεφέλη, 2009), 13-16.
4. Philokyprou les intègre dans le courant littéraire du postsymbolisme.
5. Christina Dounia, « Η δεκαετία του 1920, Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση », dans *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα, Προτάσεις ανασυγκρότησης, Θέματα και ρεύματα*, sous la direction de Christina Dounia (Athènes : Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης et Μουσείο Μπενάκη, 2012), 74.
6. Dounia, 73-74.
7. Dounia, 74.
8. Dounia, 75.

La distinction entre les auteurs qui appartiennent purement à la génération dite « des années 1920 » et ceux qui gravitent autour d'elle et s'y intègrent est à attribuer à Alexandros Argyriou, dans son *Histoire de la littérature grecque*. Il distingue les plus âgés, nés jusqu'à cinq ans après Varnalis et Sikélianos, autour de 1890[1], et les plus jeunes, venus au monde au tournant du siècle. Kostas Stergiopoulos distingue, lui aussi, les plus âgés (Philyras, Lapathiotis, Ouranis), puis ceux qui se situent vraiment au centre de cette génération (Paraschos, Karyotakis, Mpoufidis, Agras, Papanikolaou) et enfin ceux qui apparaissent au cours de la décennie des années 1920 (sans mentionner leurs noms[2]). « Différents dans leurs préférences et leur conception des moyens d'expression artistique, ils sont liés par un même impératif et un intérêt commun : débarrasser l'art des clans et des parasites[3] […] », ils ont participé à l'élaboration de la *nouvelle poésie*, dont la modernité réside beaucoup moins dans des questions de forme que dans « l'identification de la vie avec l'art[4] ». Une telle rencontre de « personnalités si différentes entre elles[5] » se solde par le « refus de conciliation avec la réalité de l'époque[6] » et nous offre une poésie « de rupture opérant à de nombreux niveaux[7] », une poésie qui fait de la rupture un élément positif.

L'effort des historiens de la littérature néohellénique d'établir un corpus d'auteurs s'est trouvé complexifié par les réticences de ces derniers à voir leur œuvre intégrée à un courant littéraire précis. Il n'est pas fortuit que l'identification de cette génération varie autant d'un chercheur, critique, ou historien à l'autre, dans la mesure où, jusqu'à nos jours, nous l'avons connue sous diverses dénominations :

---

1. Alexandros Argyriou, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, vol. A' (Athènes : Καστανιώτη, 2002), 115.
2. Kostas Stergiopoulos, *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία-Γραμματολογία*, vol. III : *Η ανανεωμένη παράδοση* (Athènes : Σοκόλη, 1990), 41.
3. Christina Dounia, « Η δεκαετία του 1920, Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση », 71.
4. Christina Dounia, *Λογοτεχνία και πολιτική, Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο* (Athènes : Καστανιώτης, 1996), 30 ainsi que Dounia Christina, *Κ. Γ. Καρυωτάκης, Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης* (Athènes : Καστανιώτης, 2000), 28.
5. Dounia, Κ. *Γ. Καρυωτάκης*, 29.
6. Dounia, 28.
7. Dounia, 35.

néoromantique[8], postsymboliste[9], génération « de la décadence », « de la défaite[10] », etc. La diversité des étiquettes suffit à prouver combien le sujet est « sensible[11] ». Linos Politis (historien de la littérature néohellénique) ne se réfère d'ailleurs pas à ces poètes sous le nom de « génération de 1920 » mais parle de « La poésie autour de et après Palamas » (« Ἡ ποίηση γύρω καὶ ὕστερα ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ[12] »), et plus précisément de « La poésie jusqu'aux années 1930 » (« Ἡ ποίηση ὡς τὰ 1930[13] »), un choix qui met indubitablement l'accent sur cette dernière et marginalise l'œuvre poétique des années 1920. De plus, Politis évite de faire allusion à des courants littéraires comme identifications possibles de la génération en question et se limite parfois à des notations vagues : « Intégré au même monde, Tellos Agras… » (« Ἐνταγμένος στὸν ἴδιο κόσμο εἶναι καὶ ὁ Τέλλος Ἄγρας[14]… »). Il y a là de toute évidence un manque de clarté, qui diffère en tout cas de la façon dont Aragis parle d'une volonté de la part de ces auteurs « de ne pas prendre à la lettre les positions du symbolisme[15] ». Plus précisément, pour Aragis,

> Ils n'ont pas suivi à la lettre les principes du symbolisme. Ils avaient derrière eux le romantisme grec, le Parnasse et le symbolisme […], ils n'ont assurément pas innové en termes de courant littéraire, mais ils n'ont pas non plus suivi avec fidélité aucun de ces trois courants. Ils ont plutôt adopté, surtout pendant la période de leur apprentissage, le courant du symbolisme, mais sans fanatisme ni dogmatisme. La

8. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Athènes : Οδυσσέας, 2003), 363-365 et Trivizas Sotiris, Ποιητὲς τοῦ Μεσοπολέμου, Anthologie (Athènes : Καστανιώτη, 1997), 9.
9. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 363-365 ainsi que Philokyprou Elli, *Η γενιά του Καρυωτάκη, Φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου* (Athènes : Νεφέλη, 2009) et Trivizas, Ποιητὲς τοῦ Μεσοπολέμου.
10. Linos Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Athènes : Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1980), 249.
11. Dounia, « Η δεκαετία του 1920, Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση », 63.
12. Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 219.
13. Politis, 244.
14. Politis, 249.
15. Giorgos Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από της ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930* (Athènes, Σοκόλης, 2006), 393.

meilleure dénomination serait celle de tireurs d'élite au sein et à l'extérieur du symbolisme.

~

Δεν πήραν τοις μετρητοίς τις θέσεις του συμβολισμού. Πίσω τους είχαν τον ελλαδικό ρομαντισμό, παρνασσισμό και τον συμβολισμό[…] από άποψη σχολής σίγουρα δεν καινοτόμησαν, αλλά και δεν ακολούθησαν πιστά καμιά από τις παραπάνω τρεις. Υιοθέτησαν, ιδίως στην περίοδο της μαθητείας τους, περισσότερο απ' όλες εκείνη του συμβολισμού. Την υιοθέτησαν όμως αφανάτιστα και χωρίς δογματισμούς. Περισσότερο θα ταίριαζε να τους πει κανείς ελεύθερους σκοπευτές μέσα και έξω από τα πλαίσια του συμβολισμού[16].

Aragis a certainement raison de considérer que ces auteurs n'ont pas suivi aveuglément, sans aucune réserve, un modèle littéraire précis. C'est en cela que le choix d'E. Philokyprou de les appeler sans réserve « postsymbolistes » peut ne pas sembler pertinent. En revanche, l'assertion d'Aragis sur la supposée absence d'innovation est certainement aussi à nuancer. Ces auteurs ont bel et bien innové, mais plus discrètement que leurs prédécesseurs, en exprimant une « méfiance envers la poésie de la grandiloquence et du travail sur la forme[17] ». Pour être plus précis, leur peu d'intérêt à se présenter comme se rattachant à un courant littéraire précis n'est pas à interpréter comme le signe d'un manque de clarté ni d'une difficulté à se déterminer, bien au contraire : il s'agit d'un choix conscient, d'une position qui leur a permis d'apporter la nouveauté, principalement sur la scène littéraire, dans les domaines de la poésie et de la critique, par la prise en considération, pour la première fois, de la société et la mise en lumière du sujet (υποκείμενο) social[18].

Pour Constantinos Th. Dimaras enfin, il s'agit d'une génération qui « ne va pas au bout de son message[19] ». Certaines de ces

16. Aragis, 393.
17. Dounia, « Η δεκαετία του 1920, Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση », 79.
18. Dounia, 80-81.
19. Constantinos Th. Dimaras, *Histoire de la littérature néohellénique. Des origines à nos jours* (Athènes : Institut français d'Athènes, 1966), 497.

caractérisations cherchent à fixer les frontières d'une époque littéraire, tandis que d'autres tendent à l'écarter rapidement. Soit parce que leurs représentants sont persuadés que cette génération n'a pas beaucoup à offrir, qu'elle ne chante que l'absence d'idéaux pour reprendre les termes par lesquels Photos Politis – l'un des critiques les plus durs vis-à-vis de cette littérature – interprète le regard tourné vers le déplacement du regard vers le monde intérieur opéré par ces auteurs[20] ; soit parce qu'ils sont éblouis par la lumière de la génération suivante, celle « des années 1930 », qui apparaît sur la scène littéraire de façon plus visiblement dynamique.

Il s'agit ici d'écarter les arguments d'une certaine critique qui ne voit dans l'œuvre littéraire de l'époque qu'une défaite[21], une décadence[22] au sens propre du terme, et d'établir à quel point une première impression d'« absence de lumière » dans les textes « des années 1920 » n'est pas la preuve d'un pessimisme pur, monolithique et dépourvu de toute disposition au positif, de même qu'elle ne présente pas une crise sans issue. Au contraire, cette « absence de lumière » constitue précisément le seul outil qui permette l'accès à la lumière et à tout ce qu'elle symbolise. Ou, pour reprendre les termes de la poétesse Maria Polydouri en 1923, ce n'est que dans *l'obscurité* que la flamme de l'âme peut vivre, prendre conscience d'elle-même[23] (« sous la lumière, tu ne pourras pas ressusciter les rêves / ta belle flamme s'éteindra et la grâce te restera » ~ « Κάτω απ' το φως δε θα μπορείς τα όνειρα ν'ανασταίνεις / θα σβήσει η ωραία φλόγα σου και θα σου μείνει η χάρη »). Ce n'est que grâce à l'exploration de son propre soi que l'individu peut mieux se connaître, mieux communiquer avec son entourage, mieux contrôler les conditions de sa formation, mieux agir sur la scène sociale, en exerçant intelligemment sa critique.

Un « contenu obscur » ne signifie pas inévitablement que l'œuvre s'appesantit sur l'échec ou la plainte. Elle peut être profondément efficiente, écartant sans ambages tout ce qui n'exprime plus son époque et faisant de l'expérience personnelle et de « la sincérité du sentiment »

20. Argyriou, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, 108 et 114-115.
21. Dimaras, *Histoire de la littérature néohellénique*, 447.
22. Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 249.
23. Maria Polydouri, *Τα Ποιήματα*, éd. critique Christina Dounia (Athènes : Βιβλιοπωλείον της « Εστίας », 2014), 202.

ses éléments essentiels[24] sans jamais constituer ce que la critique a par le passé appelé « un abri mélancolique[25] ». L'identité, individuelle ou littéraire, cesse d'être obsédée par la forme et cherche sa libération ainsi que ses sources d'émergence dans la critique. Le poème – car ce sont principalement des poètes qui composent cette génération – devient le lieu du récit. En d'autres termes, la *narration du soi* s'effectue (par le poète) et permet au soi de se (re)produire, toujours dans un contexte d'exposition à un interlocuteur, précis ou indéterminé. C'est la présence de ce dernier qui rend possible le processus de l'émergence continue du soi puisque « le "je" n'a aucune histoire propre qui ne soit en même temps l'histoire d'une relation – ou d'un ensemble de relations – à un ensemble de normes[26] ».

L'élaboration d'un tel mécanisme littéraire, qui fait du poème le témoin d'un « acte pleinement valable de connaissance de soi[27] » (ou exploration, invention du soi), conduit à une remise en cause du système social sur le mode de la *critique immanente* où la résistance, l'action ainsi que la réaction s'effectuent de façon sous-jacente et indirecte. L'individu ne se considère pas en dehors du système et sait bien que la meilleure façon d'agir est de se tenir à l'intérieur de celui-ci, en faisant du contexte sociopolitique qui l'entoure la source de cette autonarration. Cette *narration du soi*, qui révèle de multiples manières le rapport de l'individu à son environnement et lui permet de se former, est souvent constituée d'une série d'interrogations (personnelles, sociales, etc.), et surtout de *contrastes*, élément sans lequel ces auteurs n'auraient pas pu autant renouveler le monde poétique.

La première partie de cet ouvrage présentera le *contexte sociopolitique* (historique, politique, littéraire), une sorte de « cadre de pouvoir[28] » dans lequel ces auteurs évoluent, s'expriment et se forment. Nous parlons de pouvoir pour des raisons qui concernent un ensemble de facteurs qui agissent d'une part sur l'émergence du sujet

24. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης*, 391 et 400 et Dounia, « Η δεκαετία του 1920, Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση », 79-80.
25. Stergiopoulos, *Η ελληνική ποίηση*, 41.
26. Judith Butler, *Le Récit de soi* (Paris : Presses universitaires de France, 2007), 7.
27. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος* (*La période transitoire*), 401.
28. L'expression couvre l'ensemble des facteurs sociopolitiques qui exercent une sorte de pouvoir automatique sur le sujet dès sa naissance et le conditionnent tout du moins partiellement (voir théorie de J. Butler plus loin – p. 54).

dès la naissance de l'individu, facteurs qui ne peuvent pas être modifiés directement par l'individu et semblent lui être imposés – d'une façon ou d'une autre, d'autre part sur les conditions sociopolitiques qui l'entourent. Il conviendra ensuite de considérer de quelle manière le sujet est lié à ce contexte, à l'existence de *l'autre*, son interlocuteur. Enfin, nous nous intéresserons à la rupture – sous l'aspect de *crise de sens* – entre ces auteurs et le contexte dans lequel ils vivent, par le rejet des modèles du passé et l'élaboration d'autres.

La deuxième partie sera consacrée à la façon dont l'individu parvient à passer de la *crise* à la *critique* : comment ces auteurs, refusant toute forme de collectivité qui copierait fidèlement les modèles du passé, parviennent-ils à redéfinir leur rapport à l'autre ? Il conviendra alors de se pencher sur leurs principaux outils : la *relativisation* de la signification des termes (à laquelle est lié l'élément des *contrastes*) et la construction d'un mécanisme de discours indirect, sous-jacent.

À ces deux parties succédera, aux fins de dialoguer avec ce qui précède, l'analyse des trois thèmes récurrents qui traversent toute l'œuvre de ces auteurs : l'ennui, la mort et le temps comme autant de sources d'insatisfaction. Leur étude devrait permettre de faire émerger un visage renouvelé de cette littérature « des années 1920 », en révélant l'ambivalence de ces thèmes comme lui ouvrant la voie vers sa conception du progrès, du changement et du dialogue.

La présente recherche se fonde sur les textes d'auteurs précis, comme Tellos Agras, Kaisar Emmanouil, Kostas Karyotakis, Napoleon Lapathiotis, Apostolos Melachrinos, Kostas Ouranis, Mitsos Papanikolaou, Romos Philyras, Maria Polydouri. Il sera souvent fait référence à l'ensemble de leurs œuvres. D'autres, qui gravitent autour d'eux et dont les noms ont été mentionnés plus haut, seront régulièrement intégrés, également sous le nom de génération dite « des années 1920 ». Ce choix répond à des raisons pratiques, une telle dénomination présentant l'avantage d'éviter l'association de ces œuvres à un courant littéraire précis. De plus, elle favorise l'image d'un groupe qui ne cesse de créer dans une ambiance collective d'une collectivité qui passe cependant par l'expression d'une série d'individualités très différentes.

La raison du choix des noms précis auxquels il est fait le plus souvent référence tient au fait que ces auteurs (au nombre de neuf) sont les plus connus de leur époque : ce sont eux qui ont rédigé et

publié la plupart des textes parus dans ces années et ils sont les plus représentatifs de la période. Leur œuvre comprend *grosso modo* toutes les caractéristiques qui définissent, selon les historiens de la littérature grecque, le terme général de « génération de 1920 » en Grèce.

Précisons cependant que si jusqu'à présent c'est le terme général d'« auteurs » qui a été retenu, il s'agit, pour la plupart, de poètes et de critiques, et non de prosateurs, même si certains ont pu également écrire, en moindre part, de la prose. La présente étude porte principalement sur leur poésie.

Il convient aussi de mentionner que les poètes « des années 1920 » ont été considérés jusqu'à aujourd'hui comme « mineurs[29] ». Il peut y avoir à cela deux explications. En premier lieu, les poètes de la génération de 1930 (Odysseas Elytis, Giorgos Seferis, entre autres) ont rencontré un écho plus grand dans le monde littéraire grec. Jusqu'à présent, leurs ouvrages ont été beaucoup mieux étudiés et leur succès s'est en partie bâti sur l'ombre qu'ils ont faite à leurs prédécesseurs. Selon Argyriou, « lorsque le "karyotakisme[30]" a commencé à passer de mode et qu'Agras a entrepris de lui redonner la place qu'il méritait (en tant que poète), les modernes ont surgi, avec à leur tête une personnalité emblématique, celle de Giorgos Seferis, et l'intérêt des jeunes s'est porté sur eux[31] ». En deuxième lieu, les textes des poètes « des années 1920 » étaient, pour la plupart, difficiles d'accès jusqu'à une époque assez récente, en raison de leur dispersion dans d'éphémères revues littéraires de l'entre-deux-guerres, ou du fait qu'une partie de leurs œuvres demeuraient inédites et n'étaient consultables que dans des fonds d'archives publics ou privés, comme c'était le cas pour Napoleon Lapathiotis et pour Romos Philyras.

---

29. Argyriou, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, 115.

30. La poésie de Kostas Karyotakis ainsi que son suicide ont provoqué un phénomène appelé « karyotakisme » (Καρυωτακισμός) qui décrivait la tendance qu'avaient d'autres poètes grecs plus jeunes que Karyotakis à imiter sa poésie et son style de vie : plusieurs jeunes l'ayant suivi ont écrit dans le même style poétique que lui et se sont suicidés. Le « karyotakisme » a été un phénomène social et esthétique qui pointe une interprétation unilatérale de la poésie de Karyotakis. Il se caractérisait par la sous-estimation et la parodie de la figure du poète et de son rôle, l'affrontement avec la société, l'expression de l'impasse personnelle, l'utilisation d'une langue dure et corrosive ainsi que la parodie de la versification.

31. Alexandros Argyriou, *Αναψηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς* (Athènes : Κέδρος, 1986), 249.

De nos jours et déjà depuis l'éclatement de la crise en Grèce en 2009, de nombreuses rééditions de l'œuvre de ces poètes ont vu le jour, phénomène très intéressant d'un point de vue éditorial, mais aussi social car il révèle combien cette génération littéraire obscure inspire et dialogue avec la jeunesse contemporaine, aux prises elle aussi avec le manque de justice sociale et la carence des institutions politiques. Nous voulons pour preuve de ce renouveau éditorial le nombre des études récentes consacrées à ces poètes, les rééditions étant toujours accompagnées d'une introduction analytique à l'œuvre et à la vie de la poétesse/du poète présenté.e. Citons les noms de Michail Ch. Rebas[32], Christina Dounia[33], Giannis I. Pappas[34], Agori Gkrekou[35], Dionysis Kapsalis[36], Charalambos L. Karaoglou. et Amalia Xynogala[37], Foudoulaki Natassa[38], Ioannis M. Panagiotopoulos[39], Elli Philokyprou[40], Giorgos P. Savvidis[41], Kostas Stergiopoulos[42]. Non seulement le réveil de l'intérêt dans le

32. Papanikolaou Mitsos, *Ποιητικά Έργα και Αθησαύριστα Πεζά, Άπαντα τα ευρεθέντα,* éd. critique : Michail Ch. Rebas (Athènes : Όγδοο, 2023).
33. Dounia, K. *Γ. Καρυωτάκης* ; Maria Polydouri, *Τα Ποιήματα, Polydouri Maria, Ρομάντσο και άλλα πεζά*, introduction, éd. critique : Christina Dounia (Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2014).
34. Lapathiotis Napoleon, *Ποιήματα, Άπαντα τα ευρεθέντα,* éd. critique : Giannis I. Pappas (Athènes : Ταξιδευτής, 2015).
35. Apostolos Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, éd. critique : Gkrekou Agori (Athènes : Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1994).
36. Dionysis Kapsalis, « Κ. Γ. Καρυωτάκης : 'Το φάσμα του ήχου' », dans *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, éd. critique : Nasos Vagenas (Irakleio : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996).
37. Romos Philyras, *Ποιήματα, άπαντα τα ευρεθέντα*, Nouvelle édition, vol. I et II, éd. critique : Charalambos L. Karaoglou et Amalia Xynogala (Thessalonique : Σμίλη, 2023).
38. Kostas Ouranis, *Ποιήματα*, éd. critique : Natassa Foudoulaki (Athènes : Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2009).
39. Ioannis.M. Panagiotopoulos, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, vol. 6 : *Τα ελληνικά και τα ξένα* (Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, s.d.).
40. Agras Tellos, *Τα Ποιήματα*, vol. A, éd. critique : Elli Philokyprou (Athènes : MIET, 2014).
41. Kostas G. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, éd. critique : Giorgos P. Savvidis (Athènes : Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2006).
42. Kostas Stergiopoulos, *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής* (Athènes : Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1962). Kostas Stergiopoulos, *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία-Γραμματολογία*, vol. 3 : *Η ανανεωμένη παράδοση* (Athènes : Sokolis, 1990), 284-299 ; et Kaisar Emmanouil, *Τα Ποιήματα,* éd. critique : Stergiopoulos Kostas (Athènes : Πρόσπερος, 1980).

monde littéraire mais aussi la réception dans un public plus large – une partie de ces rééditions est à caractère philologique (certaines éditions critiques sont très approfondies), mais une autre partie vise à présenter « tout simplement » ces poètes aux lecteurs contemporains – témoigne d'un besoin de réinterpréter une série de termes, tels ceux de « décadence » ou de « crise ».

Cet ouvrage souhaite, entre autres, contribuer au regain d'intérêt et à ce regard nouveau que posent désormais les chercheurs contemporains sur cette génération, dans les pas de la Pre Christina Dounia. C'est elle qui a été la première à défendre l'aspect et la nature profondément efficients de l'œuvre de ces poètes qui ont si souvent fait l'objet d'une critique négative et partiale, et ce jusqu'à un passé récent. Jusqu'à il y a peu, l'absence de réédition de ces poèmes depuis des décennies amenait à se demander si ces œuvres étaient dénuées de toute valeur intemporelle alors même que, offrant les caractéristiques d'une expérience poétique authentique[43], elle peut offrir aux sociétés contemporaines des éléments essentiels de réflexion. C'est la question que pose Christina Dounia en 2014, dans le cadre de la réédition des poèmes de M. Polydouri : « Dans quelle mesure la lecture de son œuvre nous permet-elle de reprendre ce qui, dans sa poésie, reste un élément vivant et actif, ce qui continue à nous exhorter et à exiger une réponse de notre part ? En d'autres termes, pouvons-nous aujourd'hui rencontrer la poésie de Maria Polydouri et cette rencontre peut-elle avoir les caractéristiques d'une expérience poétique authentique ?[44] » La réponse est déjà partiellement donnée par l'intense activité éditoriale déployée et l'intérêt marqué des lecteurs au cours des dernières années. Reste à mettre en lumière les raisons pour lesquelles cet intérêt s'est dans une telle proportion intensifié ainsi que le processus par lequel cette poésie arrive à renouveler le sens d'une vraie expérience poétique à l'heure actuelle. Pour pouvoir, donc, donner une réponse complète, il conviendra, d'une part, d'observer comment ces poètes incarnent, exposent et développent dans leurs textes un ensemble d'idées qui concernent dans un sens large l'existence, la société et l'art. Il faudra d'autre part se demander à quel point cette incarnation, cette exposition, ces développements, constituent – grâce à leur traitement

43. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 297.
44. Polydouri, 297.

poétique – les nouvelles conditions d'émergence et de formation du *sujet* dans la mesure où l'art s'avère un exercice de sensibilisation de la réflexion critique chez l'individu, un exercice d'ouverture à l'autre, un moyen d'approcher des sujets fondamentaux en lien avec la vie sociale et citoyenne. Comment ces poètes réussissent-ils à activer et surtout à rendre diachroniques des mécanismes qui peuvent parler à toute époque et *a fortiori* à une génération contemporaine qui se débat dans un contexte sociopolitique instable ? C'est le modernisme profond de leur œuvre qui fournit la réponse, lui qui identifie la vie à l'art[45], dans le sens où leur poésie, sans sacrifier aux « nouveautés déjà anciennes », sans par exemple adopter le vers libre[46], apporte le *nouveau* en justifiant le moderne dans une vision qui fait d'elle une vraie source d'évolution dans la vie.

Avant de poursuivre et en prélude aux développements qui seront au cœur de notre réflexion, nous pouvons essayer d'enrichir même partiellement[47] la réponse qui précède en ajoutant une question importante pour ce qui suivra : Pourquoi la poésie ? Pourquoi ces auteurs ont-ils cru que la poésie, et non la prose, refléterait le mieux une telle secousse sociale et individuelle ? Mitsos Papanikolaou fournit une réponse d'ordre principalement littéraire, dans ses œuvres critiques, lorsqu'il s'exprime à propos de la poésie en général et de celle de Laforgue en particulier :

> Le monde est très sombre et il lui faut quelques étoiles pour que les hommes, quand ils les regardent, puissent trouver quelques chemins qui illuminent la nuit et lui donnent un certain attrait, qui nous montrent que nous ne sommes pas seuls – quelques étoiles seulement suffisent pour mêler dans leur pénombre la réalité au rêve et nous amener à ne plus savoir lequel des deux est vrai. Et heureusement, les étoiles n'ont pas manqué. Si elles avaient manqué, alors rien n'aurait pu nous délivrer, ni les religions, ni les sciences, ni les sentiments. Sans la poésie,

45. Christina Dounia, dans l'appendice avec lequel elle a accompagné la publication des poèmes de Polydouri, parle de fils de vie et de création littéraire qui s'associent dans sa poésie.
46. Dounia, « Η δεκαετία του 1920, Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση », 73.
47. Je crois et j'espère que la présente étude répondra globalement à cette question. Ce qui m'intéresse ici, dans le cadre de l'introduction, est de laisser les poètes eux-mêmes nous introduire à leur propre vision de la poésie.

qui constitue la seule vérité, le monde serait une prison sombre sans porte. Et quand un poète, comme Laforgue, vient ouvrir la porte de notre prison, il faut que nous lui donnions tout notre amour.

~

Ο κόσμος είναι πολύ σκοτεινός και του χρειάζονται μερικά άστρα που στο κοίταγμά τους να βρίσκουν οι άνθρωποι μερικούς δρόμους, που να φωτίζουν τη νύχτα και να της δίνουνε κάποιο θέλγητρο, που να μας δείχνουν ότι δεν είμαστε μόνοι – χρειάζονται μερικά άστρα που να μπερδεύουν στο ημίφως τους την πραγματικότητα με τ' όνειρο και να μας κάνουν να μην ξέρουμε ποιο από τα δύο είναι αληθινό. Και τ' άστρα, ευτυχώς, δεν έλειψαν. Αν είχαν λείψει, τότε τίποτε δεν θα μπορούσε να μας λυτρώσει, ούτε οι θρησκείες, ούτε οι επιστήμες, ούτε τα αισθήματα. Χωρίς την ποίηση, που αποτελεί τη μόνη αλήθεια, ο κόσμος θα ήταν η σκοτεινή φυλακή που δεν έχει καμία πόρτα. Κι όταν ένας ποιητής, όπως ο Λαφόργκ, έρχεται ν' ανοίξει την πόρτα της φυλακής μας, πρέπει να του χρωστάμε όλη την αγάπη μας[48].

L'essentiel est dit : « Pour mêler dans leur pénombre la réalité au rêve et nous amener à ne plus savoir lequel des deux est vrai », à quoi il convient d'ajouter l'identification de la poésie avec les étoiles ; une poésie qui, pour l'auteur, constitue « la seule vérité », située au-delà des religions, des sciences, des sentiments ; distinction qui prouve déjà à quel point elle constituait pour ces poètes grecs l'unique prérequis à la liberté. Dans cet extrait, Papanikolaou n'explique certes pas comment cette liberté s'acquiert à travers la poésie, mais c'est précisément ce qui sera développé ultérieurement.

Tellos Agras, quant à lui, dans son *prologue* de l'anthologie *Les Jeunes* (*Οι Νέοι*), distingue l'Art en général des Sciences en disant que « l'Art compose, tandis que les Sciences analysent » (« Η Τέχνη συνθέτει και οι Επιστήμες αναλύουν[49] ») et ajoute que « l'Art complète la création : il la fait évoluer jusqu'à son exhaustivité idéale » (« Η Τέχνη συμπληρώνει τη δημιουργία : την εξελίσσει ως την ιδανική

48. Mitsos Papanikolaou, *Œuvres critiques*, éd. critique : Korfis Tasos (Athènes : Πρόσπερος, 1980), 38.
49. Agras, *Οι Νέοι*, θ'.

πληρότητά της »). Il reconnaît ensuite comme vocation absolue de l'individu l'Éducation (την Αγωγή) et souligne l'importance de la conscience ainsi que de la conquête du soi, « l'évolution de ses possibilités en réalités, de ses forces en énergies, de son inconscient en personnalité » (« η εξέλιξις των δυνατοτήτων του σε πραγματικότητες, των δυνάμεών του σ'ενέργειες, του υποσυνειδήτου του σε προσωπικότητα »). Agras considère donc l'Art comme une forme d'Éducation et souligne qu'il fait évoluer l'individu vers une réalité de personnalité (« Η Τέχνη, σ'οποιανδήποτε υπόστασίν της, είναι μια μορφή της Αγωγής. Εξελίσσει το άτομο σε πραγματικότητα προσωπικότητος »). Au fil de ses remarques, il introduit une série de termes (« individu », « conscience », « conquête du soi », « évolution de l'individu en réalité de personnalité ») essentiels dans le cadre de notre propos. Ce sont eux, entre autres, qui constitueront les outils nécessaires pour mieux saisir la notion du *sous-jacent* dans le corpus « des années 1920 », et nous permettront, en dernière analyse, d'avoir une vision plus profondément individuelle de leur art.

Il faut encore souligner que Agras voit dans la poésie la démonstration la plus analytique de l'Art (« η Ποίησις είναι η πιο αναλυτικώτερη εκδήλωσίς της[50] »), le phénomène artistique le plus originel mais aussi le couronnement de l'œuvre de l'Art (« Η Ποίησις είναι το πιο πρωτόγονο καλλιτεχνικό φαινόμενο, μα και το στεφάνωμα του έργου της Τέχνης »). Selon lui, la poésie est « l'atmosphère la plus haute de l'Art, son essence pure, la fin, l'air volant qui s'élève au-dessus de chaque création : pour la poésie, cela constitue toute sa matière ; elle commence là où l'autre Art finit […] (« Είναι η ανώτερή της ατμόσφαιρα, το καθαρό απόσταγμά της, το τέλος, ο πτητικός αιθέρας που μετεωρίζεται απάνω από κάθε δημιουργία : για την ποίηση, αυτό αποτελεί όλο της το υλικό· αρχίζει εκεί που η άλλη Τέχνη τελειώνει […] »). Il rejoint ainsi la position de Papanikolaou sur la suprématie de la poésie, perception à laquelle fera écho le présent ouvrage, qui s'attachera à démontrer à quel point la poésie permet à l'individu de surmonter les limites que lui impose la société. Selon Agras, c'est elle en effet, en tant que « démonstration la plus analytique de l'Art », qui « fait évoluer l'individu vers une personnalité potentielle » (« Η Τέχνη εξελίσσει το άτομο σε *δυνατότητα*

50. Agras, *ι'*.

προσωπικότητος »). Ceci lui est possible parce qu'elle (la poésie) est « la conscience et la conquête de notre moi au travers de l'expression, – et l'évolution de nos possibilités en énergies dynamiques ; ce qui rend pleine et règle la vie » (« Είναι η συνείδησις και η κατάκτησις του εαυτού μας δια της εκφράσεως, – και η εξέλιξης των δυνατοτήτων μας σε δυναμικές ενέργειες· η πλήρωσις και η ρύθμισης της ζωής »).

Première partie

Le cadre de pouvoir, son importance dans la formation du sujet et la rupture entre les deux

Le contexte sociopolitique

Le cadre historique et politique

En guise de préalable à l'étude du cadre littéraire dans lequel évolue la poésie grecque de 1920, un rappel des faits historiques marquants de la période allant de 1897 à 1930 semble indispensable.

De 1897 à 1922, plusieurs événements jalonnent d'une manière déterminante et décisive la formation de la Grèce en tant qu'État moderne. Ces deux décennies sont le théâtre de changements spectaculaires, de choix décisifs et de crises profondes. En dix ans (1912-1922), la Grèce certes obtient un agrandissement considérable de son territoire mais vit aussi « la Catastrophe d'Asie Mineure », épisode terrible pour son histoire et son peuple.

Cette période est inaugurée par la guerre gréco-turque de 1897, également appelée « guerre de Trente Jours » ou « le Noir 1897 ». S'y affrontent le royaume de Grèce (avec à sa tête le roi George Ier) et l'Empire ottoman. L'affrontement se solde par la défaite de la Grèce. De là naissent un profond malaise et une contestation générale de l'État, du monde politique traditionnel et de la dynastie royale. L'imposition, par les créanciers étrangers, d'un système de contrôle de l'économie nationale aux fins de superviser d'une part le règlement par la Grèce de l'indemnité due à la Turquie et d'autre part l'effacement de la dette publique consécutive à la faillite du pays en 1893 est vécue comme un opprobre. Le double échec (économique et politique) conduit au défaitisme et au repli du pays sur lui-même.

Dans la décennie suivante (1897-1909), la Grèce ne connaît pas de grands changements. Deux partis alternent à la tête du pays : le parti réformateur de Charilaos Trikoupis (nouveau parti), mené par Georgios Theotokis, et le Parti nationaliste, conservateur, de Théodore Deligiannis. Les progrès structuraux sont insuffisants, à l'exception de certains efforts économiques consentis par le gouvernement de G. Theotokis (nouveau parti), alors que la crise économique va s'amplifiant et que les faiblesses d'un fonctionnement politique dépassé apparaissent au grand jour.

Le « coup d'État de Goudi », en 1909, marque le début d'une période de progrès et de réformes. Un an plus tard, Eleftherios Venizelos, figure politique dominante de l'époque, devient Premier ministre. Il fonde le Parti libéral et œuvre à la transformation de la Grèce en une société capitaliste et à la formation d'un État moderne à l'image des démocraties occidentales. La modernisation de l'économie et de la vie politique ainsi que la poursuite « offensive » de la Grande Idée[1], dans le cadre de la Première Guerre mondiale (1914-1918), constituent les fondements de ce qui a été appelé le « venizélisme » (Βενιζελισμός).

La première guerre Balkanique, en 1912, voit s'opposer la Ligue balkanique (Serbie, Monténégro, Grèce et Bulgarie) et l'Empire ottoman. Ce dernier perd alors la Macédoine, l'Épire et la plus grande partie de la Thrace. Les dissensions entre les vainqueurs dans le partage des territoires se soldent par une deuxième guerre en 1913. Cette fois, la Roumanie y prend part. La Bulgarie, opposée à ses anciens alliés, perd la plupart des territoires qu'elle avait gagnés un an plus tôt. La Grèce de 1913 voit son territoire s'étendre considérablement, puisqu'il comprend désormais la Macédoine, l'Épire, la Crète et les îles du nord-ouest de la mer Égée.

Lorsque le roi Georges I^er^ de Grèce est assassiné à Thessalonique en mars 1913, c'est son fils Constantin qui lui succède. Alors qu'éclate la Première Guerre mondiale, un nouveau courant politique voit le jour : comme son nom l'indique, l'« antivenizélisme » (Αντιβενιζελισμός) remet en cause l'ensemble de la politique menée par le Premier ministre Venizélos depuis 1910. La politique intérieure,

1. La Grande Idée (en grec : Μεγάλη Ιδέα) était l'expression du nationalisme grec aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. Elle visait à unir tous les Grecs dans un seul État-nation qui aurait comme capitale la ville de Constantinople. Le terme a été inventé en 1844 par Ioannis Kolettis, alors Premier ministre du roi Othon Ier.

mais aussi et surtout extérieure, de la Grèce est désormais dominée par cette confrontation, qui voit donc les deux premiers personnages de l'État, mais aussi la population, se ranger en deux « factions », entre les habitants « historiques », présents depuis la formation de la Grèce moderne, et ceux qui sont issus des nouveaux territoires acquis grâce aux victoires balkaniques. L'antagonisme entre Constantin I^er^ et Eleuthère Venizélos, focalisé en un premier temps sur la position à adopter face au conflit mondial, conduit au « schisme national », coupant littéralement le pays en deux et culminant avec la coexistence en 1916-1917 de deux États grecs (l'un dirigé par Venizélos – à Thessalonique – et l'autre par Constantin I^er^, à Athènes). La Grèce finit par entrer en guerre aux côtés de l'Entente le 28 juin 1917 (alors que Constantin I^er^ a été contraint par cette dernière à laisser son trône à son fils Alexandre I^er^) et le gouvernement d'E. Venizélos mobilise 300 000 soldats qui intègrent pour la plupart d'entre eux l'armée anglo-française, active sur le front de Macédoine. L'affrontement décisif, le 30 mai 1918, connu sous le nom de « la bataille de Skra », est une victoire éclatante portée au crédit des Grecs.

De la fin du conflit à 1920, la Grèce, soutenue en cela par les grandes puissances (Angleterre et France), œuvre à gagner le plus grand territoire possible sur l'Empire ottoman. Dans le traité de Sèvres (1920), elle atteint son extension maximale en obtenant, grâce aux efforts diplomatiques déployés par Venizélos, la Thrace orientale et une zone en Asie Mineure occidentale, autour de Smyrne. Fatigués cependant par une décennie de guerres, les Grecs refusent de renouveler leur confiance à Venizélos aux élections de 1920. En dépit de leurs promesses préélectorales, ses rivaux vainqueurs poursuivent la préparation de l'expédition d'Asie Mineure, alors que, suite au décès de son fils Alexandre, Constantin I^er^ revient sur le trône pour le plus grand désagrément des grandes puissances qui n'ont pas oublié sa politique de soutien à l'Axe. Elles n'hésiteront donc pas à retirer leur soutien à la Grèce dès lors que leurs intérêts leur dictent de se rapprocher de Kemal et de lui apporter leur appui. C'est ce qui, ajouté à l'épuisement économique du pays, amène à ce qu'il est convenu d'appeler la Grande Catastrophe où les Turcs refoulent l'armée grecque pourtant parvenue non loin d'Ankara. La perte de l'Asie Mineure, en 1922, conduit ainsi au déracinement de la communauté grecque présente dans cette région depuis des millénaires. Selon les termes

du traité de Lausanne (1923) qui instaure l'échange des populations entre Grèce et Turquie, elles afflueront en Grèce, générant une crise humanitaire, économique et politique (le gouvernement est renversé dans la foulée) sans précédent. Exploitant la forte émotion populaire causée par la tragédie nationale, une équipe d'officiers s'empare du pouvoir lors de la Révolution de 1922. En octobre de la même année, on assiste au procès dit « des Six », qui juge de la responsabilité – réelle ou fictive – de six hauts personnages de l'État ou de l'armée à qui est attribuée la Catastrophe. Leur condamnation à mort et exécution immédiate ne fait qu'alourdir encore le climat. La défaite des puissances grecques en Asie Mineure marque la clôture d'une décennie de guerres à répétition, mais aussi la renonciation à la Grande Idée après un siècle d'agrandissements territoriaux et d'incorporations de populations.

La période qui suit, entre 1923 et 1940 (c'est-à-dire entre la Catastrophe d'Asie Mineure et l'entrée de la Grèce dans la Seconde Guerre mondiale), pourrait être caractérisée de « période hellénique d'entre-deux-guerres » (Ελληνικός Μεσοπόλεμος). À noter également que, de 1924 à 1933, la Grèce se trouve sous le régime républicain.

L'entre-deux-guerres, qui pour la Grèce ne commence qu'en 1923, se caractérise par une volonté de reconstruction intérieure sur la base des nouvelles données sociopolitiques. Tourmentée, l'époque abonde en contradictions et élans passéistes. Après l'éphémère apogée territorial (1920-1923) puis la Catastrophe, vient une période transitoire, dépourvue de tissu idéologique et de grandes perspectives.

La scène politique est mouvante, les réactions de la population multiples ; le problème de la chute du niveau de vie et l'insatisfaction générale se reflètent dans la nouvelle orientation des partis réformateurs et démocratiques qui voient alors le jour. La société grecque évolue diversement : la première décennie de l'entre-deux-guerres instaure l'image d'un pays moderne, où voient le jour de nouvelles conceptions, dans une société qui évolue et doté d'un État ambitieux et visionnaire. La présence des réfugiés modifie la structure de la grande propriété foncière, mais elle transforme aussi les centres urbains en villes industrielles à la population dense.

Pour toutes ces raisons, la période de l'entre-deux-guerres constitue un moment charnière pour la formation de la société néohellénique. Les changements structuraux que l'État grec a initiés à tous les

niveaux après la « Catastrophe d'Asie Mineure » ne sont pas sans effet sur la situation sociale ultérieure. La mobilité devient la caractéristique dominante. La présence des réfugiés, la formation de la classe ouvrière, les restructurations dans les domaines agricole et urbain constituent les nouveaux éléments du paysage social. L'État, poussé en cela par les conflits sociaux, entend désormais jouer un rôle nouveau dans tous les domaines.

La tragédie humaine qui a suivi la « Catastrophe d'Asie Mineure » a redéfini les conditions de vie et la façon dont accueillis aussi bien qu'accueillants ont accepté cette nouvelle réalité. La société hellénique commence à investiguer les différentes pistes qui peuvent lui permettre de définir sa nouvelle identité. Partout, le problème de la définition du terme « grécité » (*ελληνικότητα*) donne lieu à d'intenses discussions, en lien avec la création artistique, la parole pure et la recherche laographique. L'agitation politique et les transformations sociales favorisent l'émergence d'idées nouvelles que la modernisation progressive de la société rend désormais acceptables. Participant de cette modernité, de nouveaux courants littéraires apparaissent, issus du symbolisme (apparu sur la scène littéraire grecque vers la fin du XIX^e^ siècle), qui veulent que « le poète exprime le sens profond et caché de la nature et de la vie » en produisant « la métaphore exacte qui communique au lecteur les visions du poète et qui relie les idées supranaturelles au monde naturel[2] ». C'est là le résultat d'un processus essentiellement individuel, dans le sens où « les poètes s'enferment dans leur tour d'ivoire[3] » et explorent « l'espace du dedans, cette réalité nouvelle que la psychologie de la fin du siècle appelle désormais l'inconscient[4] ». La nouvelle littérature se colore d'un contenu « personnel » inédit qui permet au lecteur de s'appréhender lui-même et son univers en une démarche indépendante et plus introvertie mais qui ne le coupe pas pour autant de la société.

C'est dans ce cadre historique, politique et sociologique que naît, grandit, se forme et écrit la génération dite « des années 1920 ». Un tour d'horizon des éléments biographiques des poètes qui constituent

2. Laurence Campa, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, Thèmes & études : Bernard Valette (Paris : Ellipses, 1998), 51.
3. Campa, 35.
4. Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, dir. Daniel Bergez (Paris : Dunod, 1993), 17.

son corpus permettra de voir que certains d'entre eux ont combattu dans les guerres balkaniques, que d'autres sont nés à Constantinople bien avant la « Catastrophe d'Asie Mineure » et ont quitté la ville immédiatement après 1922 (Melachrinos), que d'autres encore (Karyotakis), fonctionnaires, ont été, pour motifs politiques, déplacés, mutés au loin. Non seulement cette génération est le reflet de sa période telle qu'elle a été décrite plus haut, mais elle s'exprime, et surtout se forme au cœur de tous ces changements, au moment où l'État grec essaie de trouver ou de recréer son identité propre. Cette instabilité sociale et politique ne pouvait qu'influencer le mode de pensée des gens de lettres et des artistes.

Le besoin de s'exprimer différemment, surtout celui d'exposer le monde psychique, l'insatisfaction et le désenchantement face à la dégradation d'une société remise en cause de toutes parts, se fait ressentir diversement. Pour trouver de nouvelles formes d'expression de leur monde intérieur, les poètes des années 1920 ont besoin des influences et des inspirations que leur apportent les mouvements européens. Pour que ce regard intérieur puisse opérer, de nouvelles armes littéraires, artistiques et philosophiques sont indispensables. En l'absence de règles ou de bases préétablies qui auraient assuré des fondements sûrs à leurs modes d'expression, ces poètes, vivant dans une société travaillée par des questions multiples, doivent soit puiser à l'inspiration d'un mouvement littéraire préexistant en Europe, soit développer un style littéraire qui leur soit propre et satisfasse leurs aspirations.

Les poètes et le cadre littéraire de l'époque

Avant d'exposer le cadre littéraire de la génération dite « des années 1920 » et d'en faire une analyse plus systématique, il semble utile de présenter[5] brièvement la vie de chacun des poètes afin de mettre en relief leurs points communs et de souligner les caractéristiques de chacun, quand bien même l'objectif de cet ouvrage n'est

5. Les informations qui constituent ces brèves biographies des poètes proviennent des sources suivantes : *Dictionnaire de littérature néohellénique : auteurs, œuvres, courants, termes* (Athènes : Patakis, 2007) ; et Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης*.

assurément pas de se livrer à une étude approfondie de la production de chacun d'eux au cas par cas mais d'observer, d'analyser des tendances communes, des intérêts qui les rapprochent sans forcément les intégrer à un courant littéraire très précis. Sera ainsi dressée une première table de données, dont chacune contribuera à donner une image plus collective d'une génération dont une des principales caractéristiques consistait à refuser une forme d'expression définie.

Le premier à se présenter dans l'ordre alphabétique est Tellos Agras, pseudonyme littéraire de Giorgos Ioannou. Né à Kalambaka en 1899, il grandit à Athènes où il fait ses études de droit à l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes (1916-1923). En 1924, il est employé au ministère de l'Agriculture puis, de 1927 à la fin de sa vie, à la Bibliothèque nationale. Blessé au pied par une balle perdue le 25 mars 1923, lors de la commémoration de la guerre d'indépendance, il meurt de la gangrène après un mois d'hospitalisation. Sa première apparition dans le monde littéraire est datée de 1910, dans la revue (importante à l'époque) *Η Διάπλασις των Παίδων* dans laquelle il publie des poèmes et des textes en prose. Mais il n'est véritablement reconnu qu'en 1912, année où, sous son vrai nom, il livre des poèmes dans *Παναθήναια*, autre publication. Par la suite, il devient collaborateur régulier de *Η Διάπλασις των Παίδων* et écrit dans d'autres revues littéraires telles que *Αλεξανδρινή Τέχνη*, *Βωμός*, *Γράμματα*, *Νέα Εστία*. Il publie par ailleurs les recueils *Τα Βουκολικά και τα εγκώμια* (1934), *Καθημερινές* (1939), *Τριαντάφυλλα μιανής ημέρας* (1965). Enfin, il traduit *Στροφές* (*Strophes*) de J. Moréas, et compose l'anthologie intitulée *Οι νέοι* (1922) (*Les Jeunes*).

Inspirée par le symbolisme français et surtout par l'œuvre poétique de J. Moréas, J. Laforgue et P. Verlaine, la poésie d'Agras, réfléchie et lyrique, a une fonction parallèle à celle de la musique. Son rejet de la rhétorique emphatique des poètes grecs traditionnels (G. Drosinis, K. Palamas, par exemple) le pousse vers une sorte d'idéalisation de la vie dans ce qu'elle a de plus simple. Dans son premier recueil, sa poésie n'est pas dénuée d'accents bucoliques : la vie à la campagne est présentée comme le refuge loin de l'ennui de la ville. Le deuxième reflète une quotidienneté et une atmosphère lourdes où dominent les soirées mornes, la pluie et la tristesse de l'environnement athénien.

Kaisar Emmanouil, cousin de Jean Moréas, est poète et traducteur. Né à Athènes en 1902, il fait ses études à la faculté des lettres de

l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes. Polyglotte, il fonde en 1930 l'Institut des études classiques à Neo Faliro où il enseigne au niveau supérieur le grec ancien et le latin. De 1937 à 1940, il est correspondant pour le journal franco-roumain *Le Moment*. Après avoir été interprète pour l'armée en 1940, il est employé de 1941 à 1945 à la bibliothèque de la municipalité d'Athènes. De 1949 à 1960, il enseigne le grec moderne et les langues étrangères dans des écoles privées et publiques du secondaire, en Grèce mais aussi à Chypre, à Alexandrie, au Caire et à Ismaïlia. Sa première apparition dans le monde des lettres est datée de 1924, avec la publication de poèmes dans la revue *Ο Νουμάς*[6]. Par la suite, il collabore à d'autres publications telles que *Ελληνική Επιθεώρησις*, *Ο Κύκλος*, ou encore *Νέα Εστία*. Quatre recueils voient le jour : *Ο παράφωνος αυλός* (1929), *Δώδεκα σκυθρωπές μάσκες* (1931), *Η δυναστεία των χιμαιρών* (1940) et *Stillae Sanguinis* (1951). Enfin, ses travaux de traduction portent sur des œuvres d'E.A. Poe, de P. Valéry, de S. Mallarmé, d'A. Rimbaud et sur l'ensemble de celles d'Hippocrate.

La poésie de Kaisar Emmanouil est onirique et pleine de sensibilité. Le poète s'inspire beaucoup de Baudelaire et écrit de façon allusive. La plupart de ses poèmes sont rédigés à la première personne du singulier et sont constitués de symboles qui tendent vers une aphérèse de sens. Métaphores et autres figures de style abondent. L'imaginaire et le mysticisme vus sous différents angles, l'aspiration à la fuite et une perception énigmatique de la vie, caractérisent sa poésie. Si la tonalité de ses poèmes est en général sourde, elle l'est de manière créative et constante.

Poète, prosateur et traducteur, Kostas Karyotakis, né en 1896 à Tripoli, est le plus connu de cette génération. Son père étant fonctionnaire, il change souvent de cadre de vie dès son enfance. Après la fin de ses études de droit à l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes en 1917, il exerce brièvement l'avocature. Nommé par la suite fonctionnaire, il est à nouveau amené à passer d'une ville grecque à l'autre. Il entretient une liaison avec Maria Polydouri, autre grand nom de la poésie de l'époque. Ses voyages l'amènent en

6. *Ο Νουμάς*, qui commence à paraître en 1901, est la revue la plus importante de la période, notamment pour des sujets aussi essentiels que la question de la langue, la victoire de la démotique et la réforme de l'éducation.

Allemagne, en Italie, en Roumanie et en France. Entre-temps, il aura contracté, en 1922, la syphilis. Après son retour de Paris en 1928, son activité syndicale lui vaut d'être muté à Préveza. Il se suicide la même année, d'une balle dans le cœur. Ses premiers poèmes sont publiés dès ses années scolaires. Par la suite, on le voit collaborer avec plusieurs revues littéraires de l'époque telles que *Ο Λόγος*, *Μούσα*, *Νέα Εστία*, *Ο Νουμάς*, etc. Il n'a publié que trois recueils : *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* (1919), *Νηπενθή* (1921) et *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927). Ses œuvres en prose et ses traductions sont publiées après sa mort.

La poésie de Karyotakis sourd de réflexions ayant trait à la mort, l'amour, le désespoir, le pessimisme, le temps, le rêve perdu, la recherche des choses idéales, l'angoisse existentielle, la mélancolie et la contestation. Ironie et sarcasme ont une large place dans sa langue aux accents assez particuliers : ce sont ses armes contre l'hypocrisie de la société de son époque. Il puise ses influences auprès des poètes symbolistes français « décadents », notamment Baudelaire, Laforgue, Moréas, Maeterlinck. Pour Agras, les mots de Karyotakis pénètrent à l'intérieur des « choses » (« Τά *πράγματα*[7] »). Ce pragmatisme découle de l'intérêt du poète pour le quotidien et ses différents aspects. C'est en cela qu'il prend ses distances vis-à-vis des visions nationalistes et des idées grandiloquentes sur la nature et le rôle de l'art dans les conceptions littéraires de l'époque. Pour Aragis, « la langue, tout comme l'œuvre, de Karyotakis se caractérisent par le réalisme de la quotidienneté urbaine[8] ».

Napoleon Lapathiotis naît à Athènes en 1888. Poète, prosateur et critique littéraire, il parle bien français, anglais, italien, peint et joue du piano. En 1905, il entame des études de droit à l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes. Son père, officier supérieur d'origine chypriote, joue un rôle dans les événements politiques de l'époque. Le poète lui-même, lieutenant de réserve, se bat sur le front des guerres balkaniques et participe, en 1917, au putsch de la Défense nationale. Il connaît personnellement les poètes K. P. Cavafys, A. Sikelianos, K. Christomanos. Vivant dans la misère, faisant usage

7. Tellos Agras, *Œuvres critiques*, *Ποιητικά πρόσωπα και κείμενα*, vol. II (Athènes : Ερμής, 1981), 200.
8. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης*, 347.

depuis longtemps de drogues, Lapathiotis se suicide en 1944. Ses premiers poèmes paraissent en 1897 dans la revue *Η Διάπλασις των Παίδων*. Dès 1905, ses poèmes, romans et critiques sont publiés, entre autres, dans les revues littéraires *Νέα Εστία*, *Ο Νουμάς*, *Τα Παναθήναια*, et dans les journaux *Ακρόπολις*, *Ελεύθερος Λόγος*, *Εσπερινή* et *Πρωία*. L'ensemble de son œuvre tient en cinq recueils : *Τα Ποιήματα. Πρώτη Επιλογή* (1939), *Τα Ποιήματα* (1964), *Η τιμή της συζύγου* (1901), *Τα μεσάνυχτα ως το γλυκοχάραμα* (1908) et *Η ζωή μου. Απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας* (1986). Il est également le traducteur d'une nouvelle de H. G. Wells et d'une monographie d'A. Gide.

La poésie de Napoleon Lapathiotis est influencée par l'esthétisme et plus précisément par l'œuvre d'Oscar Wilde et de Walter Pater, particulièrement dans ses premiers poèmes. Ses vers rédigés en une langue d'un niveau très soutenu sont d'une grande musicalité. La thématique de sa poésie s'organise principalement autour de la mort, de la souffrance, de l'idéal perdu et de la nostalgie. Les tonalités lyriques de son œuvre expriment désespoir et mélancolie. Lapathiotis se bat contre le climat conformiste de son époque et défend son homosexualité à travers son œuvre. Les termes, expressions et figures de style qu'il emploie se signalent par leur simplicité. Enfin, l'utilisation fréquente de diminutifs est constitutive de son écriture.

Le poète, éditeur et traducteur Apostolos Melachrinos naît à Braila en Roumanie. Il passe la majeure partie de sa vie à Constantinople, où il représente plusieurs compagnies d'assurances européennes, puis s'installe définitivement à Athènes en 1922, quittant alors le domaine des assurances pour celui de l'imprimerie et de la publication. Il édite deux revues : *Ζωή* (*Vie*), *Κύκλος* (*Cercle*) et est également secrétaire de l'Association des gens de lettres grecs. Sa première apparition dans le monde littéraire date de 1896, avec la publication à Constantinople de *Οικογενειακόν Ημερολόγιον του έτους 1897*. Il publie par la suite *Ο δρόμος φέρνει* (1905), *Παραλλαγές* (1907), *Φίλτρα Επωδών* (1935), *Η κυρά των αντιλάλων* (1938) et *Ψυχή* (1938). À l'origine également d'une anthologie, *Δημοτικά Τραγούδια* (1946), il traduit plusieurs tragédies classiques : *Εκάβη*, *'Ιφιγένεια εν Αυλίδι'*, *'Ιφιγένεια εν Ταύροις'*, *Ιππόλυτος*, *Βάκχες*, *Ηλέκτρα*, *Ορέστεια* et *Βάτραχοι*.

La poésie d'Apostolos Melachrinos est clairement influencée par le symbolisme de Verlaine, de Samain et de Mallarmé. Les mots

s'accordent à la manière de notes de musique et les symboles sont utilisés sur un mode tantôt lyrique, tantôt savant. Ses vers interagissent souvent avec la tradition populaire. D'un côté, Melachrinos tente un équilibre entre des images et des mots qui sont pour la plupart incompatibles entre eux, et de l'autre, il invente des idiomatismes ou des néologismes, ménageant des pauses pour créer un mythe en évolution, une atmosphère onirique, suggestive et indirectement esthétique. Aux yeux de certains, la poésie de Melachrinos a échoué à atteindre son objectif, en bonne partie en raison de l'utilisation de termes étranges et incompréhensibles.

Kostas Ouranis est le pseudonyme littéraire de Kostas Néarchos. Né à Constantinople en 1890, il fait ses études secondaires au collège Rovertio. Il commence très jeune à lire et à traduire, surtout les auteurs anglais et américains, et publie ses premières œuvres dans les revues de l'époque. À l'âge de 18 ans, il arrive à Athènes pour travailler au journal *Ακρόπολη* de Gavriilidis. En 1910, un voyage l'amène à Paris et dans plusieurs villes du Nord de l'Europe, où il mène une vie de bohème. À l'automne 1915, il rentre malade en Grèce, d'où il se rend à Davos en Suisse afin de suivre un traitement contre la tuberculose. Nommé consul général à Lisbonne en 1920, il revient à Paris en 1923 après un bref séjour à Athènes et au Portugal. L'année 1924 le voit s'installer à Athènes, où, en tant que journaliste, il prend la direction du journal *Ελεύθερος Λόγος*. Il collabore aussi régulièrement à d'autres publications : *Ελεύθερος Τύπος*, *Ελεύθερον Βήμα* et *Εθνικός Κήρυκας* (journal américain). En 1930, il épouse Eléni Négréponti (connue sous le pseudonyme d'Alkis Thrylos) et entreprend avec elle plusieurs voyages, durant lesquels il rédige ses impressions, qui seront publiées en plusieurs tomes. Après la guerre et l'Occupation, son état de santé – il souffre d'asthme depuis l'enfance – s'aggrave brusquement et il décède en juillet 1953. Parmi ses recueils, on peut notamment signaler *Σαν όνειρα* (1909), *Spleen* (1912), *Νοσταλγίες* (1920), *Ποιήματα* (1953), *Ταξίδια* (1953-1957), *Αναβίωση* (1955) et *Αποχρώσεις* (1956).

Kostas Ouranis est influencé par E. A. Poe, A. C. Swinburne, de Ch. Baudelaire, V. de l'Isle-Adam, J. Laforgue, A. Spire et G. Rodenbach. Par le cosmopolitisme, hérité de ses nombreux voyages, qui la caractérisent, sa poésie elle-même est source d'inspiration pour ses contemporains. Ses sujets de prédilection sont l'amour

et les expériences qui y sont liées, les divers rôles de la femme, la solitude du poète dans la société, le vide, la rêverie et les différents sens que peut avoir le voyage, la nature de l'existence humaine qui trahit une personnalité multidimensionnelle, la métaphysique, l'humanisme et enfin le regard ironique. Dans son évocation d'Ouranis, dans son étude sur cette génération, Elli Philokyprou fait référence à l'élément du « vide[9] » qui désigne le psychisme du poète. « Un vide existentiel[10] » généré par l'ennui et conduisant le poète à un « refus de vivre[11] » sa vie quotidienne à la manière de tout un chacun. Comparée au reste des œuvres de la « génération des années 1920 », la poésie d'Ouranis est certainement celle où la nostalgie est la plus prégnante.

Mitsos Papanikolaou, poète, traducteur et critique littéraire, naît à Hydra en 1900 mais passe son enfance au Pirée, où il fait ses études secondaires. Inscrit à l'école de droit de l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes, il ne finit cependant pas le cursus. Il occupe le poste de rédacteur en chef de la revue *Παιδικός Αστήρ* et celui de directeur de la revue *Μπουκέτο*. On le voit apparaître dans le monde littéraire dès ses jeunes années, avec la publication de poèmes dans la revue *Διάπλασις των Παίδων* sous le pseudonyme de *Νικητής της αύριον*. Ses textes paraissent également dans *Ελληνικά Γράμματα*, *Μούσα*, *Νέα Γράμματα*, *Νέα Εστία*, *Ο Νουμάς*. Dans son œuvre de traducteur, il s'intéresse à Apollinaire, Baudelaire, Larbaud, Laforgue, Maeterlinck, Milosz, Verhaeren, Valéry, pour ne citer qu'eux. Comme son ami N. Lapathiotis, il sombre dans la drogue et en meurt en 1943. Il connaissait personnellement T. Agras, P. Charis et M. Stasinopoulos. Ses poèmes sont collectés et édités à sa mort par Tasos Korfis, qui publie également les *Traductions* (*Μεταφράσεις*) du poète et ses *Critiques* (*Κριτικά*).

Dans sa poésie, Papanikolaou tente d'exprimer son monde intérieur et ses aspirations sur un mode sobre qui évite le mélodramatique. Il a pour thèmes récurrents la recherche métaphysique du plaisir érotique, l'amour (principalement homosexuel), l'angoisse de la mort, la nostalgie de la jeunesse perdue, l'appel à fuir et les réminiscences d'un monde plutôt imaginaire et quelque peu falsifié qu'il n'a peut-être

9. Philokyprou, *Η γενιά του Καρυωτάκη*, 23.
10. Philokyprou, 58.
11. Philokyprou, 59.

jamais connu (cette dimension de la poésie de Papanikolaou n'est pas sans rappeler un axe important de celle d'Ouranis). Pour reprendre la formule de Mario Vitti, « Papanikolaou pleure sur l'indifférence qui l'entoure et dans laquelle il est condamné à vivre[12] ».

Romos Philyras est le pseudonyme littéraire d'Ioannis Oikonomopoulos. Né à Kiato Korinthias en 1888, celui-ci finit en 1904 ses études secondaires au Pirée, où la famille vit depuis 1902. Ses textes paraissent dès ses jeunes années dans les revues les plus connues de son époque, *Ο Νουμάς*, *Παναθήναια*, *Νέα Εστία*, *Ο Κύκλος* et *Ηγησώ*. Mobilisé lors des guerres balkaniques, il occupe ensuite un poste de fonctionnaire militaire jusqu'en 1924, date à laquelle il est radié parce que souffrant de syphilis, maladie alors considérée comme honteuse. Plus tard, il collabore à *Μπουκέτο* et *Οικογένεια*. Il publie son premier poème, *Ροδόφυλλα,* en 1903 dans *Ο Νουμάς*. Son premier recueil, intitulé *Τα ρόδα στον αφρό*, sort en 1911. Hospitalisé dès 1927 au Dromokaïtio (hôpital psychiatrique de la banlieue d'Athènes), il y décède en 1942 après quinze ans d'internement. Parmi ses recueils, on peut citer *Γυρισμοί* (1919), *Οι ερχόμενες* (1920), *Κλεψύδρα* (1921), *Ο πιερρότος* (1922), *Η θυσία* (1923) et *Ο θεατρίνος της ζωής* (1916). Il traduit également certaines œuvres de Brada. En 1929, il publie par épisodes son journal, *Η ζωή μου στο Δρομοκαΐτειον,* dans le journal *Καθημερινή*.

Une tristesse discrète et une beauté extatique caractérisent l'œuvre de Romos Philyras. Sa poésie est surtout érotique, naturaliste, satirique et parfois allusive. Nombreuses sont les références à des figures féminines incarnant l'érotisme, vues sous les traits d'êtres sublimes. Par le biais de divers symboles, Philyras illustre la place du poète dans la société ou encore l'homme de l'époque plongé dans un monde souvent dur et hypocrite où le bonheur semble éphémère. Ceux-ci rappellent bien souvent le personnage de Pierrot, illustration du dédoublement de la vie entre la gaieté affectée de la mondanité et l'angoisse de la carence intérieure. Ses poèmes foisonnent de descriptions de grands salons où l'on danse. Il recourt souvent à des termes français et marque une prédilection pour les mots composés. Enfin, l'écriture de Philyras se rapproche de celle d'un journaliste mondain

12. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 361.

de l'époque, dépeignant sans angoisse particulière le monde, mais avec une spontanéité tragique.

Maria Polydouri naît en 1902 à Kalamata. Poétesse et traductrice, elle publie également en 1926 une nouvelle, intitulée *Roman* (*Μυθιστόρημα*), à laquelle la critique d'aujourd'hui reconnaît une grande modernité, tant du point de vue de la technique de narration que de celui de la réflexion[13]. Elle vit successivement à Gytheio, Filiatra, Kalamata et Athènes où elle est fonctionnaire et s'inscrit à l'école de droit de l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes pour des études qu'elle ne mènera pas à leur terme. Elle apparaît dans le monde littéraire dès l'âge de 14 ans en publiant le poème en prose *La Douleur de la mère* (« Ο πόνος της μάνας »). La même année, elle réunit des poèmes dans *Marguerites* (*Μαργαρίτες*), recueil qu'elle ne publie pas. Deux ans après avoir perdu ses deux parents, elle fait la rencontre, en 1922, de Kostas Karyotakis. Diverses revues (*Έσπερος* (Σύρου), *Ελληνική Επιθεώρησις*, *Πανδώρα*, *Παιδική Χαρά* et *Εύα*) éditent ses poèmes. À Paris, où elle s'installe en 1926, elle suit des cours de couture. C'est aussi dans la capitale française qu'elle contracte le virus de la tuberculose. De retour à Athènes en 1928, elle est hospitalisée au sanatorium Sotiria puis à la clinique Christomanou, où elle décède à l'âge de 28 ans. Deux recueils paraîtront pendant son séjour en hôpital : *Des trilles qui s'éteignent* (*Τρίλλιες που σβήνουν*) et *Écho dans le chaos* (*Ηχώ στο χάος*).

La poésie de Polydouri tourne principalement autour de deux thématiques : l'amour et la mort. Son œuvre riche et très liée à l'expérience révèle une personnalité féminine combattante qui initie le lecteur à l'importance du détail, sur le ton de la confession. Si sa poésie peut, à un premier niveau de lecture, sembler s'apparenter au romantisme, elle en est en réalité bien loin. Polydouri baisse la voix, éteint la lumière pour mieux suivre les moindres sons, les pensées les plus profondes, et pour mieux détecter la force de l'âme.

Le moment est venu de replacer la génération dite « des années 1920 » dans son contexte littéraire afin de distinguer les

13. Voir l'introduction de Christina Dounia à la réédition de ce texte (Maria Polydouri, *Ρομάντσο και άλλα πεζά*, Introduction et éd. critique : Christina Dounia [Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2014], 19), ainsi que l'article d'Aragis Giorgos, publié sur son blog personnel le 20 octobre 2016 : https://giorgosaragis.wordpress.com//2016/10/20/*μαρία-πολυδούρη-ρομάντσο*/.

motivations qui ont présidé à la création poétique de l'époque, et ce, de multiples manières. Il convient donc dans un premier temps d'évoquer la vie littéraire dans la période précédant celle qui nous intéresse. En 1880 tout d'abord, des poètes constituent ce que l'on nomme la nouvelle école athénienne (Νέα Αθηναϊκή Σχολή), aussi appelée « génération de 1880 ». La figure emblématique en est Kostis Palamas (1859-1943). Le terme de nouvelle école athénienne s'utilise en opposition à la première école athénienne (1830-1880), période d'apogée du romantisme, introduit par Panagiotis Soutsos[14] et représenté au premier chef par des poètes tels que Alexandros Soutsos, Alexandros Rizos Ragkavis, Theodoros Orfanidis, Ioannis Karasoutsas, Dimosthenis Valavanis, Achilleas Paraschos, Dimitrios Paparigopoulos et Spyridon Vasileiadis[15]. Leur création était marquée par la pureté de la langue et la conviction que sentiments et imagination doivent prévaloir sur la logique et le rationalisme. Les romantiques entendaient se libérer des formes rigides du néoclassicisme. La plupart d'entre eux, rejetant la société industrielle, s'étaient tournés vers la nature dont ils glorifiaient la force et la beauté calme, visant à exprimer ainsi « les sentiments subjectifs et les situations psychiques, selon l'exemple caractéristique de Dionysios Solomos[16] ». Pleins d'admiration pour les héros du passé, ils éprouvaient une affection particulière pour les faibles et les opprimés. Leurs œuvres s'inspiraient de leur combat pour la liberté individuelle et du motif de la révolte héroïque contre les règles sociales établies.

Le mouvement a entamé son déclin dans les années 1870. La génération suivante croyait fortement à l'idée de la *Grande Grèce,* appelant de ses vœux une extension territoriale qui permettrait au pays de retrouver ses frontières des époques byzantine et impériale. Elle suivait par ailleurs le cours des événements littéraires européens, où le mouvement du romantisme était peu à peu abandonné au profit de nouveaux courants, comme celui du Parnasse, qui se positionnait en réaction au lyrisme du romantisme, et reflétait les aspirations de

14. Avec le poème *Le Voyageur* (Ο Οδοιπόρος).
15. Evi Vogiatzaki, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα, Από τον Νεοκλασικισμό έως τον Μοντερνισμό* (Athènes : Gutenberg, 2016), 80.
16. Vogiatzaki, 81.

l'esprit positiviste. Il se caractérisait principalement par le soin dans l'élaboration du vers aux fins d'arriver à la perfection de la forme, la vision philosophique des choses, le rythme et la musicalité, la recherche de la neutralité et de l'objectivité dans la poésie.

Cette génération s'intéressait aussi beaucoup à la question de la langue et surtout à l'utilisation de la *démotique* (*δημοτική*) dans la littérature. Il est donc normal que ses aspirations n'aient pu être satisfaites par la poésie de l'époque précédente. Ce changement ne pouvait assurément pas se réaliser d'un jour à l'autre. Les premiers poètes de la nouvelle école athénienne ont écrit leurs premières œuvres en langue *puriste* (καθαρεύουσα), à l'image de Palamas.

La publication, en 1880, de deux recueils (*Vers - Στίχοι* de Nikos Kambas et *Toile d'araignée - Ιστοί Αράχνης* de Giorgos Drosinis), très innovants sur le plan de la langue, du style et du contenu, constitue une étape importante. Deux ans plus tôt, Iannis Papadiamantopoulos (alias Jean Moréas) avait déjà fait paraître *Tourterelles et vipères* (*Τρυγόνες και Έχιδναι*), autre recueil qui aura fait date. C'est cependant la publication en 1886 des *Chansons de ma patrie* (*Τα τραγούδια της πατρίδος μου*) de Kostis Palamas qui constitua certainement l'événement littéraire le plus important de l'époque. Ce recueil illustrant la différence d'écriture entre les deux générations permit à Palamas de s'imposer et de devenir la figure de proue du monde littéraire de l'époque.

La poésie de Palamas peut être distinguée en deux groupes selon le contenu et la tonalité. Ses poèmes, à la manière de pièces musicales, adoptent en effet tantôt un mode majeur, emblématique, tantôt un mode mineur, plus lié au côté personnel. Si certains suivent le mode lyrique et glorifient la vie solitaire, d'autres constituent des sortes de synthèses épiques dans lesquelles le poète exprime ses grandes visions sur la patrie, l'homme ou encore la liberté. Son œuvre, qui a influencé plusieurs poètes (ses contemporains surtout, mais aussi certains de ceux qui sont venus à sa suite), apparaît comme une étape essentielle dans l'histoire de la littérature grecque. Il est vrai que son influence reste considérable au-delà même de 1920, en dépit de la rupture que représentent les poètes des « années 1920 », qui pour la plupart remettent en cause et rejettent sa création poétique.

L'on ne saurait poursuivre cette évocation de la vie littéraire d'avant 1920 sans donner quelques noms importants de la nouvelle

école athénienne de 1880 : Kostas Krystallis, Aleksandros Pallis, Argyris Eftaliotis et Ioannis Gryparis, pour ne citer qu'eux. L'adoption généralisée de la *démotique* dans leurs poèmes constitue certainement l'innovation la plus déterminante de cette « école ». Ces poètes ont en outre réussi à considérablement renouveler la langue poétique de l'époque : laissant de côté l'emphase et les exaltations rhétoriques du romantisme athénien, ils se sont tournés de préférence vers des sujets plus quotidiens qui réclamaient une langue et un style plus simples. Même l'amour, sujet si familier aux romantiques, a été traité sans exaltation sentimentale mais avec chaleur et authenticité. Ces poètes se sont par ailleurs fortement intéressés aux aspects formels du vers, donnant la préférence à des formes brèves, ce qui leur a permis un meilleur traitement du contenu des poèmes à tous points de vue.

Il convient cependant de s'arrêter quelque peu sur un autre philologue et homme de lettres de l'époque, Giannis Psycharis (1854-1929), figure importante de la vie littéraire de l'époque. Si son œuvre est riche, G. Psycharis est encore plus connu pour son apport dans la question linguistique, en particulier pour son combat contre la langue puriste et en faveur de l'institution de la *démotique* en langue officielle de l'État grec. Grâce à lui, le mouvement du *démoticisme* a pu faire pièce aux partisans du purisme. La parution, en 1886, de *Mon voyage* (*Το ταξίδι μου*), qui relate ses pérégrinations à travers toute la Grèce, a constitué un moment charnière dans l'histoire de la langue grecque, puisque c'est à travers lui que G. Psycharis a pu établir l'importance culturelle de la démotique.

La fin du XIX^e^ siècle a été marquée par un grand effort de renouvellement dans le monde des revues littéraires. Deux revues, plus précisément, *L'Art* (*Η Τέχνη*) (1898-1899) et *Dionysos* (*Ο Διόνυσος*) (1901-1902), ont tenté de donner un nouveau souffle à la création poétique de l'époque en publiant des poèmes d'un style particulier, qui posaient les bases d'un mouvement littéraire nouveau pour la Grèce, celui du symbolisme. Les formes poétiques – affirmées pendant les années de la nouvelle école athénienne de 1880 – et le soin apporté au style tombaient alors en désuétude. Le phénomène devient encore plus évident aux cours des années 1920, où les poètes, utilisant le ressort de l'ironie et du comique, s'en prennent violemment et consciemment aux formes littéraires du passé récent et aux thèmes les plus familiers à la génération de Palamas, notamment ceux de

l'amour, du patriotisme et du nationalisme, pour des raisons qui seront analysées ultérieurement.

Les poètes collaborant aux deux revues citées plus haut nourrissaient un intérêt particulier pour la littérature de l'Europe du Nord – où le symbolisme était déjà bien installé quand le mouvement a commencé à apparaître en Grèce[17] – et étaient critiques vis-à-vis du monde littéraire du passé, représenté par Psycharis. Constantin Hatzopoulos et Lambros Porfyras étaient les deux figures les plus emblématiques de ce cercle qui se trouve à l'origine du mouvement symboliste en Grèce. Leur symbolisme employait « une série de motifs dont les plus connus sont l'usure et la mort, la tristesse, la douleur et l'amertume, la lamentation et le deuil, la fuite de la réalité, la rêverie et le rêve, la nostalgie, le souvenir, l'autodétermination du sujet poétique, la recherche continue et le voyage vers le monde intérieur[18] ». Ses caractéristiques les plus fondamentales sont la musicalité, la force d'évocation et la tendance à la mélancolie, qui conduisent à une sensation confuse. La métrique stricte se relâche et un vocabulaire nouveau est utilisé : les mots expriment des sentiments plus tendres et subtils. Les objets du monde extérieur deviennent les symboles de situations intérieures et psychiques. Les poètes symbolistes de la première période, tout en restant fidèles à la tradition, ont doté leur poésie d'une substance lyrique plus raffinée.

Le mouvement du symbolisme grec se divise en deux phases différentes. En réalité, la première période (1892-1920) mentionnée plus haut a constitué une sorte d'« introduction » au mouvement qui allait se développer à sa suite. Les poètes de cette première période ont, dans les grandes lignes, adopté la définition générale du symbolisme telle qu'il était présenté en Europe. Cependant, « à cause des conditions historiques particulières de cette époque-là en Grèce, l'œuvre de la plupart des Grecs balance entre l'hellénocentrisme et l'intérêt pour l'esthétique européenne de l'époque. La poésie se retrouve ainsi en suspens entre réalité historique, folklorique ou éthique et abstraction symbolique et utilisation des symboles […][19] ». Il est donc établi que le symbolisme n'a pas suivi exactement le même itinéraire en Grèce

17. Vogiatzaki, 166.
18. Vogiatzaki, 169.
19. Vogiatzaki, 168.

et à l'étranger, et qu'il « n'est pas apparu comme un mouvement littéraire esthétique d'une organisation unique, de proclamations et manifestes, comme c'était le cas à son origine, en France[20] ». La définition qu'en donne Charles Chadwick, un érudit anglais, permet de mieux percevoir l'utilisation du terme à l'étranger.

Celui-ci en effet, dans une recension des nombreuses interprétations qui ont été données au fil du temps de ce mouvement littéraire, définit deux aspects fondamentaux du symbolisme à travers les définitions suivantes a) Symbolisme d'association : « C'est l'art qui exprime les idées et les sentiments, non pas à travers une description directe, ni en les déterminant par des comparaisons évidentes ou des images précises, mais en les situant et les associant dans l'esprit du lecteur ; ce regroupement utilise quelques symboles qui ne sont pas expliqués » ; b) « Symbolisme transcendant : nourri d'images précises qui sont utilisées non pas comme les symboles des pensées personnelles ou des sentiments du poète, mais comme ceux d'un monde idéal, large et vague dont la réalité ne constitue qu'une représentation incomplète[21]. »

Quoi qu'il en soit, le symbolisme ne transmet jamais rien de façon explicite au lecteur. L'analogie devient l'outil « qui communique au lecteur les visions du poète ; elle justifie la *synesthésie*, qui établit des relations entre les différents ordres sensoriels, et qui démultiplie les sensations. Grâce aux *synesthésies*, le poète se trouve en état d'"hyper-réceptivité" et communique directement avec la nature[22] ». Les poètes symbolistes considèrent qu'ils ont par leur nature le privilège de savoir que le monde ne se réduit pas à la réalité telle qu'elle se présente à nous comme évidente. De plus, « dans la logique baudelairienne de l'analogie universelle, le symbole n'est pas ce qui représente ou incarne les mystères naturels ; comme l'imagination, il est au service de la toute-puissance du poète qui ordonne et unifie les éléments bruts et incohérents de la nature. Avec Baudelaire, la poésie cesse d'être un art de représentation pour devenir un art de création et d'expérimentation. Le poète n'est plus un aède ou un mage : il devient dieu et sa

20. Vogiatzaki, 166.
21. Charles Chadwick, *Η γλώσσα της κριτικής, Συμβολισμός*, trad. Alexopoulou Stella (Athènes : Methuen & Co Ltd/ Ερμής, 1978), 11.
22. Campa, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, 51.

parole poétique un Verbe créateur[23] ». Le symboliste[24] croit donc à la possibilité de l'existence d'un autre monde, supérieur et idéal, qu'il aspire à atteindre pour trouver la vérité et le bonheur. Il estime donc que le poète, par son « cérébralisme » ou, pour être plus précise, par le processus de traitement des sensations par le cerveau[25], est celui qui peut atteindre, voire « recréer l'unité primitive entre les choses[26] ».

Le critique Marcel Raymond, dans sa longue étude[27] des mouvements littéraires français de Baudelaire et du surréalisme, se réfère également aux êtres « privilégiés[28] », seuls capables de découvrir le sens caché et primitif de la nature. Ils portent assurément en eux la qualité du poète. Plus précisément, pour Marcel Raymond, « la connaissance de ce sens véritable, seul réel, des choses qui ne sont qu'une partie de ce qu'elles signifient, permet à quelques privilégiés – en l'espèce au poète prédestiné – de s'introduire et de se mouvoir à l'aise dans l'au-delà spirituel qui baigne l'univers visible[29] ».

---

23. Campa, 52.
24. Ch. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, St. Mallarmé sont les poètes symbolistes français les plus connus.
25. Autrement dit, ce n'est qu'à travers les sens (en tant qu'outils pour l'art de la poésie) que les sensations peuvent être (re)créées et leur conquête amène le lecteur vers la perception de la nature pure des choses, dans laquelle se trouvent l'essentiel et la vérité. Le poète, à l'instar d'un technicien, ne suit pas ouvertement une telle démarche. En instaurant plusieurs techniques en matière de poétique, il restitue secrètement les sens, dont chacun est porteur d'une sensation.
26. Campa, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, 53.
27. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (Paris : José Corti, 1940).
28. Terme qui nous rappelle les « êtres cérébraux » d'Ouranis auxquels il sera fait référence plus bas dans la présente étude. Pour le moment contentons-nous de dire que selon ce poète grec le cas de Baudelaire est celui d'un être cérébral. Dans son essai consacré à ce dernier (1918), Ouranis précise que l'existence entière de ces êtres se déroule en marge de la vie réelle et, pour mieux en définir les caractéristiques, il ajoute qu'il s'agit d'êtres qui n'éprouvent pas de « sentiments » (« αισθήματα »), mais des « sensations » (« συναισθήματα »). Il note en outre que nous rencontrons toutes ces caractéristiques chez les êtres qu'il qualifie d'intellectuels (« διανοητικοί άνθρωποι »), et dont la vie et la pensée sont celles d'amateurs (« ερασιτεχνικές »). Ouranis ajoute aussi qu'à part Baudelaire et son entourage, le cérébralisme est une façon d'être, caractéristique de son époque, c'est-à-dire qu'il situe aussi le phénomène en Grèce et dans les cercles littéraires de son époque (Kostas Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι Ι Μπωντλαίρ, Σατωμπριάν, Μπάυρον, Πορτογάλοι Ποιηταί* [Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1954], 19-20).
29. Ouranis, p. 22.

En Grèce, la génération dite « des années 1920 » incarne, d'une certaine façon, la deuxième phase du mouvement symboliste[30]. Il est, d'ailleurs, très intéressant que dans un essai[31] du poète Kostas Ouranis sur *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, essai publié dans la revue *Γράμματα Αλεξανδρείας* en 1918, le poète grec se réfère à des « êtres cérébraux » (εγκεφαλικά όντα) en soulignant que leur cerveau est apte à une élaboration leur permettant de percevoir ce qui forme le cadre de leur monde allant au-delà des sens. Ces êtres reçoivent les sens tels qu'ils leur sont donnés, ceux-ci suscitant en eux des sensations qui s'unissent pour former finalement un tout. Ils traitent ensuite cet ensemble de sensations, parvenant ainsi à l'essence de chaque chose et étant dès lors en mesure de connaître la vérité. C'est parmi eux qu'Ouranis place Baudelaire de même que les « êtres intellectuels » de sa propre époque tout comme de celle du poète français. La proximité entre sa perception d'une qualité exceptionnelle qui caractérise les poètes « des années 1920 » et les théories de Marcel Raymond est ainsi évidente. Voilà qui nous permet d'établir plus aisément des points de comparaison entre symbolistes français et symbolistes grecs – ceux en tout cas qui nous intéressent dans le cadre de cet ouvrage, tout du moins à un premier niveau d'observation et de réflexion. Il convient cependant de rappeler que la plupart des chercheurs grecs appellent « néosymbolistes » les poètes de cette génération, principalement parce qu'ils succèdent au premier groupe, déjà dénommé lui-même « symboliste », mais aussi en raison d'une certaine homogénéité de leur œuvre ; homogénéité constituée, selon Evi Vogiatzaki, « d'une série de caractéristiques morphologiques et thématiques communes[32] ». Il n'y a aucun doute que la comparaison du contenu littéraire des œuvres permet de souligner nombre de similitudes, surtout du point de vue de la thématique. Elli Philokyprou, dans son travail sur la génération « des années 1920[33] », a recensé de façon très détaillée ces caractéristiques et a plaidé pour que la dénomination de

30. Vogiatzaki, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα*, 168.
31. Kostas Ouranis, *Κάρολος Μπωντλαίρ. Κριτική Μελέτη* (Alexandrie : éd. de la revue *Γράμματα*, 1918).
32. Ouranis, 168.
33. Philokyprou, *Η γενιά του Καρυωτάκη*.

« postsymbolistes » soit retenue. D'autres, comme Argyriou[34], accordent peu d'importance à la catégorie (symboliste, postsymboliste) dans laquelle est classée la poésie de 1920. Si l'argumentation développée par Mme Philokyprou est bien étayée, il semble cependant que le sujet du classement de cette génération dans un courant précis soit, pour de multiples raisons, particulièrement complexe.

Le sujet ne se limite pas à la question de savoir si nous appellerons cette génération néoromantique, symboliste ou postsymboliste, comme le dit très bien Argyriou. Plus vaste encore, il pose en réalité la question de savoir si nous devons classer en général cette génération dans un mouvement littéraire précis ou pas. Par cela, nous n'essayons pas de dire qu'il ne faut pas que nous regroupions les caractéristiques communes entre l'œuvre de chacun de ces auteurs, mais nous pensons que la volonté insistante de leur appliquer une étiquette précise est, pour leur cas, une mission non pas impossible mais presque utopique, sinon dangereuse.

Certes, le préfixe « néo- » se justifie, au vu des thématiques ou des aspects stylistiques introduits par les textes des années 1920 et qui les différencient de ceux qui leur ont précédé. Cependant, la tentation d'utiliser de façon globale le terme « néosymbolisme » à tous les textes de cette époque soulève le problème plus large de l'influence de la dénomination sur notre façon de les lire ou les étudier. La problématique est déjà présente dès les débuts du symbolisme en France quand « les défenseurs du Symbolisme refusent de considérer leur courant comme une école : ils évitent ainsi les polémiques et préservent leur indépendance […] ». Moréas, qui se présentait en 1886 comme le héraut du mouvement et le garant de son orthodoxie, déclare en 1891 : « Il n'y a pas d'école dans le sens strict du mot. Chacun garde son individualité […] mais il y a, fatalement, convergence d'individualités, d'où manifestation collective[35]. » Ce souci intrigant, à première vue des symbolistes français de défendre leur individualité poétique contre la « menace » de l'étiquette d'une école, amène à considérer avec attention la similitude de postulat des poètes de la génération « des années 1920 » en Grèce. Il existe assurément des différences entre les deux. La principale réside dans le fait

34. Argyriou, *Αναψηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς*, 263.
35. Campa, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, 50.

que les Français, nonobstant leur réticence à se voir ainsi regroupés dans une même entité, se présentent plus comme un « collectif » que ne le font les Grecs, qui soulignent leur individualité, ne serait-ce qu'en entretenant le flou sur leur appartenance à un courant littéraire défini. Et ce, d'autant plus que ces derniers, malgré leurs similitudes, affichent également un grand nombre de divergences. Cela n'a certes pas facilité le travail de ceux qui cherchent à les rassembler sous un courant littéraire précis.

Cette problématique ne concerne pas uniquement l'histoire de la littérature et les critères selon lesquels les historiens de la littérature choisissent de classer une génération d'auteurs dans une catégorie précise. Ce qui semble plus intéressant dans ce cas précis, c'est l'examen des raisons pour lesquelles cette génération des années 1920 a autant souhaité garder le flou autour de son identité et jusqu'à quel point cela a pu se retourner contre elle. C'est en effet à cela qu'a puisé l'ensemble de la critique qui n'a vu en elle qu'une défaite (dans le sens littéral du terme) et l'absence de valeurs. Il est donc nécessaire d'éclaircir les raisons et les buts d'une telle imprécision, en une approche se démarquant de celle qu'a pu suivre la critique par le passé, et en suivant la nouvelle piste ouverte et développée encore aujourd'hui par la Pre Christina Dounia. Cette dernière offre en effet l'opportunité d'une interprétation plus dynamique et intéressante de ces textes que celle qui les a balayés au moment de l'arrivée sur la scène littéraire de la génération dite « des années 1930 », transparente, autrement dit moins obscure (du point de vue du contenu, ainsi que des façons de son mode de présentation).

Les caractéristiques de la démarche de ces poètes seront détaillées tout au long de l'ouvrage, mais il convient d'ores et déjà de préciser qu'elle ne saurait à nos yeux être assimilée à une quelconque inertie ou inconscience de leur part. Au contraire, l'intérêt se portera sur la mise en lumière d'une série d'éléments attestant que là où la critique du passé n'a vu qu'apathie et manque de clarté, se situe l'un des axes principaux de ce que ces poètes ont eu à offrir : un vrai mécanisme d'éveil de la conscience, une vraie dilatation des possibilités de l'individu.

L'énigme qui entoure la présence de la génération « des années 1920 » sur la scène littéraire de son époque, peut être éclairée par le cas du symbolisme français, qui établit l'indépendance

profonde de l'artiste comme postulat de base. Plus précisément, à partir du moment où, avec Baudelaire, « la poésie cesse d'être un art de représentation pour devenir un art de création et d'expérimentation[36] », c'est-à-dire à partir du moment où l'art devient un phénomène dont la valeur, la profondeur, l'existence en général dépendent grandement, sinon absolument, de l'individu poétique et de sa capacité à « saisir les rapports entre les choses[37] », « à exprimer "l'inexprimable[38]" », comment pourrions-nous, chercheurs et historiens de la littérature, imaginer un mouvement littéraire dont les caractéristiques seraient proches de celles d'autres courants à la structure plus présente et impérative ? Faut-il imaginer un « poète-dieu » capable de suivre un itinéraire bien précis et absolu pour toucher une Idée, une Vérité absolue, et ensuite la transmettre à son public, ou est-ce l'itinéraire qui amène à cette Idée, Vérité passant par des cheminements divers, aussi nombreux que les différents psychismes des poètes ? La question est bien sûr rhétorique, démultipliée par la diversité même des poètes qui composent le symbolisme français. S'il est évident que ceux-ci travaillent sur le monde des symboles puisque « le symbole permet le passage – ou la transposition – de l'objet concret à la notion pure[39] », cela ne constitue pas pour autant un absolu pour les symbolistes français dans leur façon d'agir et de s'exprimer : apparaissent dans leurs textes d'autres éléments ouvrant à la création, tels le rythme, la musique, la libération du vers, etc. L'expérience, dans toutes ses formes possibles, se voit reconnaître un rôle essentiel puisque c'est par elle que viennent au jour des facettes importantes du lien de chacun avec son propre soi. C'est bien souvent elle qui permet l'ouverture du dialogue intérieur et qui appelle l'individu à l'exploration de tout ce qu'elle lui a donné de ressentir. Le poète ne cherche dès lors plus à suivre des itinéraires précis, mais semble en quête d'une sorte de perte de contrôle. À première vue, cela peut étonner, dans la mesure où est ainsi induit un climat de *crise* profonde qui semble étayer les interprétations de ce courant comme « abstrait, déséquilibré, imprécis ». La présence de la *crise* chez les symbolistes n'est cependant pas un élément de chaos au sens négatif.

36. Campa, 52.
37. Campa, 53.
38. Campa, 55.
39. Campa, 53.

Au contraire, il est nécessaire à l'existence même de ce courant qui introduit dans la poésie le facteur de la réaction[40], la logique du « contre ». Ainsi, « lire le symbolisme, c'est moins s'attacher au symbolisme manifeste, celui du mouvement, qu'au symbolisme comme symptôme d'une crise plus profonde[41] », d'une crise qui se joue à de nombreux niveaux, à celui de la versification par exemple, et qui introduit des aspects fonctionnels inconnus jusqu'alors ; une crise qui renoue ses liens primordiaux avec la *critique* tout en montrant « qu'une crise n'est pas forcément celle que l'on croit[42] ».

L'importance de l'influence de la littérature française sur les poètes des années 1920 est établie. Agras la souligne d'ailleurs dans le prologue de l'anthologie *Les Jeunes* (*Οι Νέοι*) publié en 1922[43]. Ceux-ci lisent beaucoup leurs prédécesseurs français, s'inspirent profondément d'eux et semblent même parfois les imiter[44], ce qui a rendu d'autant plus facile l'établissement par les critiques, dans le passé, d'un lien entre eux et le courant français du décadentisme. Cet amalgame qui n'a pas fait l'objet d'une étude plus profonde (en dehors de celle de Christina Dounia) a privé cette génération littéraire grecque de la reconnaissance de l'originalité qui la caractérise. Or, c'est cette reconnaissance qui aurait été à même d'amener à la lumière[45] les vraies raisons au nom desquelles s'expose de façon unilatérale et flagrante la préférence accordée aux symbolistes français dans la revendication de « la création du *moderne* ». La remarque de Savvidis nous appelle à nous demander si malgré les apparentes similitudes entre les poésies symbolistes française et grecque, il ne serait pas judicieux de considérer également de près les différences, importantes, démarche qui ne conclurait pas inévitablement à l'indubitable suprématie de la poésie française, mais révélerait également les éléments et la manière

40. Marchal, *Lire le symbolisme*, 25.
41. Marchal, 18.
42. Marchal, 19.
43. Agras, *Οι Νέοι, ιγ'*.
44. Voir le recueil qu'Ouranis considère comme son premier, *Spleen*, qui est en réalité le deuxième recueil de ce poète. Le premier s'intitulait *Comme des rêves* (*Σαν όνειρα*), qu'Ouranis n'a cependant pas reconnu comme sa première publication officielle.
45. Giorgos P. Savvidis, *Στα χνάρια του Καρυωτάκη (1966-1988), Μικρά φιλολογικά μελετήματα, ομιλίες και Κριτικά άρθρα, με άγνωστα κείμενα* (Athènes : Νεφέλη, 1989), 132-133.

authentique dont la poésie grecque de l'époque a contribué à ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme invention du *moderne*. Il y a là une problématique essentielle qui ne peut que conduire à une réévaluation de l'œuvre de la génération « des années 1920 », ouvrant de nouvelles pistes de réflexion sur la place qu'elle occupe dans le renouvellement de la poésie et l'interaction de celle-ci, de manière principalement sous-jacente, mais non moins importante, avec la société.

Le qualificatif de « sous-jacent », employé à escient ci-dessus, se déploie *a priori* selon deux axes principaux qui constituent les fondements de la nouvelle poésie : celui de l'exploration la plus profonde de soi, de « l'espace du dedans[46] », et celui d'une méthode, d'un mécanisme littéraire inventé et suivi par ces poètes, leur permettant de déplacer le centre d'intérêt vers le voyage dans le monde intérieur, ainsi que vers des *narrations* rendues possibles par l'univers poétique. À ces deux axes, il convient d'ajouter un facteur qui renforce la nature sous-jacente de l'action poétique des années 1920, difficilement rendu par un seul terme mais qui induit une logique de contradiction, d'objection, de destruction, de refus. Pour le dire autrement, un élément qui serait constitué par le préfixe « anti- » et se tiendrait loin de la notion de *négation*, ce qui nous renvoie directement à la théorie de la *dialectique négative* d'Adorno. C'est ce « anti- » qui nous permettra par la suite d'évoquer le nouveau profil de « héros » qui intéresse la génération « des années 1920 », à savoir celui de l'« antihéros » dont le but n'est pas de tisser un hymne à la patrie, mais d'explorer ses sensations les plus profondes, agréables ou non, ou les deux à la fois. Cet usage du préfixe « anti- » n'est pas sans rappeler Maurizio Serra, qui, dans son livre *Une génération perdue* dit des antifascistes qu'ils « avaient bien senti que l'Histoire avec majuscule devait être balayée par l'irruption de "l'antihistoire[47]" ». Le but de ce concept n'est pas d'anéantir une notion, mais de nous permettre d'inventer un nouveau schéma de perception du même mot, un nouveau regard

46. Marchal, *Lire le symbolisme*, 17.
47. Maurizio Serra, *Une génération perdue. Les poètes guerriers dans l'Europe des années 1930* (Paris : Seuil, 2015), 27.

d'interprétation d'une série de termes, outils grâce auxquels l'humain peut gérer son histoire[48].

Une sorte de fragmentation du réel[49] déjà connue et de plus en plus reconnue par les poètes, l'adoption du *refus* comme première réaction devant chaque évidence, y compris celle de la parole lorsqu'elle paraît trop schématique, la consécration de l'image et sa position centrale dans l'univers poétique, la libération de la forme ainsi qu'une atmosphère de *narration* et de *confession* à première vue énigmatiques, constituent la scène littéraire de l'époque « des années 1920 » en Grèce, époque où Apostolos Melachrinos écrira des poèmes en prose comme son « Sourire de la Joconde » (« Τὸ χαμόγελο τῆς Τζιοκόντας »), auquel l'on pourrait appliquer les mots de Savvidis cités plus haut au sujet de Karyotakis et qui nous invitent, en tant que lecteurs, à reconsidérer cette poésie :

> […] Et un chuchotement inouï, un bruissement sans rythme, un clapotis des fleuves des fées, parce que je ne sentais pas mon esprit apte à décrire le passage des bruits – tout tenant en un éclat, une odeur, un élan, pour s'effacer dès lors qu'ils s'étaient emparés de ma raison, pour m'amener à ne plus rien pouvoir regarder qui soit terrestre.
>
> Quelle musique inattendue, sans apprêt, vapeur de choses silencieuses, a hanté soudainement ma chambre, enlevant l'élément onirique à toutes les créatures de la vie et de l'art ? Et pour la première fois l'énigme au double visage a surgi devant moi :
>
> – Tout l'incertain de l'esprit, le douteux de l'âme, le tremblement des lumières, le frémissement des lignes, l'évanouissement des huiles parfumées – ah tous les éléments les plus doux de l'ivresse musicale, des créatures de la nature et de l'esprit, des êtres dispersés et unis en une créature de l'art – étaient-ils des messagers du Soleil qui viendrait ou les débris d'un Soleil qui était désormais couché ? – […]
>
> (Dans des jardins royaux, sans fin, comme sans lueur, se trouvaient des arbres étranges sur les branches desquels étaient accrochés, mûrs,

48. Petros Pizanias, *Χρόνοι των ανθρώπων, Θεωρήσεις για την Ιστορία* (Athènes : Αλεξάνδρεια, 2002), 24.
49. Catherine Coquio, *L'Art contre l'art, Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »* (Paris : Vallongues, 2005), 17.

les fruits des quatre saisons, au milieu d'autres, exotiques et inconnus. Des Sphinx en pierre qui de ton propre sourire souriaient de la pointe de leurs ongles, distinguaient les fruits exotiques en les gardant avec l'ironie des lèvres dures. Mais on aurait dit qu'ils épiaient plus le ravisseur du secret que le vendangeur des fruits, tant leurs yeux regardaient à l'intérieur, étrangement.

Et un homme élancé, habillé de blanc, tel un prêtre égyptien, donnait des explications aux invisibles qui s'étaient accrochés (aux arbres) pour entendre sa théorie secrète, qui était : l'ironie, un prétexte d'ivresse et le sarcasme, un élément de création.

~

[…] Κ᾽ἕνα ψιθύρισμα ἀνάκουστο, ἕνα θρόισμα ἀρρύθμιστο, ἕνα φλοίσβισμα νεραϊδοπόταμων, γιατὶ εἶχε ἀχοὺς ποὺ δὲν αἰσθανόμουν ἀντίστοιχες δύναμες στὸ νοῦ γιὰ νὰ σημαδέψω τὸ πέρασμά τους – ὅλα μιὰ λάμψη, μιὰ εὐωδιά, μιὰ ἔξαρση, γιὰ νὰ σβηστοῦν ἀφοῦ μὲ πῆραν τὰ φρένα, γιὰ νὰ μοῦ κάμουν νὰ μὴν μπορέσω ν᾽αντικρίσω πιὰ τίποτε γήινο.

Ποιά μουσικὴ ἀναπάντεχη, ἀμελέτητη, ἄχνη τῶν ἀμίλητων πραγμάτων, στοίχειωσε ξάφνω τὸ θάλαμό μου, ἀπονειρώνοντας ὅλα τὰ πλάσματα τῆς ζωῆς καὶ τῆς τέχνης ; Καὶ πρώτη φορὰ μοῦ πρόβαλλε τὸ διπλοπρόσωπο αἴνιγμα :

– Ὅλο ἐκεῖνο τὸ ἀβέβαιο τοῦ νοῦ, τὸ ἀμφίβολο τῆς ψυχῆς, τὸ τρεμούλιασμα τῶν φώτων, τὸ φρισκίασμα τῶν γραμμῶν, τὸ λιποθύμισμα τῶν μύρων – ὢ ὅλα τὰ στοιχεῖα τ᾽ἀπαλότατα τοῦ μουσικοῦ μεθυσιοῦ, πλάσματα τῆς φύσης καὶ τοῦ νοῦ, ὄντα ξέχωρα κι ἑνωμένα σ᾽ἕνα πλάσμα τῆς τέχνης – ἤτανε μαντατοφόροι τοῦ Ἥλιου ποὺ θά ᾽ρχονταν ἢ ἀπομεινάρι ἑνὸς Ἥλιου ποὺ βασίλεψε πιά ; – […]

(Μέσα σὲ κήπους ρηγικούς, δίχως τέλος, σὰν ἀντιλαμπισμένους, ἦταν παράξενα δέντρα ποὺ στὰ κλώνια τους κρέμουνταν ὥριμοι ὅλων τῶν ἐποχῶν οἱ καρποὶ, μαζὶ μὲ ξωτικὲς κι ἄγνωστες ὀπῶρες. Πέτρινες Σφίγγες ποὺ μὲ τὸ ἴδιο σου χαμόγελο χαμογελοῦσαν γιὰ τὴ σουβλεράδα τῶν νυχιῶν τους, βίγλιζαν τοὺς ξωτικοὺς καρποὺς φυλάγοντάς τους μὲ τὴν εἰρωνεία τῶν σκληρῶν χειλιῶν. Μὰ θὰ ᾽λεγες ποὺ

παραμόνευαν πιότερο τὸν ἅρπαγα τοῦ μυστικοῦ παρὰ τὸν τρυγητὴ τῶν φρούτων, τόσο κοιτάζανε τὰ μάτια τους μέσα, αλλόκοτα.

Κ᾽ἕνας ψηλόλιγνος ἀσπροφόρος, σὰν αἰγύπτιος ἱερέας, ξηγοῦσε στ᾽ἄφαντα ποὺ κρεμάστηκαν γιὰ ν᾽ἀκούσουν, τὴ μυστικὴ θεωρία του, ποὺ ἦταν : ἡ εἰρωνεία ἀφορμὴ μεθυσιοῦ κι ὁ σαρκασμὸς στοιχεῖο δημιουργίας[50].

Un tel poème ne peut qu'inspirer au lecteur nombre d'interrogations. Il nous renvoie à I. M. Panagiotopoulos qui présente Melachrinos comme le poète qui « déteste la victoire facile et croit à la poésie en tant qu'expression de la plus haute et la plus pure de la vie intérieure[51] ». Cette affirmation peut paraître juste mais insuffisante. Il est temps d'analyser en détail la manière dont ces poètes percevaient cette « vie intérieure », ainsi que la façon dont ils l'ont rendue en poésie. En avançant dans la lecture de la critique de Panagiotopoulos sur l'œuvre « Apollonios » (« Απολλώνιος ») de Melachrinos, nous lisons que ce poète grec « nous offre une remontée vers une sorte d'expression éternelle, vers la poésie authentique, pure, imperturbable, vers tout ce qui reste à jamais un énoncé unique de la réflexion, de l'humeur, de l'expérience de vie, de la sagesse, de l'éducation esthétique de l'homme[52] ». L'analyse, pour ne rien présenter de véritablement « faux », n'en reste pas moins très générale et échoue à faire émerger ce à quoi Melachrinos a pu atteindre grâce à la poésie.

Les vers cités plus haut permettent de faire ressortir quelques points précis qui illustrent à eux seuls l'importance de l'œuvre de la génération dite « des années 1920 ». Tout d'abord, une série de « négations » traverse l'extrait du début à la fin. Le « a- » privatif (« ανάκουστο », « αρρύθμιστο », « αναπάντεχη », « αμελέτητη »,

50. Apostolos Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, éd. critique : Gkrekou Agori (Athènes : Βιβλιοπωλείον της « Εστίας », 1994), 99-101. Il est vrai que la plus grande partie de la poésie de Melachrinos date d'après 1935 et nous renvoie plutôt à une époque ultérieure à celle de la génération dite « les années 1920 ». Cependant, il a écrit un nombre considérable de poèmes entre les années 1902-1921, et ses poèmes (plus précisément : chansons) en prose font partie de cette première période de son œuvre, où nous trouvons un climat, un ton, une atmosphère, proches de ceux des années 1920.

51. Ioannis M. Panagiotopoulos, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα,* vol. I : *Δρόμοι παράλληλοι*, 2e édition (Athènes : Οι εκδόσεις των φίλων, 1979), 62.

52. Panagiotopoulos, 66.

« αμίλητων », etc.) donne l'impression « d'attaquer » la phrase comme pour en faire jaillir la signification, surprendre le lecteur, captiver son attention, annoncer un *dérèglement des sens*[53]. La source de tout ce qui se présente comme inconnu est perceptible par l'esprit du poète sans que ce dernier puisse pour autant « en marquer le passage[54] ». Cet élément est très intéressant puisqu'il permet au lecteur de se mettre en quête de sensations inexplorées, sensibles mais non pas tangibles, pas moins vraies ou créatrices pour autant, allant jusqu'au point où elles donnent au poète accès à tout ce qui n'est pas terrestre. Puis, nous rencontrons la dynamique de la musique, nécessaire à cet accès à l'inconnu, à « l'énigme au double visage » qui fera douter le poète de l'emplacement exact de cette merveille, d'une telle dilatation des sens dans le temps. Dans les derniers vers, une longue description développée entre parenthèses évoque, entre autres, des Sphinx protégeant *le secret*, ainsi que la théorie secrète, énoncée par une figure masculine, qui fait de l'ironie l'élément prérequis pour l'ivresse, et du sarcasme l'élément de création. Si ces deux termes (« ironie » et « sarcasme ») sont chargés d'un sens plutôt négatif, leur présence est indubitablement liée à une sorte de libération des sens. Le lecteur, ainsi surpris, se sent appelé à explorer ce nouvel aspect du sens des termes qu'il considérait jusque-là comme strictement défini. Autre chose encore appelle notre attention : le poète nous mène de l'ironie à l'ivresse et non le contraire, qui aurait été plus attendu et compréhensible. Il s'agit là d'un des aspects essentiels de la révolution poétique des années 1920, à savoir l'outrepassement du contrôle, de l'ordre et des frontières, y compris de celles du langage et de la parole. En effet, pour explorer ce qui reste dans l'obscurité, autrement dit l'interdit, le contraire de la morale « imposée » par la société, le repli du soi sur lui-même, nous devons trouver comment nous affranchir du jugement facile, des codes qui emprisonnent la pensée, de l'accusation ou de la limitation imposée par la critique. Ainsi, les poètes grecs entreprennent-ils de construire un univers de modernité qui se présente comme une énigme[55] et dont le cœur est dans la réinvention du terme « négatif ». La poésie de la génération « des années 1920 »

53. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 2009), 249.
54. Dans le sens d'enregistrer, d'expliquer son passage.
55. Coquio, *L'Art contre l'art, Baudelaire*, 17.

fonctionne selon des modes essentiellement sinon exclusivement sous-jacents afin de protéger sa propre vérité et dynamique ainsi que ses principes si nettement contraires aux théories développées de façon explicite, plaquées sur des modèles de pensée.

Autrement dit, c'est la « dissimulation » qui forme peu à peu et de façon décisive l'identité de la génération « des années 1920 », ce qui nous rappelle comment, « selon Walter Benjamin, Baudelaire cache ses "vrais objets", ceux qui sont "au centre" de sa poésie, dans les vêtements de la vieille tradition chrétienne […] en les plaçant par là même en des endroits secrets[56] ». Argyriou parle à propos de Karyotakis d'une « écriture poétique qui apportait quelque chose aux lettres grecques. Fortifiée derrière les "choses", elle ne les énonçait pas ouvertement, mais souvent les pressentait[57] ». Sans cette notion de pressentiment, la perception d'un univers « anti- » ne serait jamais possible, puisque pour pouvoir « renverser » une caractéristique basique de la signification d'un terme, il faudra d'abord pouvoir l'imaginer autrement, pressentir que la marge de sa signification est plus large que ce que l'on croyait. Argyriou, juste après le passage cité plus haut, énonce une contradiction caractéristique selon lui de cette écriture poétique, « contradiction entre son penchant pour tout ce qui est tangible et précis et son penchant à généraliser prématurément les choses[58] ». Une telle contradiction n'est cependant pas la preuve d'une quelconque improvisation ou tout simplement « sa façon d'être[59] », mais elle sert une volonté consciente de refuser quasiment toute forme imposée unilatéralement comme modèle fixe.

La poésie « des années 1920 » apparaît comme une lutte contre le système, une lutte qui tente de se mettre en œuvre, d'interpréter le monde[60], et est rendue possible par l'élaboration d'une nouvelle poésie introduisant une sorte de dialectique entre l'individu et son propre soi, ainsi qu'entre l'individu et la société qui l'entoure et le forme. Cette dialectique suit des chemins de « négation », elle questionne tout ce qui se présente à elle comme évident et met en pièces les modèles que toute

56. Coquio, 17.
57. Argyriou, *Αναψηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς*, 253-254.
58. Argyriou, 254.
59. Argyriou, 254.
60. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2003), 32.

collectivité entend imposer au monde. Cette lutte contre le système se conçoit à l'intérieur du système lui-même, puisqu'*a priori*, positionnée en dehors de celui-ci, elle exigerait la formation d'autres modèles précis, ce que la génération dite « des années 1920 » essaie d'éviter à tout prix. Ce serait trahir son essence, qui tend plutôt à développer une « conscience rigoureuse de la non-identité[61] », un univers dont l'axe principal est la *dialectique*, c'est-à-dire le fait de se poser continuellement des questions, sans rien prendre pour (pré)acquis.

L'étude du corpus littéraire de cette époque permet de constater que ces poètes masquent leur action sous la forme de l'expérience, souvent violemment destructrice[62], dans le but d'offrir l'espace nécessaire à l'individu pour ouvrir le dialogue avec son propre soi et l'ensemble de ses interlocuteurs futurs ou déjà présents dans le cadre des normes sociales. Souvent, « chez Nietzsche, Blanchot et Bataille, l'expérience a lieu pour détacher l'individu de son propre soi, l'amener à n'être plus lui-même, voire provoquer son propre anéantissement ou sa propre dispersion » (« ἡ ἐμπειρία στοὺς Nietzsche, Blanchot καὶ Bataille ἔχει ὡς στόχο της νὰ ἀποσπάσει τὸ ὑποκείμενο ἀπὸ τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό, νὰ τὸ κάνει, συνεπῶς, νὰ μὴν εἶναι πιὰ ὁ ἑαυτός του ἢ νά ἐπιφέρει τὴν ἐκμηδένισή του ἢ τὴ διασπορά του[63] »), cela non pas pour l'amener à disparaître mais pour lui donner l'opportunité de se réinventer après avoir découvert des aspects cachés de son existence, et élargi ses possibilités grâce à ses propres interactions avec les normes.

Il est temps maintenant de passer à une analyse plus détaillée de la façon dont la génération « des années 1920 » rompt avec chaque forme de pouvoir imposée, sans pour autant ignorer les liens entre le sujet et ses conditions d'émergence. En investiguant les moyens de dilater les termes, elle crée une poésie tout à fait moderne et plus libre que celle-ci ne l'avait jamais été jusqu'alors, une poésie au centre de laquelle se trouvent l'individu et ses capacités à se (re)produire. Ainsi le poète renouvelle-t-il son rôle, se présentant désormais comme celui qui ouvre le dialogue avec autrui, l'appelant à ouvrir ses sens en se tenant loin de toute typologie de héros prédéfinis.

---

61. Adorno, 14.
62. Coquio, *L'Art contre l'art, Baudelaire*, 17.
63. Michel Foucault, *Επιλογή από τα Dits et écrits*, Introduction, choix, trad. Thanassis Lagios (Athènes : Στιγμή, 2011), 39.

La formation du sujet, la rupture avec le cadre de pouvoir

Le rôle du contexte sociopolitique dans la formation du sujet : la formation du sujet sous la théorie sociale d'Adorno, le rôle de l'*autre*

En 1927, Kostas Karyotakis publie son troisième recueil, *Élégies et Satires* (*Ελεγεία και Σάτιρες*). Dans le premier poème de l'unité des Satires, « La statue de la liberté qui illumine le monde » (« Το άγαλμα της ελευθερίας που φωτίζει τον κόσμο »), il écrit :

> Liberté, Liberté, ta couronne déchire, mord
> les cieux. Ta lumière,
> sans brûler, aveugle ton peuple.
> Papillons dorés, les Américains,
> comptent combien de dollars coûte
> aujourd'hui ton métal suprasubstantiel.
>
> Liberté, Liberté, des commerçants,
> des coopératives et des juifs t'achèteront.
> Elles sont nombreuses les dettes de notre siècle,
> nombreux les péchés, que les générations
> liront, quand elles te compareront
> avec le portrait de Dorian Gray.

Liberté, Liberté,
de toi sont nostalgiques, des forêts lointaines, des jardins dévastés
tous ceux qui reçoivent la tristesse
pour prix de leur combat, luttent durement,
et continuent à vivre,
morts privés de consécration.

~

Λευτεριά, Λευτεριά, σχίζει, δαγκάνει
τοὺς οὐρανοὺς τὸ στέμμα σου. Τὸ φῶς σου,
χωρὶς νὰ καίει, τυφλώνει τὸ λαὸ σου.
Πεταλοῦδες χρυσὲς οἱ Ἀμερικάνοι,
λογαριάζουν πόσα δολάρια κάνει
σήμερα τὸ ὑπερούσιο μέταλλό σου.

Λευτεριά, Λευτεριά, θὰ σ᾽ἀγοράσουν
ἔμποροι καὶ κονσόρτσια κι ἑβραῖοι.
Εἶναι πολλὰ τοῦ αἰῶνος μας τὰ χρέη,
πολλὲς οἱ ἁμαρτίες, ποὺ θὰ διαβάσουν
οἱ γενεές, ὅταν σὲ παρομοιάσουν
μὲ τὸ πορτραῖτο τοῦ Dorian Gray.

Λευτεριά, Λευτεριά, σὲ νοσταλγοῦνε,
μακρινὰ δάση, ρημαγμένοι κῆποι,
ὅσοι ἄνθρωποι προσδέχονται τὴ λύπη
σὰν ἔπαθλο τοῦ ἀγῶνος, καὶ μοχθοῦνε,
καὶ τὴ ζωή τους ἐξακολουθοῦνε,
νεκροὶ ποὺ ἡ καθιέρωσις τοὺς λείπει[1].

Ce poème a été diversement interprété jusqu'à une époque récente. Tous s'accordent à y voir la critique directe de la logique de l'économie et de la politique américaines violant les valeurs humaines et biaisant la nature de la liberté qui, ainsi, aveugle le peuple au lieu de l'éclairer. Argyriou, par exemple, se réfère au lien possible de ce poème avec la poésie de la deuxième période du poète Kostas Varnalis, et conclut qu'« il est sans doute probable que ce poème est simplement

1. Kostas G. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, éd. critique : Savvidis P. Giorgos (Athènes : Εστία, 2006), 98.

lié à une ouverture du regard à cette époque-là[2] ». Cette remarque très générale ne semble cependant pas suffire à expliciter le poème dans le détail. Tellos Agras, de son côté, dans sa critique de l'œuvre de Karyotakis, publiée en 1938, souligne que ce texte fait partie des « rares poèmes de Karyotakis qui soient inspirés par la politique sans pour autant transgresser les préceptes de l'art[3] ». En attribuant sans équivoque au poème une inspiration de l'ordre du politique, sans pour autant faire de ce dernier le thème principal du poème, Agras nous conduit à une lecture qui s'écarte de l'évidente signification du titre. Ainsi constatons-nous, au fur et à mesure de notre progression dans la lecture, qu'après un début à la connotation en effet purement politique et financière, le ton change peu à peu et que nous sommes mis en présence d'un vocabulaire qui relève plus du psychisme que de l'énoncé des conséquences de la dégradation des valeurs telles qu'elles apparaîtraient dans un quotidien.

La référence à l'œuvre célèbre d'Oscar Wilde confère à l'individu une plus grande importance dans la mesure où celui-ci est reconnu comme responsable des traces qu'il laisse sur terre. Ceci apparaît encore plus clairement dans la troisième strophe, que le poète centre sur la nostalgie comme conséquence de la perte des valeurs. Il s'agit certes d'une nostalgie éprouvée par les forêts lointaines et les jardins dévastés, mais dans laquelle le lecteur détecte la présence humaine, intime. Puis, c'est le tour de la tristesse, prix échu aux *hommes* (et non pas « l'humanité » qui serait un terme trop général) pour leurs combats au quotidien et qui fait d'eux des morts privés de consécration.

Cette tonalité plus intime nous amène à lire le poème comme une critique très fine du processus par lequel l'individu se retrouve exclu de son propre centre d'action, perdant par là même – en ce qui est une des conséquences les plus graves – sa vraie liberté, ce qu'illustre la dévalorisation de la statue, symbole de cette valeur primordiale. Plus l'individu est mis à l'écart, plus les valeurs humaines sont facilement sacrifiées sur l'autel du système, quel qu'il soit, ici celui de l'intérêt exclusif, pour la finance. Le poème commence par une référence claire aux conséquences, pour passer lentement et presque imperceptiblement aux constatations que feront les générations futures, avant

2. Argyriou, *Αναψηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς*, 252-253.
3. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 217.

d'évoquer les causes de la situation présentée plus haut dans le poème. Forêts lointaines et jardins ruinés symbolisent précisément le bannissement de la dimension individuelle loin de la scène du monde et ses conséquences. Cette lecture évoque assez naturellement la neuvième thèse[4] sur le concept de l'histoire de Walter Benjamin, où *L'Ange de l'histoire* a le regard fixé sur les ruines : il veut prendre soin d'elles, persiste et résiste mais une tempête tire avec force ses ailes, finalement déployées, vers l'avenir. Dans le poème de Karyotakis, nous nous trouvons plutôt face à un appel venu de « l'autre côté », celui des jardins ruinés conscients de ce que coûte le manque de présence humaine.

Dans son ouvrage intitulé *Giving an Account of Oneself*[5] , Judith Butler étudie la philosophie morale dont elle pose ainsi la problématique : si quelque chose (en l'occurence la morale) se présente comme principe universel sans qu'il soit tenu compte de l'individu, autrement dit, si nous ne tendons pas à une appropriation de la morale, à un éveil de l'éthique, nous courons le risque de devenir violents pour autrui sans en être en rien perturbés[6]. En d'autres termes, nous créerons un système de morale *antihumain*, notion qui n'est pas sans rappeler la conception de la structure des relations entre la société et l'individu de Horkheimer[7]. Le lien avec le poème de Karyotakis est d'autant plus clair si l'on prend en compte le fait que la critique exercée sur le soi moral met l'accent sur le rôle important du cadre social (préexistant à la naissance de l'individu) dans la formation du soi (éthique, social, etc.) dans la mesure où « il n'y a aucun "je" qui puisse rester totalement distinct des conditions sociales de son émergence[8] ». Dans ses considérations sur la morale, l'éthique et la redéfinition de certaines questions s'y rapportant, J. Butler met en lumière la part essentielle que prend le cadre social dans la formation de la conscience de l'individu.

Si l'ouvrage présent ne porte pas précisément sur la question de la morale, le cheminement de J. Butler sur l'éthique et sa façon de

4. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, suivi d'Eduard Fuchs, *Le Collectionneur et l'Historien* et de *Paris, la capitale du XIXe siècle*, trad. Olivier Mannoni (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2013), 65-66.
5. Judith P. Butler, *Le Récit de soi* (Paris : Presses universitaires de France, 2007).
6. Butler, 18-19.
7. Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et Théorie critique* (Paris : Gallimard, 1974), 15-92.
8. Butler, *Le Récit de soi*, 7.

l'élaborer, à travers la relation du soi à autrui, nous éclaire néanmoins. Dans le chapitre précédent, plusieurs aspects du contexte sociopolitique prévalant lors de l'émergence de la génération littéraire « des années 1920 » ont été évoqués. Sont reconnaissables dans ce contexte un ensemble de ce que la philosophe appelle les « conditions sociales », autrement dit l'environnement dans lequel émerge le sujet[9], qui permet sa formation et rend possible la « dépossession », terme qui « nous définit comme des êtres relationnels et interdépendants[10] ». L'intérêt, ici, n'est pas de souligner l'évidence du lien profond qu'entretient cette génération littéraire avec la société dans laquelle elle vit et s'exprime. Y insister conduirait en effet très vite à appauvrir l'interprétation des œuvres, dans la mesure où cela ne peut qu'aboutir à présenter ces auteurs comme des victimes et non comme de véritables interlocuteurs de leur époque. L'essentiel est d'examiner la façon dont la génération « des années 1920 » se forme par le rejet des codes d'une collectivité dans laquelle elle ne se reconnaît pas, pour déplacer l'intérêt sur l'individu et ses potentialités et souligner à quel point celui-ci est finalement apte à tenir les rênes de sa vie dans un contexte qui reste proche des conditions (positives ou négatives) de son émergence, tout en gardant la faculté de choix et, surtout, un esprit capable de s'interroger[11]. L'important ici est de montrer à quel point la génération « des années 1920 » est consciente du fait que l'émergence du sujet se produit dans le cadre d'un réseau multidimensionnel de relations, bilatérales, entre le « je » et *autrui*, dans une infinité de formes. De plus, il sera utile d'examiner à quel point c'est cette conscience qui permet à l'individu d'agir contre tout ce contre quoi elle s'érige, en créant une nouvelle forme de poésie, dite « de narration », qui par nature se présente à vocation plutôt personnelle, mais dont l'action ne reste pas limitée à la sphère du seul narrateur. Sans élaborer des modèles précis qu'il s'agirait de suivre, les auteurs de la période de l'entre-deux-guerres en Grèce sont sensibles aux relations et interactions entre les conditions qui encadrent et influencent leur vécu personnel et cherchent des moyens détournés pour se dresser contre les formes de pouvoir qu'ils récusent, en introduisant dans leur dialogue

9. Butler, 8.
10. Judith Butler et Athina Athanasiou, *Dépossession* (Bienne-Berlin : Diaphanes, 2016), 10.
11. Judith Butler, *Η ψυχική ζωή της εξουσίας* (Athènes : Πλέθρον, 2009), 105.

avec autrui la provocation, le doute, la surprise, la destruction, entre autres. L'itinéraire de réflexion que J. Butler suit, en dialoguant avec Adorno et Foucault sur la façon dont la relationnalité fonctionne et se développe, nous aide à étudier les procédés par lesquels la génération « des années 1920 » forme sa propre *identité*, sans ignorer l'*autre*, mais sans non plus lui permettre de s'imposer dans une démarche qui serait à sens unique. Il s'agit donc d'une identité qui accepte la dépendance radicale vis-à-vis de son environnement d'émergence sans que cela dicte pour autant une relation de détermination unilatérale[12].

Les deux mots-clés, « identité » et « autre », permettent de mieux développer la nouvelle interprétation que mérite l'œuvre littéraire de l'époque concernée. J. Butler, dans son ouvrage *Le Récit de soi*, focalise sa réflexion sur la formation d'une société saturée de « normes éthiques et de cadres moraux conflictuels[13] ». Elle cherche à répondre à ces questionnements à travers des problématiques centrées sur la manière dont le « je » se positionne pour rendre compte de ses actes à autrui. Dans ce contexte, la présence, et plus précisément « l'interpellation » de l'autre, « même si celui qui interpelle reste implicite et sans nom, anonyme et non spécifié », est la seule à avoir autorité pour rendre compte du « soi[14] ». Si nous laissons de côté la morale et l'éthique, points centraux de la réflexion de J. Butler, ce qui reste est la narration d'une histoire de soi, toujours impliquée dans des termes d'interpellation et construite non seulement par « l'histoire d'une relation – ou d'un ensemble de relations – à un ensemble de normes[15] » mais aussi par des « origines imaginaires que je[16] ne peux pas connaître[17] ». Pour l'univers poétique de la génération « des années 1920 », c'est justement cette *narration* d'une histoire de soi qui intéresse et dans laquelle se situe le point névralgique qui éveille notre nouveau regard en tant que lecteurs-interlocuteurs. Le motif de *l'expérience,* hautement caractéristique des textes du corpus concerné, sera présenté de façon plus analytique dans la deuxième partie de l'ouvrage.

12. Butler, 101.
13. Butler, *Le Récit de soi*, 7.
14. Butler, 37.
15. Butler, 7.
16. Dans le cas présent : le poète.
17. Butler, *Le Récit de soi*, 40.

Il est cependant utile au moins de mentionner, dès maintenant, que cette notion de *l'expérience* offre au sujet poétique la possibilité d'explorer sous tous ses aspects son univers personnel, ainsi que, bien évidemment, les relations de celui-ci avec ses propres conditions d'émergence. Le « résultat », si nous pouvons en parler ainsi, de cette exploration et surtout sa narration – c'est-à-dire celle de l'expérience réalisée à divers moments – se trouve à la base de la création des nouvelles conditions d'émergence, pour le sujet poétique lui-même – qui se (re)produit sans discontinuer – comme pour ses interlocuteurs, conditions qui justifient le processus de la *narration*. L'axe principal de cette idée porte donc sur le fait que la génération dite « des années 1920 » *narre* son « soi » et que ce processus de *narration* constitue le corps de la poésie nouvelle. Ainsi le poème devient-il le moyen par lequel le poète se raconte devant le lecteur. Dès lors, le subjectivisme si souvent reproché par le passé à cette génération[18] doit être interprété différemment puisqu'une telle narration n'a pas pour objet l'expression de mises en cause mais l'observation, la « compréhension », l'exploration et, pour finir, la *(re)production du soi*. Notons aussi que l'expression de ces auteurs passe bien souvent par l'utilisation d'éléments contrastés et non-dits. Cela fait écho à la remarque d'Adorno selon laquelle nous devenons humains à travers la façon dont nous répondons à un préjudice[19], procédure qui, en première instance, peut sembler, à tort, contradictoire. Le concept des codes-barres, développé plus loin, permettra de mieux rendre compte de la manière qu'a la génération « des années 1920 » de protéger ses principes tout en créant.

Les clés d'interprétation qu'ont pu donner les chercheurs dans leurs travaux sur la littérature poétique « des années 1920 » et (plus particulièrement) sur les interactions entre individu et contexte social, marquées par un dialogue incessant et intervenant dans la sphère du collectif aussi bien que du personnel, seront le point de départ de la nouvelle lecture proposée ici, qui entend aborder les questions d'identité (sociale, littéraire, etc.). Force est de constater que bien souvent ces interprétations, et ce malgré le temps qui nous sépare

18. Philokyprou, *Η γενιά του Καρυωτάκη*, 86, et Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 190 (critique de Rotas Vasilis).
19. Butler, *Le Récit de soi*, 103.

désormais des années 1920, ont été à bien des égards superficielles et lacunaires, jusqu'à ces dernières années, où la critique contemporaine, moins monolithique et plus nuancée, s'est emparée de la question. Christina Dounia, par exemple, livre de cette génération une analyse concise et factuelle dans son essai sur « la décennie des années 1920 » : « Beaucoup parmi les poètes jeunes, ceux donc qui apparaissent à la veille ou pendant cette décennie, promeuvent l'aspiration à l'autonomie de l'art, aspiration dénuée de toute prétention élitiste, mais liée, d'un côté, à la contestation des hiérarchies fixes[20] dans l'espace de la littérature et, de l'autre, à la remise en cause des conventions sociales. Ces caractéristiques, mises en lien avec des éléments connus de leurs modes de vie anticonformistes ou même avec leur mort prématurée, ont également influencé la critique qui a été faite de leur œuvre. Ils ont été accusés de défaitisme, d'abdication et de tentation de fuite de la réalité, et il leur a été reproché de ne pas s'inspirer, dans leur poésie, des idéaux glorieux qui sous-tendaient alors la vie de la nation et de ne pas leur apporter leur soutien[21] ». Ces différents éléments ont créé autour de cette génération un mythe aux accents tragiques et sombres. Le rôle de l'obscurité, essentielle à cette génération, n'est pas remis en cause par le fait que nous parlions de « mythe ». Celui-ci a ici sa place juste et reflète bien la réalité de ces poètes. Il est néanmoins intéressant de comprendre à quel point son rôle et ce à quoi il aboutit n'étaient pas dénués d'intentions propres à l'époque qui les a générés. Principalement utilisé par les historiens et les chercheurs travaillant sur la génération de 1920 en Grèce dans un passé plus lointain, il a fonctionné comme un miroir déformant les sujets d'écriture, le type de création et les fruits de la réflexion des poètes. Selon la critique littéraire de l'époque des « années 1920 » ainsi que celle qui va jusqu'aux années 1980, les difficultés personnelles, perçant à travers leur style d'écriture, ont influencé de manière non négligeable leur mode d'expression des sentiments, des pensées et des problématiques ; il s'agirait donc d'une influence passive.

Plus précisément, les chercheurs parlent d'une poésie exprimant une lassitude générale, un pessimisme, une sensation d'insatisfaction

20. La *contestation des hiérarchies fixes* ainsi que la *critique des conventions sociales* seront étudiées de manière plus détaillée un peu plus bas, dans cette même partie, en corrélation avec le *refus du collectif* exprimé par les poètes « des années 1920 ».
21. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 61.

et d'impuissance. Selon eux, ces poètes sont porteurs d'une « nouvelle sensibilité », qu'ils chantent la dégradation ou crient de détresse, ou par absence de foi. Les images convoquées sont de l'ordre du quotidien et rebattues. L'accent est mis sur l'humilité et la fragilité de la vie personnelle ainsi que sur les limites du monde antipoétique. Leur poésie exprime surtout une émotion, une rêverie, une sensation de vanité et un destin sombre. Le rêve perdu, la mort, le désespoir, la recherche incessante de l'absolu et de l'exceptionnel, l'aventure personnelle, la mélancolie, l'angoisse de l'existence, la protestation sont leurs thèmes de prédilection. Il s'agit d'une poésie des « tonalités basses[22] », des symboles ; une poésie satirique, ironique et même « abstraite », voire profondément symbolique baignée de tristesse et, parfois, d'une atmosphère indirectement sensuelle. Elle pourrait tout aussi bien être qualifiée de poésie de la fuite : elle se meut dans un monde de rêves, principalement tournés vers le passé, toujours idéalisé dans la pensée de ces poètes vivant dans le souvenir d'un monde qui n'a jamais été leur réalité. Telle est la vision, tantôt générale, tantôt détaillée, qu'ont exprimée jusqu'à présent nombre de chercheurs dans leur tentative de placer cette génération de poètes sur l'axe du temps de la littérature néohellénique. Ainsi en est-il, par exemple, de Giannis Kordatos, pour qui « K. Karyotakis fait partie de ces jeunes dévoyés dont le nom est resté dans l'histoire non pour l'importance de leur œuvre, mais pour la fin tragique de leur vie[23] ».

Christina Dounia souligne que l'historien de la littérature néohellénique K. Th. Dimaras « les caractérise comme "poètes de la déliquescence, du manque de foi, de la négation plutôt que du positionnement", tandis que Linos Politis les intègre au mouvement de la décadence dans sa forme littéraire[24] ». Avant de continuer : « Dans la même lignée, Kostas Stergiopoulos, critique proche des poètes de cette décennie, estime que la décadence qui règne à l'époque s'impose à tous – sauf Agras – sans qu'ils puissent en rien s'y opposer[25] ». Pour Linos Politis, les poètes des années 1920 transformeront la déliquescence en

22. Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 247.
23. Giannis Kordatos, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Athènes : Επικαιρότητα, 1983), 658.
24. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 61.
25. Dounia, 63.

expérience personnelle[26] : « La génération des années 1920 a décliné sur différentes tonalités ce sentiment de l'insatisfaction et de la décadence ; les poètes – décadents ou intimistes – sont nombreux, forment des compagnonnages bohèmes et littéraires dans des cafés et publient leurs vers dans des revues à la vie éphémère. Surtout, après le suicide tragique de Karyotakis, le "karyotakisme", désormais mode littéraire, envahit la poésie néohellénique comme l'avaient fait par le passé les mauvais vers des derniers romantiques[27] ». Mario Vitti enfin, même si sa présentation de l'œuvre de certains poètes de la génération dite « des années 1920 » est plus neutre, utilise lui aussi à leur égard le terme « défaite[28] ». Les qualifiant de « poètes de l'abdication[29] », il parle d'« une génération indifférente à tout message humaniste ou patriotique[30] ». Pour lui, « la poésie se faisant l'écho de tels idéaux avait pour destin de s'exprimer avec des mots "faciles, vulgaires, ternes, versatiles", à être une poésie dénuée de sentiments authentiques et dépourvue de toute ambition constructive[31] ». De plus, Vitti voit dans le fait que ces poètes fassent de la poésie une expérience d'angoisse afin d'arriver à exprimer leur chagrin personnel[32]. Cependant, si nous ne rejetons pas le terme « angoisse » (qui, d'ailleurs, ne concerne pas exclusivement cette époque des années 1920), il convient de nous demander si celle-ci est bien celle que décrit Vitti. Ne serait-elle pas liée à plus qu'à la simple réduction de la douleur ? Roderick Beaton, dans son *Introduction à la littérature néo-hellénique*[33], met l'accent sur le fait que ces poètes, indifférents à la Grande Idée, concentrent leur attention sur leur monde intérieur et l'expérience personnelle[34]. Pour Beaton, le poète prend alors à son compte la lamentation sur l'absence

26. Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 246.
27. Politis, 249.
28. « L'aveu emblématique d'Ouranis : "rien, plus rien n'arrivera dans ma vie", ne suffit pas à expliquer leur défaite », Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Athènes : Οδυσσέας, 2003), 377.
29. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Athènes : Οδυσσέας, 1987), 355.
30. Vitti, 353.
31. Vitti, 355.
32. Vitti, 377.
33. Roderick Beaton, *Introduction à la littérature néo-hellénique*, trad. Zourgou Evaggelia, Marianna Spanaki (Athènes : Νεφέλη, 1996).
34. Beaton, 168-169.

d'idéaux dans laquelle il vit[35]. Cette conception du rôle qui lui est dévolu peut être signifiante si nous la considérons sous l'aspect de la critique sociétale, mais si nous la limitons à la simple lamentation, nous risquons de tomber à nouveau dans le piège de l'interprétation dangereusement unilatérale de cette poésie. Il faut aller au-delà de la lecture exclusivement centrée sur la plainte, il faut écouter l'entier de leur poésie et se rendre attentif au fait que ces poètes parlent bien de leurs idéaux, mais précisément in absentia, et que c'est en parlant de cette absence que leur voix incarne l'activité de la conscience dont il sera question par la suite, activité qui s'apparente bien souvent à la critique et introduit quelque chose de nouveau dans la poésie. En effet, en admettant qu'à la lecture de ces œuvres, nous soyons frappés à un premier niveau par la lamentation liée au constat d'une absence (d'idéaux, par exemple), rien ne nous oblige à l'interpréter de façon unilatérale et négative. Souligner une absence ne peut-il, en effet, se faire prémice de l'émergence d'idéaux nouveaux, ou émanant de l'individu plutôt que d'une société qui l'ignore ? La lamentation ne pourrait-elle pas n'être en rien une plainte mais un recensement des conséquences, comme un état des lieux de ce qui est écarté, une importance accordée au psychisme, une arme pour combattre une collectivité que l'on rejette ? Christina Dounia interprète déjà l'accent mis sur la subjectivité comme une *position* qu'adopte le créateur face au présent qui est le sien :

> Contre ce présent, l'une des positions du créateur est la critique subversive, l'attaque frontale contre les superstitions, le démantèlement ironique ou sarcastique des valeurs dominantes. Et en même temps, l'accent mis sur la subjectivité, sur la particularité distinguée du visage qui exprime au travers de l'œuvre les expériences les plus familières, intimes, et authentiques qui le caractérisent. La vie érotique, les comportements érotiques sortant des normes établies, l'abondance et la subtilité des sensations, les sentiments élevés et rares, l'alchimie de la jouissance et de la souffrance, deviennent les sujets centraux de la création poétique[36].

35. Beaton, 169.

36. Christina Dounia,« Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης και η τέχνη της πρόκλησης », dans *Λογοτεχνικές διαδρομές, Ιστορία – Θεωρία – Κριτική*, Christina Dounia, à la mémoire de : Athanassopoulos Vaggelis, éd. critique : Thanassis Agathos, Dounia Christina, Tzouma Anna (Athènes : Καστανιώτης, 2016), 368.

Ajoutons que même si Nasos Vagenas[37] souligne que l'idée qui veut que la génération « des années 1930 » ait mal perçu l'œuvre de Karyotakis constitue plutôt un « mythe » qu'une réalité, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille ignorer la critique négative que la génération « des années 1930 » a exercée à l'encontre de la plupart des poètes de la génération qui l'a précédée (car Karyotakis, pour être la figure poétique dominante des années 1920, n'est évidemment pas pour autant le seul à s'exprimer). D'ailleurs, le seul fait qu'il ne soit fait alors référence qu'à Karyotakis suffit à montrer combien est alors sous-estimée l'œuvre de l'ensemble de ses contemporains et à quel point la génération « des années 1930 » ne reconnaît qu'une voix poétique, étant entendu que le passage sous silence est en soi-même une critique. Georges Theotokas par exemple, dans « Ελεύθερο πνεύμα », commençant son travail de critique par le cas de Cavafy, note que « L'absence de foi dans la vie caractérise presque toute la jeune poésie des vingt dernières années, et exprime tantôt le désespoir des existences ratées, tantôt la lâcheté, tantôt la défaite. Il n'y a pas dans les jeunes générations de poètes des figures telles que Solomos ou Palamas[38] ».

Le but ici n'est cependant pas de se limiter à la perception de la génération poétique « des années 1920 » par celle qui l'a suivie. En outre, comme cela a déjà été mentionné, les critiques émises, même au-delà des années 1930[39], se limitent à placer, en un procédé réducteur, l'ensemble de la génération sous la bannière de la décadence. Il faudra que passent des décennies avant que la critique littéraire grecque ne commence à s'intéresser davantage à la production de la génération « des années 1920[40] » et à mettre en lumière l'œuvre de

37. Nasos Vagenas, « Η γενιά του '30 εναντίον του Καρυωτάκη », *Το Βήμα*, (2005).
38. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 66.
39. Stergiopoulos publie son ouvrage qui s'intitule : *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, en 1972. Politis publie son histoire de la littérature néohellénique en 1978, Dimaras en 1983.
40. Christina Dounia : « La critique contemporaine distingue aujourd'hui dans les textes des représentants de l'esthétisme et de la décadence non seulement les aspects d'une littérature épuisée et diffamée de la fin de siècle, mais surtout la révélation d'une esthétique nouvelle, l'envie de la rupture avec le pouvoir établi, ainsi que leur opposition à certains aspects de l'idée bourgeoise du progrès, qui sont alliés au pouvoir des règles du marché et des valeurs morales qu'il impose. » – « Η σύγχρονη κριτική διακρίνει σήμερα στα κείμενα των εκπροσώπων του αισθητισμού και της παρακμής όχι μόνο τις όψεις μιας εξαντλημένης και δυσφημισμένης λογοτεχνίας

chaque poète pris séparément en proposant de lui une présentation plus détaillée, à « défendre ces poètes contre la qualification de "décadent"[41] » (à l'image de ce que tente Aragis[42]). Mais il reste encore des aspects importants et intéressants à révéler, en vue de rétablir l'activité d'une génération littéraire.

Les historiens de la littérature néohellénique insistent sur le poids du carcan politique et social dans lequel vivent les poètes en ces années dures et troublées pour la Grèce, les faisant de ce fait apparaître comme passifs, échouant à se déterminer et écrivant une poésie de la conséquence plutôt que de la conscience. Mais si nous nous fondons sur la vision non absolutiste de Judith Butler sur le processus d'émergence du sujet et sur le développement de son esprit critique, il nous paraît difficile d'accepter l'idée qu'un cadre social, politique et historique puisse s'imposer d'une manière aussi totalitaire et unilatérale à l'expression, littéraire entre autres, sans laisser à l'individu aucune marge de dialogue ni, surtout, d'action. Dès lors, que peut bien vouloir dire Stergiopoulos lorsqu'il assure que « l'époque s'impose à tous les autres sans qu'ils puissent réagir » ? Un extrait du *Journal* de la poétesse Maria Polydouri fournit des preuves claires de la présence forte et agissante des poètes de ces années-là, ainsi qu'un vrai dialogue entre l'individu poétique et les conditions sociales de son époque :

> […] J'avais commencé à réfléchir. J'écrivais des chansons pour des belles femmes qui incarnent la vie et meurent soudainement. Pour des enfants qui rient comme de beaux rêves et n'ont pas le temps d'aimer la lumière. "Il en est donc ainsi ? Mourrai-je ?" c'était là une question tragique. Ma mère me conseillait de ne pas finir ainsi mes chansons, par "il/elle est mort.e" parce que cela n'est pas beau. La vie était donc une comédie ? Nous devons taire les vérités, les cacher et avoir presque honte de les découvrir. J'entrais de plus en plus dans le cadre. Je n'arrêtais d'asséner des coups à mon âme pour qu'elle

---

του fin de siècle, αλλά κυρίως την ανάδειξη μιας νέας αισθητικής, τη διάθεση της ρήξης με το λογοτεχνικό κατεστημένο, και την αντίθεσή τους με ορισμένες πλευρές της αστικής ιδέας της προόδου, που συνδέονται με την εξουσία των κανόνων της αγοράς και των ηθικών αξιών που αυτή επιβάλλει. », Dounia, *Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης και η τέχνη της πρόκλησης*, 368.

41. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 67.

42. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης*.

soit toujours plus profondément enfouie, qu'elle soit moins visible. Je m'isolais, lentement mais sûrement […].

~

[…] Είχα αρχίσει να σκέφτομαι. Έγραφα τραγούδια για ωραίες γυναίκες που ήταν η ζωή η ίδια και που άξαφνα πεθαίνουν. Για παιδάκια που γελούν σαν ωραία όνειρα και δεν προφταίνουν να αγαπήσουν το φως. "Ώστε έτσι είναι ; Θα πεθάνω ;" αυτό ήταν ένα τραγικό ερώτημα. Η μητέρα μου με συμβούλευε να μην τελειώνω έτσι τα τραγούδια μου μ'ένα "πέθανε" γιατί αυτό δεν είναι ωραίο. Λοιπόν η ζωή ήταν μια κωμωδία ; Τις αλήθειες πρέπει να τις αποσιωπούμε, να τις κρύβουμε και σχεδόν να ντρεπόμαστε γιατί τις ανακαλύψαμε. Έμπαινα στις συνθήκες ολοένα. Ολοένα έδινα και μια στην ψυχή μου να πάει πιο βαθιά, να μη φαίνεται τόσο. Η απομόνωσή μου ερχόταν σιγά και βέβαια[43] […].

Il s'agit là d'un extrait d'une longue *narration* de la vie de Maria Polydouri, autrement dit de son autobiographie, qui est en elle-même déjà la preuve d'une action, puisque, comme le dit Butler, « raconter est une forme d'action qui présuppose un allocutaire, qu'il soit singulier ou générique[44] ». Ici, Maria Polydouri réussit à révéler le « réseau relationnel » entre l'individu et autrui. L'autre a pris les traits de la mère de la poétesse et de la société, partiellement représentée par la figure féminine. Ses réflexions suffisent à établir que Maria Polydouri est bien dans un processus agissant, en s'interrogeant sur la nécessité du cadre et ses conséquences néfastes sur le psychisme de qui s'y conforme aveuglément. Ainsi la poétesse parvient-elle à créer un nouveau cadre, ou encore mieux, à exercer sa propre critique à l'encontre du cadre dans lequel elle a dû vivre, indiquant par là même une issue.

Pouvons-nous donc dire que la poésie dite « des années 1920 » montre réellement ses écrivains comme dépourvus de présence agissante ? Un texte sombre, comme c'est le cas dans cet extrait, les références à la mort ou à la façon dont l'âme s'isole peu à peu derrière une série de composantes sociales, induisent-elles automatiquement une attitude passive vis-à-vis de la réalité dans laquelle vit et s'exprime un individu ? Ici, la poétesse exprime-t-elle sa passivité ou au contraire

43. Polydouri, *Ρομάντσο και άλλα πεζά*, 221-222.
44. Butler, *Le Récit de soi*, 82.

se montre-t-elle en réaction à l'inaction, à l'obéissance aveugle aux diverses conventions ? La critique littéraire ne s'est-elle pas trop hâtée de tourner la page avant même d'avoir lu en profondeur et attentivement l'œuvre de ces poètes grecs des années 1920, désireuse de se pencher au plus vite sur le grand changement qui caractérise de façon très claire les années 1930 ? Mitsos Papanikolaou semble répondre précisément à cette dernière question :

> Le suicide de Karyotakis a été dommageable à Tellos Agras. Le bruit qui s'est fait autour de l'évènement a été le prétexte pour que l'attention se porte sur l'œuvre du poète tragique, pour que celle-ci soit au cœur des discussions, pour qu'elle s'impose. […] Mais Agras était un contemporain de Karyotakis, et son œuvre poétique avait commencé, avant le suicide de ce dernier, à révéler une époque nouvelle pour notre littérature. […] Et quand le "karyotakisme" est devenu de moins en moins à la mode et qu'Agras a commencé à reconquérir la position qu'il méritait, des modernes se sont présentés soudainement, avec pour chef une personnalité exceptionnelle : Séféris et le mouvement des jeunes s'est alors tourné de ce côté-là[45].

Nous sommes tout à fait en droit de nous demander si l'œuvre des années 1930 serait la même sans l'élaboration et l'angoisse qui caractérisent la génération dite « des années 1920 ».

Le piège d'une interprétation dangereusement limitée, induite par le contexte politique, historique et social de l'époque, guette quiconque se penche sur les poèmes des années 1920. Ce piège a cela de particulier qu'il s'élabore par le « simple » *pouvoir du vocabulaire*[46], dans le sens où un contenu poétique ou plus généralement littéraire énigmatique et sombre peut très aisément évoquer la défaite, la décadence, le pessimisme, etc. De la même façon, nous prêtons très facilement, presque inconsciemment, à l'idée du *pouvoir* une interprétation exclusivement négative.

---

45. Mitsos Papanikolaou, *Œuvres critiques*, éd. critique : Korfis Tasos (Athènes : Πρόσπερος, 1980), 93.

46. Je parlerai plus tard en détail de ce *pouvoir du vocabulaire*, ainsi que d'un besoin de relativiser l'aspect de la définition unilatérale de certains termes (afin d'arriver à révéler plus d'aspects importants de l'œuvre poétique de la génération dite « des années 1920 »).

Cependant, le processus de l'expression elle-même (dans tous ses aspects, mais ici plus précisément celui de la poésie) s'identifie, depuis toujours et dans tous les domaines, à une démarche de mise en mouvement, qui n'a rien de passif. Dans des périodes de crises sociales, humanitaires, économiques, générales, ce sont les poètes, les artistes, les créateurs qui ressentent et expriment le besoin du *nouveau* (grâce également à leurs contacts avec la littérature étrangère de la fin du XIX^e^ siècle, surtout française, anglaise, portugaise, espagnole, turque et américaine[47]) et, choisissant de réagir questionnent ce qui constitue la réalité qui les entoure (du point de vue des valeurs et de l'art) en essayant parallèlement d'incarner, de réaliser au travers de leur œuvre, un vrai renouvellement de la poésie grecque, et, osons le dire dès maintenant, de la société grecque. En lisant et étudiant passionnément l'œuvre des poètes symbolistes français (entre autres), en s'ouvrant largement à l'Europe et à sa culture, ils luttent pour l'avènement d'une nouvelle littérature et s'évertuent à s'affranchir de l'étiquette de « décadents » qui leur a été appliquée.

Il est à ce propos assez évident que les historiens de la littérature néohellénique ont refusé au décadentisme l'aspect dynamique qui a servi à sa défense par les auteurs français s'en prévalant. Le paradoxe ici tient au fait que le monde littéraire grec n'émet aucun doute sur la valeur à reconnaître à Baudelaire, à son époque et à tout ce que son monde poétique apporte à la perception de la poésie. Baudelaire est reconnu en Grèce en tant que décadent qui introduit des valeurs agissantes, vise à un changement profond et se fait le chantre de la différence grâce, entre autres, à un style profondément humain. Les poètes de la génération « des années 1920 » en Grèce sont par contre principalement considérés comme étant « sans vision » en dépit de

47. Citons ici quelques noms de poètes étrangers que ces poètes grecs traduisent avec ardeur : Agras – J. Moréas, Verlaine. Baras – Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren, Orhan Veli Kanik. Emmanouil – E. A. Poe, P. Valéry, S. Mallarmé, A. Rimbaud. Karyotakis – F. Vielé, P. Verlaine, H. Heine, J. Moréas, P. J. Toulet, Comtesse Mathieu de Noailles, André-Spire, Laurent Tailhade, Francis Carco, Mathurin Régnier, F. Villon, Nicolaus Lenau, Baudelaire, Tristan Corbière, Frédéric Mistral, Charles Guérin, Marie von Ebner-Eschenbach, Emile Despax, Georges Rodenbach. Lapathiotis – Fontenelle, Whitman, Poe, Wilde, Albert Samain, P. Claudel, Alfred Tenison. Ouranis – Poe, Baudelaire. Papanikolaou – Apollinaire, Baudelaire, Larbaud, Heine, Laforgue, Maeterlinck, Milosz, Verhaeren, Valéry, Lorca, Archibald Macleish, Moréas.

l'inspiration qu'ils assurent trouver dans les poèmes des années baudelairiennes. Y aurait-il là une confusion ? Une mauvaise lecture ? Une désinvolture de la critique ? Ces questions doivent désormais être posées à la lumière de la multiplication des publications des œuvres complètes de ces poètes qui ont vu le jour depuis l'éclatement de la crise de ces dernières années en Grèce. La plupart de ces œuvres n'étaient auparavant consultables que dans des archives, des bibliothèques ou dans des échoppes de bouquinistes. Ce regain d'intérêt pour leur poésie établit la preuve de sa force évocatrice en des temps troublés sur les plans politique, social aussi bien qu'historique. Plus rien ne semble résister et à nouveau les sphères individuelle et collective prennent leurs distances vis-à-vis des grands idéaux. Le public n'a plus besoin de promesses mais d'actes, la scène sociale souffre et cherche un appui dans un univers littéraire qui semble revendiquer l'essentiel : l'importance de la voix intérieure, la vérité individuelle comme pouvant ouvrir la voie au changement. La crise, ainsi, n'est plus perçue sous le seul angle de la récrimination. Elle bouscule les conventions reconnues par la majorité, nous rappelant que nous devons revendiquer les valeurs qui forgent une société, et que restaurer l'image d'un pays, d'une nation, d'un État, est un travail de longue haleine. La littérature est à nouveau perçue comme pouvant œuvrer au réveil des consciences et à la revendication d'un meilleur avenir. Ainsi ces poètes grecs de la période de l'entre-deux-guerres deviennent-ils symboles de liberté et d'une force agissante en tous points égale à celle qui a été reconnue à la production littéraire de la décadence en France, à l'époque de Baudelaire.

Comme Christina Dounia le souligne dans son article sur la génération des années 1920, Jean Moréas, qui en fait partie, tente déjà en 1886 de clarifier sa position en récusant l'adjectif « décadent » qui leur a été appliqué[48]. Cette réaction ne lui est pas propre, on la retrouve également, par exemple chez Alkis Thrylos (Eleni Ourani), l'une des plus grandes voix critiques et une des personnalités féminines les plus actives et combatives de son époque. Dans son commentaire de l'ouvrage *Tellos Agras et l'Esprit de la décadence* (*Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*[49]) de K. Stergiopoulos, elle souligne que :

48. Dounia, *Η δεκαετία του 1920,* 65.
49. Stergiopoulos, *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής.*

> […] Le travail de Stergiopoulos est une étude exemplairement équilibrée et complète. Elle puise son exhaustivité dans le réveil parallèle d'Agras et de son époque. K. Stergiopoulos considère celle-ci (sous-entendu l'époque) avec la même impartialité qu'il le fait pour la figure centrale de son travail. Mais pourquoi la qualifie-t-il dans le sous-titre d'époque de décadence ? C'est le seul point de son étude qui pour moi suscite questions et réticences, d'autant plus que M. Stergiopoulos sait, je le répète, prendre du recul et être clairvoyant, sans fanatisme.
>
> ~
>
> Ἡ ἐργασία τοῦ Κ. Στεργιοπούλου εἶναι μιὰ μελέτη ὑποδειγματικὰ ἰσοζυγισμένη καὶ πλήρης. Τὴν πληρότητά της τὴν ἀντλεῖ ἀπὸ τὸ παράλληλο ζωντάνεμα μαζὶ μὲ τὸν Ἄγρα καὶ τῆς ἐποχῆς του. Ο Κ. Στεργιόπουλος τὴ βλέπει τὸ ἴδιο ψύχραιμα ὅπως καὶ τὸ βασικὸ πρόσωπο τῆς μελέτης του. Γιατί ὅμως τὴ χαρακτηρίζει στὸν ὑπότιτλο ὡς ἐποχή παρακμῆς ; Εἶναι τὸ μόνο σημεῖο τῆς μελέτης ποὺ μοῦ προκαλεῖ ἀπορίες καὶ ἀντιρρήσεις, τόσο περισσότερο ποὺ ὁ Κ. Στεργιόπουλος εἶναι, τὸ ξαναλέω, ψύχραιμος, διορατικός, ἀφανάτιστος στὶς κρίσεις του[50].

Alkis Thrylos revient plus loin et en des termes encore plus clairs sur sa surprise devant les propos de Stergiopoulos :

> Une génération qui a à un tel degré fait avancer, de manière si déterminante, notre littérature, qui, en un processus collectif – les formes progressistes n'étaient jusqu'alors apparues que solitaires – l'a arrachée à son état primaire, l'a portée et ancrée dans les cercles européens, peut-elle être taxée de décadence ? J'ai beaucoup de mal à l'admettre. Et quand bien même l'on concèderait, ce qui est hautement discutable, qu'était décadent l'esprit européen qu'elle véhiculait, elle, pour sa part, prenait un élan d'une grande vitalité.
>
> ~
>
> Μπορεῖ μιὰ γενεὰ ποὺ ἔδωσε τεράστια, ἀποφασιστικὴ προώθηση στὴ λογοτεχνία μας, ποὺ ὁμαδικὰ – πρὶν ἀπ᾽αὐτὴν δὲν εἶχαν

50. Alkis Thrylos, *Κριτική, Πεζογραφία, ποίηση, δοκίμιο (1945-1965)* (Athènes : Ίδρυμα Κώστας και Ελένης Ουράνη, 2010), 380.

> ἐμφανισθεῖ παρὰ μεμονωμένες προοδευτικὲς μορφὲς – τὴν ἀπέσπασε ἀπὸ τὸ πρωτοβάθμιο στάδιο, τὴν ἔφερε καὶ τὴν ἐγκαθίδρυσε στὸ εὐρωπαϊκὸ κλίμα, νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἐκπροσωπεῖ τὴν παρακμή ; Μοῦ εἶναι δύσκολο νὰ τὸ παραδεχθῶ. Κι ἂν ἀκόμα συμφωνήσομε, ἐνῶ εἶναι πολὺ συζητήσιμο, ὅτι τὸ εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα ποὺ μετέφερε ἦταν ἕνα πνεῦμα παρακμῆς, αὐτὴ ἐξορμοῦσε μὲ σφριγηλὴ ζωντάνια[51].

Ces mots d'Alkis Thrylos attestent largement de la conscience poétique (entre autres) de sa génération, dont l'œuvre traduit l'ampleur de sa revendication à une vie porteuse d'espoir. Ses vers sombres nous renvoient inévitablement à son environnement historique, politique et social, mais si nous voulons mettre en lumière l'ampleur de son apport (sur les plans littéraire et social aussi bien qu'humain) en pointant des aspects cachés de son œuvre, nous devons porter toute notre attention sur le dialogue authentique qu'elle a entretenu avec son époque, sans nous limiter à l'idée naïve selon laquelle « l'époque s'impose à tous les autres sans qu'ils puissent réagir[52] ». Les paroles d'Alkis Thrylos se reflètent dans une série d'arguments qu'un autre poète de l'époque, Kaisar Emmanouil, expose dans un essai publié dans la revue *Rythmos*, en juin 1933. Dans le cadre de l'essai en question, celui-ci semble argumenter contre tous ceux qui voient une décadence (dans le sens propre du terme) dans les champs de la poésie de l'époque. C'est ainsi qu'il souligne :

> […] Ces dernières années, on entend souvent parler, en effet, du "déclin" de la poésie. Mais qu'entend-on exactement par ce terme ? Une clarification me semble nécessaire. Ne s'agit-il pas de la subordination "circulatoire" de la poésie, du livre de poésie, à d'autres genres de discours ? En d'autres termes, l'absence d'un intérêt et d'un amour suffisants du grand public pour la parole lyrique ? Mais si tel est le cas, il faudrait nécessairement admettre qu'il y a eu, de ce point de vue, un certain "âge d'or" de la poésie, pour que son "apogée" actuel existe. Mais un tel épanouissement, un tel "apogée" – un matériau "circulatoire", pour ainsi dire – n'a, je crois, jamais été connu par le discours poétique. La poésie – l'expression la plus aristocratique de l'esprit, la forme musicale de la pensée humaine – par sa nature même

51. Thrylos, 380-381.
52. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 63.

est restée, reste et restera toujours loin des besoins intellectuels du grand public, et propriété exclusive des consciences formées et "initiées". Les recueils de poésie n'ont jamais connu de triomphe éditorial ; je ne vois donc pas de déclin à cet égard. Le courant antisentimental de notre siècle, l'esprit rationaliste de notre époque, ont certes orienté davantage l'intérêt du public, comme il était naturel, vers d'autres genres de discours – le roman, par exemple, les histoires romancées, etc. – et ont quelque peu amoindri, il est vrai, le tonus circulatoire du livre de poésie. Cela ne signifie pas pour autant que la poésie soit en faillite. En termes de substance, de direction, de ce que l'on pourrait appeler endurance biologique, je ne vois pas non plus de déclin de la poésie. Et les critiques qui proclament la décadence ne proclament rien d'autre, me semble-t-il, que celle de leur propre esprit. Bien sûr, le sens de la poésie est tout autre aujourd'hui. La guerre mondiale a provoqué un bouleversement dans le domaine des valeurs esthétiques. La vie s'est synthétisée, a acquis plus de mouvement et d'action. Nous avons été confrontés à de nouvelles situations sociales, morales et psychologiques, qui exigeaient une nouvelle expression artistique adaptée à l'époque. La guerre européenne a été un déclencheur psychologique. La poésie et l'art en général, soumis à un profond besoin de renouvellement et d'adaptation aux exigences créées par cette nouvelle situation d'après-guerre, ont brisé les moules établis par la tradition et ont demandé à respirer dans un contexte plus large et plus tolérant. La poésie, comme les autres arts, testait peut-être pour la première fois aussi complètement, aussi intensément, son sens de la liberté. L'anarchie poétique, diront certains. Admettons. Mais une anarchie incomparablement plus honnête et inimaginablement plus féconde dans ses aspirations et ses recherches qu'une "m o n a r c h i e" poétique sèche, unilatérale et impersonnelle. Une anarchie imposée par un nouveau sens lyrique des phénomènes de la vie et des états mentaux de l'homme. L'académisme, qui s'intéresse presque exclusivement à l'enveloppe formelle et à la perfection personnelle du vers, a réduit la poésie à un jeu de jonglerie, destiné à attirer et à tromper l'oreille avec des rimes résonnantes et barbares, et l'a transformée en une vitrine de bijoutier, où sous une fausse lumière sont exposées les pierres précieuses les plus suspectes et les plus douteuses. Photographiant, et non composant, reproduisant, et non produisant, observant sans le moindre mouvement de l'intériorité ou la moindre vision, arrangeant simplement (ah, la manie de l'imperfection à demi fabriquée !), il a transformé la poésie en une poupée de cire glaciale avec de faux cheveux ornés de fausses pièces d'or sans style et

sans expression, dont la tête peut être écrasée d'un simple toucher/d'une simple chiquenaude…

~

[…] Τά τελευταία αυτά χρόνια, ακούει συχνά κανείς, πράγματι, νά γίνεται λόγος περί "παρακμής" τής ποιήσεως. Αλλά τι εννοούμε ακριβώς μέ τόν όρον αυτόν ; Νομίζω ότι επιβάλλεται μία διασαφήνιση. Μήπως τήν "κυκλοφοριακή" υποσκέλιση της ποίησης, του ποιητικού βιβλίου, από άλλα είδη του λόγου ; Την έλλειψη, δηλαδή, επαρκούς ενδιαφέροντος καί αγάπης έκ μέρους τού μεγάλου κοινού προς τόν λυρικό λόγο ; Αλλά αν συμβαίνει τούτο, θα έπρεπε αναγκαστικά να παραδεχτεί κανείς ότι προϋπήρχε άλλοτε, από αυτήν τήν άποψη, καί κάποια "ακμή" στήν ποίηση, για να προϋποτεθεί ή σημερινή "παρακμή" της. Παρόμοια, όμως, άνθιση, τέτοιου είδους "ακμή" – "κυκλοφοριακή" υλική, ας την πούμε – δε έγνώρισε, νομίζω, ποτέ του ο ποιητικός λόγος. 'Η ποίηση – ή αριστοκρατικότερη έκφραση του πνεύματος, η μουσική μορφή τού ανθρώπινου λογισμού – λόγω της φύσης της έμενε, μένει καί θα μένει πάντοτε μακριά από τις πνευματικές ανάγκες τού μεγάλου κοινού, άποκλειστικό δέ καί μόνο κτήμα τών γυμνασμένων καί "μεμυημένων συνειδήσεων". Οί ποιητικές συλλογές δέ γνώρισαν ποτέ εκδοτικούς θριάμβους.

Δέν βλέπω, κατά συνέπειαν, καμιά παρακμή άπ' αυτή τήν άποψη. Τό αντισυναισθηματικό ρεύμα του αιώνα μας, το ρασιοναλιστικό πνεύμα της εποχής μας έστρεψε, βέβαια, περισσότερο, όπως ήταν φυσικό, τό ενδιαφέρον τού κοινού σέ άλλα είδη τού λόγου—στό μυθιστόρημα λ.χ, στις histoires romancées κ.λπ. – καί χαλάρωσε κάπως, είναι αλήθεια, τόν κυκλοφοριακό τόνο του ποιητικού βιβλίου. Δε σημαίνει, όμως, με τούτο ότι χρεωκόπησε η ποίηση. Από άποψη ουσίας, κατεύθυνσης, βιολογικής άντοχής νά πούμε, δε βλέπω πάλι καμιά παρακμή στήν ποίηση. Καί οι κριτικοί πού χρησμοδοτούν περί παρακμής, δέν κάνουν τίποτα άλλο, νομίζω, παρά νά διακηρύσσουν τήν παρακμή του πνεύματός τους. Φυσικά, η ποιητική αίσθηση είναι εντελώς διαφορετική σήμερα. Ο παγκόσμιος πόλεμος επέφερε μια ανατροπή στο πεδίο των αισθητικών αξιών. Η ζωή συνθετοποιήθηκε, απέκτησε περισσότερη κίνηση και δράση. Βρεθήκαμε μπροστά σε νέες κοινωνικές, ηθικές και ψυχικές καταστάσεις, οι οποίες ζητούν μια νέα συγχρονισμένη καλλιτεχνική έκφραση. Ο ευρωπαϊκός πόλεμος υπήρξε μια ψυχολογική αφορμή. Η ποίηση

> και, γενικώς, η τέχνη, υπείκουσα σε μια βαθειά ανάγκη ανανέωσης καί προσαρμογής πρός τις απαιτήσεις που δημιούργησε η νέα αυτή μεταπολεμική κατάσταση, έσπασε τά καλούπια πού είχε καθιερώσει η παράδοση καί ζήτησε ν' αναπνεύσει σε πλατύτερα καί ανετότερα πλαίσια. Η ποίηση, όπως και οι άλλες τέχνες, γιά πρώτη φορά ίσως δοκίμαζαν τόσο απόλυτα, τόσο έντονα τό αίσθημα τής ελευθερίας τους. Ποιητική αναρχία, πιθανόν να παρατηρήσουν μερικοί. Έστω. Μια αναρχία, όμως, ασύγκριτα τιμιότερη και αφάνταστα γονιμότερη σε επιδιώξεις και αναζητήσεις από μια ξηρή, μονόπλευρη καί απρόσωπη ποιητική "μ ο ν α ρ χ ί α". Μια αναρχία την οποία επέβαλε μια νέα λυρική αίσθηση των φαινομένων της ζωής και των ψυχικών καταστάσεων του ανθρώπου. Ο ακαδημαϊσμός, ενδιαφερόμενος σχεδόν αποκλειστικά για μορφικό περίβλημα και την προσωδιακή εντέλεια του στίχου, περιήγαγε την ποίηση σ' ένα ταχυδακτυλουργικό παιχνίδι, προορισμένο να θέλγει και να θωπεύει τ' αυτί με ηχηρές καί βάρβαρες ρίμες και τη μετέβαλε σε μια προθήκη κοσμηματοπωλείου, όπου κάτω από ένα ψευδή φωτισμό φιγουράρουν τα πιο ύποπτα και αμφίβολα κομψοτεχνήματα. Φ ω τ ο γ ρ α φ ί ζ ω ν, όχι συνθέτων, α ν τ ι γ ρ ά φ ω ν, όχι υποβάλλων, θεώμενος χωρίς καμία εσωτερική κίνηση καί όραση, κατασκευάζων απλώς (ή μανία μισς κατασκευαστικής εντέλειας !) μετέβαλε τήν ποίηση σέ μιά παγερή, κέρινη κούκλα με ψεύτικα μαλλιά καί χρυσά φλουριά – μιά κερένια άνοστη κούκλα, χωρίς ύφος και έκφραση, πού μπορεί κανείς νά τής συντρίψει το κεφάλι με μια απλή επαφή[53]…

Emmanouil semble ne laisser aucune marge à des malentendus et récuser toute caractérisation de la poésie de son époque comme « défaitiste ». Non seulement il défend la suprématie de la poésie en général et son caractère diachronique qui va au-delà des jugements superficiels et souvent très partiels des critiques, mais il nous explique les raisons pour lesquelles une impression de décadence s'est imposée. Il n'oublie pas de préciser que le contexte politique joue un rôle important dans cette évolution, mais il souligne que celle-ci n'a absolument rien de négatif au sens propre du terme. Au contraire, il s'agit plutôt de l'opportunité de rompre une fois pour toutes avec la tradition et ses schémas stricts afin de « respirer dans des cadres plus larges et confortables ». Et il est bien évident que l'idée de rompre avec la tradition donne une impression de refus qui dérange. Cependant,

53. Emmanouil Kaisar, *Recherche no I*, *rythmos*, vol. ix (Athènes, 1933), 274-276.

Kaisar voit dans ce refus une sorte d'anarchie volontaire qui est là pour rebattre les cartes, montrer le nouveau chemin, réveiller tout esprit « endormi ».

Il apparaît ainsi clairement que la qualification, par certains critiques, de ces poètes comme étant « du refus plutôt que de la volonté[54] » nécessite absolument que nous approfondissions la nature de ce « refus ». Il s'impose de ne pas lui donner le sens d'une passivité, mais de comprendre comment, dans le contexte d'alors, il en est le contraire. Si, comme Christina Dounia l'affirme, on a reproché à ces poètes « de ne pas s'inspirer, dans leur poésie, des grandes idées et de ne pas soutenir les grandes ambitions nationales[55] », nous sommes en droit de nous demander si, tout simplement, ses « idées » n'étaient pas étrangères à leurs préoccupations, allant même à l'encontre de leurs valeurs.

Il n'y a guère à s'étonner qu'ils n'aient pu *de facto* adopter et exprimer un monde d'idéaux : à quel « idéal » se reporter, en effet, dans le contexte de la Grèce des lendemains de la Première Guerre mondiale, qui précisément se lamente sur une absence de vision, destructrice pour son identité ? Le pays n'est alors qu'à la fois faillites et exacerbations, prisonnier de tabous qui touchent jusqu'aux fondements de la liberté individuelle. Des maladies graves se répandent, allant de pair avec l'idée de la flétrissure. Le grand enjeu consiste à trouver les éléments susceptibles de renouveler notre lecture des aspects obscurs de cette poésie. D'en distinguer des points particuliers qui peuvent aisément échapper au lecteur ou au critique, en lien avec cette période de *crise* (*κρίση*) et des traits qui la caractérisent.

Les questions soulevées sont nombreuses. Elles concernent aussi bien le réel impact du contexte social sur l'individu, le rôle du poète aux yeux des milieux littéraires de l'époque, que le sens que nous pouvons donner à cette persistance de la voix des poètes à se faire entendre nonobstant la blessure qu'elle dit porter. Qu'atteint-elle, cette blessure, et comment ? À quelle source puise-t-elle ? Pouvons-nous distinguer dans cette œuvre ce que Foucault appelle : *confession*[56] ? Cette génération n'aurait-elle pas, dans sa confrontation avec

54. Kaisar, 61.
55. Kaisar, 61.
56. Butler, *Le Récit de soi*, 114. Ici est mentionné le terme que Foucault emploie, mais qui, dans le présent ouvrage, s'agissant de la génération dite « des années 1920 »,

une crise d'identité polymorphe, adopté une attitude plus subtile que nous ne l'avons perçu jusqu'à présent ? Et ce, d'une manière qui serait non seulement plus intelligente mais aussi plus humaine, dans le sens de ce que Judith Butler propose dans son ouvrage *Le Récit de soi*, autrement dit avec un regard plus proche de la nature humaine dans le domaine de la morale et de l'éthique. Il n'est que de penser à l'essai consacré par Ouranis aux *Fleurs du mal* de Baudelaire en 1918 dans la revue *Γράμματα Αλεξανδρείας* pour mieux approcher la conception de l'humain que nourrit la génération « des années 1920 » en Grèce : le poète voit dans *Les Fleurs du mal* le résultat d'une évolution naturelle après le romantisme, et note que cette évolution n'a pas été comprise, ce qui explique les réactions parfois violentes, lors de la parution du recueil, de cercles littéraires attachés au romantisme triomphant. À l'inverse, Ouranis caractérise Baudelaire comme « le précurseur d'une école grande et nouvelle » (autrement dit, le maître à penser des symbolistes) et note que la faute la plus importante des critiques est de se refuser à voir en Baudelaire autre chose qu'un simple technicien, alors que, pour lui, il s'agit d'« un poète profondément humain[57] ». Ouranis admet qu'il y a chez Baudelaire un goût pour ce qu'il nomme le « paradoxal », que le poète cultive de manière à ménager la surprise, mais il ne s'agit là, selon lui, que d'un aspect de sa poésie. Il qualifie en effet les poèmes de Baudelaire de « chansons avec un sanglot humain » (« τραγούδια με ανθρώπινο λυγμό ») et affirme que *Les Fleurs du mal* nous révèlent un être sensible, souffrant lui-même dans la réalité de sa vie, recherchant même la souffrance, la douleur et la maladie, dans lesquelles il voyait un moyen de parvenir à la jouissance. Cette affirmation, certes contradictoire à première vue, suffit à poser les bases d'une interrogation plus profonde sur les liens évidents de la génération « des années 1920 » avec la production littéraire française de la fin du XIX^e^ siècle.

L'environnement politique, historique et social des années 1920 génère le besoin de changement. Selon quel mode, cependant, celui-ci pourra-t-il s'opérer ? Comment la Grèce pourra-t-elle inventer de nouvelles manières de s'exprimer en un moment où l'individu est

---

est remplacé par celui de *narration* (voir plus haut). Il s'agit d'une narration qui constitue poème, adoptant diverses formes et fonctionnant comme une *confession* faite au lecteur qui lira le poème.

57. Butler, *Le Récit de soi*, 9-10.

évincé de l'histoire et de la société ? Selon K. G. Papageorgiou, dans son introduction à l'édition des textes critiques de Alkis Thrylos,

> Nous sommes à l'époque de la campagne d'Asie Mineure et de la Catastrophe d'Asie Mineure et la génération littéraire qui fait son apparition est celle des années 1920, qui rassemble, comme le confie M. Panagiotopoulos en 1957, "des jeunes gens, qui ont grandi dans la tuerie de la Première Guerre mondiale et qui ont ressenti ensuite que cette tuerie n'avait rien réglé, en rien rendu possible de vivre en paix : elle avait seulement brisé en mille morceaux l'humain et ses valeurs éternelles".
>
> ~
>
> βρισκόμαστε στὰ χρόνια της Μικρασιατικῆς Ἐκστρατείας καὶ στὰ χρόνια της Μικρασιατικῆς Καταστροφῆς καὶ ἡ λογοτεχνικὴ γενιὰ ποὺ κάνει τὴν ἐμφάνισή της εἶναι ἡ γενιὰ τοῦ '20, ἀποτελούμενη ὅπως ἐξομολογεῖται ὁ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος τὸ 1957, ἀπὸ "νέους ἀνθρώπους, ποὺ ἐμεγάλωσαν μέσα στὴ σφαγὴ τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου καὶ ποὺ ἔνιωσαν ἔπειτα, πὼς ἐκείνη ἡ σφαγὴ δὲν εἶχε τίποτα ρυθμίσει, δὲν εἶχε δημιουργήσει καμιὰ δυνατότητα ἀληθινὰ εἰρηνικοῦ βίου : εἶχε θρυμματίσει μόνο τὸν ἄνθρωπο καὶ τὶς αἰώνιες ἀξίες τοῦ ἀνθρώπου"[58].

Il convient donc de se demander comment, à une époque où en Europe le suicide s'érige en signe de rebellion et où le pessimisme puise ses sources dans l'histoire (la génération dite « des années 1920 » a notamment lu des œuvres de Nietzche et d'autres philosophes du XIX^e^ siècle[59]), l'individu peut se positionner dans le monde de ruines que laisse autour de lui l'échec de la Grande Idée.

En élargissant notre cadre de recherche à l'Europe et à d'autres types d'arts, nous rencontrons des œuvres tel *Le Cri*[60] d'Edvard Munch, peint en 1893. Précisément, le cri ou même seulement sa sensation reviennent souvent dans la poésie de Karyotakis. Le poème

58. Thrylos, *Κριτική*, 21-22.
59. Tellos Agras, *Κριτικά, Γενικά και ειδικά θέματα*, vol. IV, éd. critique : Kostas Stergiopoulos (Athènes : Ερμής, 1995) 83.
60. Edvard Munch, *Le Cri* (1893).

« Κριτική » (« Critique »), composé d'une seule strophe, est à cet égard pleinement représentatif :

> Ceci n'est désormais plus une chanson, ce n'est pas une clameur humaine. On l'entend arriver
> comme un dernier cri, au fond de la nuit,
> de quelqu'un qui est mort.
>
> ~
>
> Δὲν εἶναι πιὰ τραγούδι αὐτό, δὲν εἶναι ἀχός
> ἀνθρώπινος. Ἀκούγεται νὰ φτάνει
> σὰν τελευταία κραυγή, στὰ βάθη τῆς νυχτός,
> κάποιου πὄχει πεθάνει[61].

Le titre du poème constitue déjà en lui-même un commentaire qui n'induit en rien une idée de défaite. Au contraire, il met en avant la réaction de l'individu qui note ou photographie, d'une certaine façon, la rupture avec la société qui l'entoure, le condamne quasiment à l'inexistence.

Aux lendemains de la guerre, le besoin de changement[62] s'impose à la perception de l'individu, conscient de sa mise à l'écart aussi bien par la politique que par les événements. Mais est-il pour autant condamné à la passivité ? La poésie des années 1920 n'exprime-t-elle que la blessure ? L'individu y glorifie-t-il vraiment sa fin, ou tente-t-il de panser les plaies qui lui ont été infligées ? Exposer celles-ci

61. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 77.

62. K. G. Papageorgiou, en se référant à l'œuvre critique de Alkis Thrylos, écrit : « Même si elle s'est nourrie, sur le plan de l'esprit, des œuvres de la littérature classique, même si elle a vécu à l'abri du mur protecteur de l'aisance économique et de son origine sociale, elle ne peut que sentir, pressentir plutôt, les messages de l'époque diffus dans l'atmosphère ambiante, étroitement liés aux conditions sociales particulières, et le besoin plus ou moins conscient d'inventer une nouvelle manière de faire face à cette réalité entièrement inédite et de l'exprimer. » ~ « Όσο κι ἂν γαλουχήθηκε πνευματικὰ μὲ τὰ ἔργα τῆς κλασσικῆς λογοτεχνίας, ὅσο κι ἂν τὸν περιέβαλε τὸ προστευτικὸ τεῖχος τῆς οἰκονομικῆς εὐμάρειας καὶ τῆς ταξικῆς του προέλευσης, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ αἰσθάνεται, νὰ διαισθάνεται, μᾶλλον, τὰ διάχυτα στὴν περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα μηνύματα τῶν καιρῶν, τὰ στενότατα συναρτημένα μὲ τὶς ἰδιάζουσες κοινωνικὲς συνθῆκες καὶ τὴν, περισσότερο ἢ λιγότερο, συνειδητοποιημένη ἀνάγκη γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς νέου τρόπου ἀντιμετώπισης καὶ ἔκφρασης τῆς νέας, πρωτόγνωρης, πραγματικότητας », Thrylos, *Κριτική*, 31.

n'exprime-t-il que la faiblesse, ou n'est-ce pas là plutôt une des nombreuses facettes de l'œuvre de ces poètes, témoignage du courage à regarder les blessures et à s'opposer au système qui en est à l'origine, avec pour résultat un « déplacement de projecteur » sur l'homme et le dépassement du contexte de ruines qui a mené à la crise ? De plus, que pourrait être ce « déplacement de projecteur » sur l'homme d'autre que l'incarnation de ce que Séféris écrira beaucoup plus tard, en 1942, dans son journal *Jours* (*Μέρες*) : « Nous devons sauver l'homme, si nous le pouvons[63] ». Déjà en 1935, Tellos Agras constatait :

> Le début de cette métamorphose est la foi en l'"homme". Ce n'est que lorsque nous comprenons quel chef-d'œuvre est l'homme, combien sacré est le temps qui lui est attribué, combien élevée peut être chacune de ses actions, des particules infinies et brillantes il renferme en lui, combien de merveilles il est capable de créer, à ce moment-là seulement nous espérerons quelque chose de nouveau, "au tréfonds de l'âme" ! […] Mais délions d'abord la nation humaine de cette "fatalité" !
>
> ~
>
> Ἡ ἀρχή τῆς μεταμορφώσεως αὐτῆς εἶναι ἡ πίστις στόν "ἄνθρωπο". Μόνον ὅταν ἐννοοῦμε τί ἀριστούργημα εἶναι ὁ ἄνθρωπος, πόσον ἱερός εἶναι ὁ χρόνος του, πόσον ὑψηλή μπορεῖ νά εἶναι κάθε τους πρᾶξις, πόσα ἀπέραντα καί λαμπρά στοιχεῖα περικλείει μέσα του, γιά πόσα θαύματα εἶναι πλασμένος, μόνο τότε θά ἐλπίζουμε κάτι καινούργιο, κάτι "ἔμψυχα" καινούργιο ! […] Ἀλλ᾽ἄς ἀπαλλάξουμε πρῶτα τό ἀνθρώπινο γένος ἀπ᾽αὐτό τό "μοιραῖον"[64] !

Soyons attentifs : le choix de ces poètes de faire de leurs blessures un sujet littéraire témoigne d'un sens de la responsabilité, d'un besoin de redéfinition de cette dernière, accompagné d'un cri : regardons l'homme ! Occupons-nous de lui ; c'est ainsi que le changement arrivera, au travers de la conscience. C'est cela que les poètes de la génération « des années 1920 » réalisent *via* leur œuvre : le réveil de la conscience. Nous sommes donc face à un cri de vie, et non de mort, que la société leur impose alors. Un cri qui tourne, tout

63. Giorgos Séféris, *Μέρες Δ'* (Athènes : Ίκαρος, 1977), 224.
64. Agras, *Κριτικά, Γενικά και ειδικά θέματα*, 407-408.

naturellement, le dos aux hymnes patriotiques de tous genres qui transforment l'individu en pantin désarticulé. Ce cri se transformera finalement en critique, non sans être d'abord passé par sa propre crise. Celle-ci tient entre autres à la rupture et à l'absence du sens de la vie dans cette société qui semble oublier l'individu. Elle porte en outre des interrogations personnelles fréquentes de ces poètes sur eux-mêmes, sur des aspects de leur personnalité, de leur vie, ainsi que sur la société dans laquelle ils agissent. La génération « des années 1920 » arrive ainsi à faire bouger les automatismes de son époque et réussit, à travers ses critiques pointues et ses questions, à déplacer l'intérêt sur l'individu, non pas pour l'isoler de son contexte social mais pour mettre en lumière ce qu'elle ressent comme sa propre responsabilité, à savoir entrer en dialogue avec lui. Napoléon Lapathiotis et Maria Polydouri sont certainement ceux qui expriment leurs questions de la façon la plus directe, en recourant le plus simplement du monde à la forme interrogative. Citons à titre d'exemple, de Napoléon Lapathiotis tout d'abord :

[…]
M'a-t-on amené au monde
pour la douleur, ou la joie ?

Y suis-je venu pour dispenser
Des sourires, des chagrins, ou de la consolation ?
[…]

Y suis-je venu pour crier l'épode si amère :
"Tout n'est-il que tromperie ?"
Y suis-je venu pour voir mourir
la vague de mes rêves ?

[…]

~

[…]
Τάχα με φέρανε για πόνο ή για χαρά
στον κόσμο εμένα ;

Ήρθα χαμόγελα, λυγμούς, παρηγοριά
γύρω να στείλω ;
[…]

Ήρθα να κράξω την πικρότατη επωδό :
“ Είναι όλα πλάνη ;”
Ήρθα το κύμα των ονείρων μου να ιδώ
πώς θα πεθάνει[65] ;

[…]

De Polydouri, retenons à nouveau un extrait de son *Journal*, riche en ce type d'interrogations :

28 novembre 1921

Pourquoi une créature comme moi attire-t-elle l'amour de ceux qu'elle trouve devant elle ? Pourquoi n'y a-t-il en moi de cœur que là où il ne le faudrait pas ? Qui pourrait imaginer ma profonde peine lorsque je comprends que l'on m'aime ?

~

28 Νοεμβρίου 1921

Γιατί ένα πλάσμα σαν και μένα να ελκύει την αγάπη αυτών που συναντάει μπρος του ; Γιατί να μην υπάρχει μέσα μου καρδιά παρά εκεί που δεν πρέπει ; Μπορεί ποτέ κανείς να φαντασθεί ότι λυπάμαι βαθιά όταν καταλάβω ότι μ'αγαπούν[66] ;

Il semble clair que les deux poètes se posent ici des questions sur eux-mêmes et leurs relations avec les autres (l'*autre* étant conçu soit sous une forme plus collective[67] soit sous une forme plus individuelle)

65. Napoleon Lapathiotis, *Ποιήματα, απαντα τα ευρεθεντα*, Introduction-éd. critique : Pappas I. Yiannis, avec la collaboration de Maria P. Fotiou (Athènes : Ταξιδευτής, 2015), 59.
66. Polydouri, *Ρομάντσο και άλλα πεζά*, 186.
67. Dans un autre poème (en prose) de Lapathiotis, publié en 1924 et intitulé *Bonheurs* (ευτυχιες) – Lapathiotis, Ποιήματα, 379 – le poète parle des autres comme étant ceux qui tiennent, de façon ambiguë, les clés du bonheur d'autrui. Ainsi, l'individu doit chercher son bonheur chez les autres, dans son contact avec les autres afin d'ouvrir avec ces clés les bonheurs qu'il renferme en lui. Cet exemple semble

tout en restant tous les deux « nominalistes[68] » pour reprendre le terme par lequel Foucault caractérise notre mode de référence aux genres de pouvoirs dans lesquels nous émergeons et qui nous entourent. Ce que Lapathiotis et Polydouri interrogent là, ce sont les différentes formes que le pouvoir peut prendre et son action[69], concevant tous les deux leur existence comme imbriquée dans des modes successifs de pouvoir dont le rôle pèse sur la formation du soi au moment où les poètes choisissent d'exposer leurs questions. Car ce faisant ils placent inéluctablement leur moi sous le regard d'une entité critique au travers d'une procédure de « réflexivité de soi sur soi[70] ». Christina Dounia, dans l'une de ses nombreuses études sur la poésie de Karyotakis, évoque un contenu poétique dense en « champs de réflexivité insistante[71] », ouvrant ainsi la voie à une nouvelle lecture de cette poésie.

Dans un tel contexte de réflexivité du soi sur soi et sur la société dans laquelle il vit, Lapathiotis et Polydouri ne cherchent pas « la vérité qui suspend leur relation critique avec le régime de vérité dans lequel ils vivent[72] », mais s'interrogent sur ce qu'ils ressentent jusqu'au moment de l'exposition en tant que « soi », jusqu'au moment où « ils ne sont plus liés à aucune forme établie de formation du sujet, ni même à des processus établis visant à les mettre en relation avec eux-mêmes[73] ». En exposant leurs questionnements à un public potentiel, ils se dépossèdent d'eux-mêmes et se reproduisent en tant que sujets[74] puisque leurs interrogations laissent une marge à de nouvelles conditions dans lesquelles le soi se transforme[75]. L'exposé de leurs interrogations révèle ainsi subtilement le sens originel de la crise, celui d'une *critique* s'exerçant à l'égard de forces dont ils visent à s'affranchir, d'une critique qui leur permette de se reproduire eux-mêmes.

---

tout à fait révélateur de la façon dont Lapathiotis parle de l'interaction nécessaire, vitale, « évidente » avec les autres.

68. Butler, *Le Récit de soi*, 125.
69. Butler, 125.
70. Butler, 122.
71. Christina Dounia, *Έλληνες ποιητές, Κώστας Καρυωτάκης, Εργογραφία, Ανθολογία, Απαγγελία* (Athènes : Η Καθημερινη, Καθημερινές εκδόσεις Α.Ε. 2014), 13.
72. Butler, *Le Récit de soi*, 189.
73. Butler, 116.
74. Butler, 116.
75. Butler, 121.

Nous ne pouvons éviter de nous demander dès maintenant ce qu'est la nature de ce que nous appelons *crise.* L'humanité a pris l'habitude de prêter à ce terme, de façon quasi automatique, un sens presque exclusivement négatif tout simplement parce qu'une crise nous éloigne inévitablement de ce que nous connaissions jusque-là comme « normalité ». Qu'il s'agisse d'un fait ou d'une expérience, cela est rarement agréable. Cependant, la plupart du temps, cette rupture avec la « normalité » induit une difficulté à comprendre, génératrice elle-même d'une série de questions qui se posent à l'individu et à la société. Qui peut nier l'importance, la nécessité de (se) poser des questions, sur quelque sujet que ce soit, au moment où les rouages se grippent ? Et si la crise n'était justement rien d'autre que le fait de se poser des questions ? Si elle n'était que le porte-parole d'un cheminement au terme duquel la norme ne peut plus exister ? Ces interrogations tiennent en elles-mêmes le germe d'une interprétation moins définitive de la nature réelle de la crise, l'érigeant en nécessité. Ainsi le terme n'est-il pas, appliqué au contexte de la génération « des années 1920 », à entendre négativement, mais comme qualifiant une situation fébrile qui porte en elle et prépare une nouvelle ère pour la poésie, la société et l'individu. La crise est alors considérée comme un questionnement sur l'humain et son environnement. L'œuvre littéraire de cette génération fourmille d'exemples où le lecteur peut se focaliser sur une série de questions posées par le sujet poétique, comme c'est le cas dans les vers de Napoléon Lapathiotis cités quelques lignes plus haut. Complétons par un autre extrait, dans lequel le même poète, s'intéressant au rapport des jeunes à la lecture ou à l'écriture, à la religion, etc. s'exprime précisément sur l'importance des interrogations existentielles. Dans le cadre de cette réflexion, il réussit à démontrer que l'homme n'arrive à toucher son *point de départ* qu'à condition de se confronter à la vérité sans fard d'une crise existentielle (entendue comme le moment où il est mis au contact du *vide*) :

> […] "Qu'est-ce qui me met en mouvement ? Où se situe le vrai bonheur ?" Ce n'est qu'alors que l'individu commence à porter son attention sur l'importance et la place exacte que les sensations occupent dans le monde. L'amitié, le philtre, l'amour. L'ambition, la jalousie et la haine. Le désespoir, le remords et l'ennui. Tout cela forme une réalité qu'aucune forme d'action ne peut faire fléchir.

Et, enfin, il atteint les sommets de la réalité la plus haute, les parois infranchissables de la vie. La loi du changement et de l'usure du vivant, comme de l'inanimé, parle pour la première fois sa langue ancienne, classique dans notre perception. Quelle action peut empêcher les cheveux blancs ? Quelle action peut protéger un être aimé de l'enlèvement par la mort ? Et, pour aller encore plus loin : qu'est-ce qui s'ouvre juste après le point culminant de notre satisfaction ? Rien d'autre que le vide le plus profond, le plus stérile, le plus amer. Constatation commune de laquelle est parti le pessimiste Schopenhauer, mais aussi premier postulat de Pascal qui dit que : "C'en est fini ! La chute de l'homme depuis le ciel sur la terre, l'exclut, aussi longtemps qu'il reste sur terre, du bonheur absolu." C'est de là qu'émane ce qui peut être consolation pour l'homme, venu non pas du monde du tangible – cela nous est désormais inutile – mais de celui de la métaphysique. La religion, la plus bénie. La philosophie, la plus avisée. L'art, la plus érotique. Et de là, la littérature, l'art de la parole.

"Une heure de lecture, disait Rousseau, suffit pour disperser ma douleur la plus intense"

Ce grand cercle doit se réaliser dans son entier pour que l'homme touche à son point de départ. Pour qu'il s'en mette en quête.

~

[…] 'Γιατί ενεργώ ; Που είναι η αληθινή ευτυχία ;' Αρχίζει να προσέχει τότε στη σημασία και στο μέγεθος που έχουν τα αισθήματα μέσα στον κόσμο. Η φιλία, το φίλτρο και ο έρως. Η φιλοδοξία, η ζηλοτυπία και το μίσος. Η απογοήτευση, η τύψη, και η ανία. Αυτά είναι πραγματικότητα που δεν μπορούν να καμφθούν με κανενός είδους δράση.

Και επί τέλους, αγγίζει τις κορυφές της ακρότατης πραγματικότητας, τ' αδιαπέραστα τοιχώματα της ζωής. Ο νόμος της μεταβολής και της φθοράς και των ζωντανών πραγμάτων και των άψυχων, μιλεί για πρώτη φορά την παλαιά, την κλασική του γλώσσα στη νόησή μας. Ποια δράση μπορεί ν' αναχαιτίσει τ' άσπρα μαλλιά ; Ποια δράση μπορεί να φυλάξει έν' αγαπημένο πλάσμα από την αρπαγή του θανάτου ; Και κάτι ακόμη περισσότερο : το γεγονός ότι ευθύς κάτω από την κορυφή της ικανοποιήσεώς μας ανοίγεται τι ; Ακριβώς το κενό το πιο βαθύ, το πιο στείρο, το πικρότατο. Κοινή διαπίστωση από την οποία εξεκίνησε και ο πεσιμιστής Σοπενάουερ αλλά και το πρώτο αξίωμα του Πασκάλ ότι : "τελείωσε ! Η πτώση

του ανθρώπου από τον ουρανό χάμω στη γη, τον αποκλείει, όσο μένει στη γη, από την απόλυτη ευτυχία". Και από δω επήγασαν, όχι πια οι πρακτικές – μας είναι άχρηστες – αλλά οι μεταφυσικές παρηγοριές του ανθρώπου. Η θρησκεία, η πιο μακάρια. Η φιλοσοφία, η πιο φρόνιμη. Η τέχνη, η πιο ερωτική. Από δω και η λογοτεχνία, η τέχνη του λόγου.

"Μια ώρα ανάγνωση, φτάνει, έλεγε ο Ρουσσώ, να μου διασκορπίσει τον μεγαλύτερο πόνο"

Χρειάζεται να γίνει όλος αυτός ο μέγας Κύκλος, για να έλθει ο άνθρωπος στο σημείο της αφετηρίας του. Για να έλθει να το ζητήσει[76].

Un des points essentiels ici est l'utilisation du verbe « ενεργώ » (« qu'est-ce qui me fait agir ? ») et plus précisément la forme interrogative, comme point de départ d'une série d'actes dont la nature profonde est de se poser en réaction « à la loi du changement et de l'usure du vivant comme de l'inanimé ». Ceci constitue une réaction dans le sens où c'est au travers d'une telle interrogation que l'homme vient plus consciemment en contact avec tout ce qui reste pour lui *insatisfaisant*[77], tout ce qui reste sans réponse, avec ce que Lapathiotis appelle plus loin « le vide le plus profond, le plus stérile, le plus amer ». Et ce n'est que grâce à ce contact que l'homme se plonge dans la création artistique sous toutes ses formes, dans tout ce qui lui apporte sa « délivrance personnelle ». De cette façon, le vide n'est plus un élément à valeur négative (tout du moins pas dans le sens strict du terme), mais au contraire fonctionne comme la source de l'action humaine, comme l'élément qui lui permet son expression la plus profonde, elle-même fruit d'une réaction. Ainsi, la poésie, parmi d'autres formes d'art qu'ici Lapathiotis appelle « consolations », devient le moyen qui « accorde l'individu à toutes les pulsations de l'espace, et

76. Extraits tirés des archives de la fondation Elia (Ελια), consultés en 2012, code de reconnaissance (κωδικός αναγνώρισης) : A. E. 212.

77. Ce terme est lié à un autre extrait tiré des réflexions de Lapathiotis, écrit le 12 juillet 1927, où le poète affirme que l'insatisfaction fonctionne comme le point de départ pour sa création : « Ce qui me fait travailler et créer est le fait que rien de tout ce qui existe ne me satisfait complètement et que je me trouve obligé d'essayer d'accéder à ma délivrance personnelle, avec mes propres moyens. » ~ « Εκείνο που με κάνει να εργάζομαι και να δημιουργώ, είναι ότι δε με ικανοποιεί εντελώς τίποτε απ' ό, τι υπάρχει και βρίσκομαι υποχρεωμένος να προσπαθώ να πετύχω την ατομική μου λύτρωση, με τα δικά μου μέσα. »

génère pour lui des lueurs mystérieuses au travers desquelles il conçoit, avec la rapidité de l'éclair, des lois éternelles, occultes – autrement dit, il conçoit le sens, l'esprit et le sens de la vie », comme le poète l'explique lui-même dans un autre passage de ses réflexions, daté du 16 janvier 1927.

Ajoutons que l'extrait cité ci-dessus introduit, lui aussi, la « logique des *codes-barres* » (qui sera analysée plus loin) dans le sens où, pour le dire de façon simple, ce que le lecteur détecte comme un « vide » dans le contenu poétique annonce non pas un manque mais, au contraire, une source d'où émerge le nouveau. De la même façon, la présence de l'obscurité dans les textes « des années 1920 » ne dit pas la passivité, mais, au contraire, le chemin par lequel passent la lumière, l'action, la richesse de l'âme afin d'être reconnues (voir pour cela, plus loin, l'analyse d'un poème de Maria Polydouri). Ainsi les poètes de la période de l'entre-deux-guerres créent-ils une *poésie des contrastes* amenant le lecteur à en percevoir la profondeur en lisant les poèmes comme s'il s'agissait d'énigmes dont la solution résiderait dans le contraste avec ce qui apparaît au premier abord, à la lecture d'un sens « caché ». Basés sur le contraste, ces poèmes génèrent également des énigmes dans l'esprit du lecteur et le poussent à en explorer le mystère, ses cinq sens en éveil. Parallèlement, ils repoussent sans cesse les limites de la compréhension – dans un sens, les limites des conditions d'émergence – jusqu'au moment où le lecteur lit et reflète en lui-même le poème en question, procédure qui aboutit à un vrai dialogue entre le poète et le lecteur, le contenu poétique et le lecteur, le lecteur et son propre soi. C'est ainsi que le lecteur en vient à se transformer en un être profondément critique et inventif, désormais accoutumé à diverses formes de « négation », qui lui permettent d'exercer sur les choses une *dialectique négative*.

Citons ici trois extraits de Karyotakis qui présentent à la fois l'individu, son itinéraire à travers une société qui l'exclut, la crise qu'engendre une telle constatation et comment elle peut être dépassée, par la réussite du transfert de l'intérêt sur lui-même. Le premier texte se trouve dans la troisième partie de l'unité intitulée « Fuite » (« Φυγη ») :

> À ce carnaval vulgaire j'ai mis une pourpre vraie, une couronne d'or pur, massif, j'ai levé un sceptre au-dessus des foules, et j'allais,

suivant ma voix intérieure. Les clowns me précédaient ou dansaient autour de moi, comme possédés. Ils criaient, donnaient des coups. Mais moi j'allais, regardant les nuages et suivant ma voix intérieure. J'avançais avec difficulté. Je jouais des coudes pour ouvrir le chemin, laissant derrière moi des épaves. Fatigué, ensanglanté, j'ai fait halte. Les ricanements des autres s'écrasaient au soleil. Et j'étais nu. Me penchant profondément, comme un arbre brisé, j'ai entendu pour une dernière fois ma voix intérieure.

~

Στὸ χυδαῖο αὐτὸ καρναβάλι ἐφόρεσα ἀληθινὴ πορφύρα, στέμμα ἀπὸ καθαρό, ἀτόφιο χρυσάφι, ὕψωσα ἕνα σκῆπτρο πάνω ἀπὸ τὰ πλήθη, κι ἐπήγαινα ἀκολουθώντας τὴν ἐσωτερική μου φωνή. Οἱ παλιάτσοι ἔτρεχαν μπροστά μου ἢ ἐχόρευαν γύρω δαιμονισμένα. Ἐφώναζαν, ἐχτυποῦσαν. Ἀλλὰ ἐγὼ ἐπήγαινα βλέποντας τὰ σύννεφα καὶ ἀκολουθώντας τὴν ἐσωτερική μου φωνή. Δυσκολότατα ἐπροχωροῦσα. Μὲ τοὺς ἀγκῶνες ἄνοιγα τόπο, ἀφήνοντας πίσω μου ράκη. Ἀποσταμένος, ματωμένος, στάθηκα κάπου. Στὸν ἥλιο ἔσπαζαν οἱ καγχασμοὶ τῶν ἄλλων. Κι ἤμουν γυμνός. Γέρνοντας βαθιά, σὰν τσακισμένο δέντρο, ἄκουσα γιὰ τελευταία φορὰ τὴν ἐσωτερική μου φωνή[78].

Il convient tout d'abord de souligner la nécessaire relativisation de la définition de certains termes employés par les poètes de l'époque. C'est le cas de celui de « Fuite » (« Φυγή ») qui constitue ici le titre de l'unité entière. L'on peut facilement penser à la fuite sous son angle négatif, surtout si l'on songe à ce que la plus grande partie de la critique a pu dire, jusqu'à présent, de l'œuvre de ces poètes, parlant à leur sujet de fuite du réel, du quotidien, etc. Cependant, tout est à relativiser si nous regardons en quoi consiste vraiment le quotidien de la société dans laquelle se meut le personnage tout en suivant sa propre voix intérieure qui l'éloigne de tout ce qu'il sent ne pas lui correspondre. Et ce, même si cette nouvelle voie qu'elle lui ouvre, qui le conduit à se mettre à nu et à la sensation de perte définitive de son expression propre, est semée d'embûches. Ce cheminement est jalonné d'éléments proches de ce que J. Butler énonce comme

78. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 156.

constituant, pour le sujet, les conséquences de sa distanciation vis-à-vis des principes ayant présidé à sa formation. Celui-ci court alors, selon elle, le risque d'une déformation[79]. Dans ce texte de Karyotakis, le lecteur suit l'itinéraire de la rupture, du processus par lequel l'individu prend ses distances, non sans en payer le prix, vis-à-vis de la multitude qui incarne en partie ce qui l'a constitué : « J'avançais avec difficulté […] fatigué, en sang […] tel un arbre brisé […] ». Cette démarche conduit à la mise à nu du sujet (symbole de la pureté et de l'absence de protection), ainsi qu'à la perte de ce qu'il connaissait jusqu'à ce moment-là comme sa voix intérieure, perte qui symbolise la mort d'une forme « précise » du sujet.

Le titre de ce texte semble exprimer précisément la rupture – *a priori* volontaire- du sujet avec des codes et des conditions qui ont participé à son émergence, sans pour autant constituer les pouvoirs « positifs » dont le sujet se sentirait avoir besoin[80]. Un autre élément très intéressant, ici, est le choix que fait que Karyotakis de situer l'action dans le cadre d'un carnaval, symbole de l'union, de la relation de l'individu avec la foule de laquelle il s'éloigne.

Dans le passage suivant, le lecteur retrouve l'individu portant désormais le poids personnel du soi qui a fini par lui être étranger, conséquence de sa rupture avec la foule ; rupture au terme de laquelle il ne se reconnaît plus, ne sait plus « où laisser le poids de son soi », « se sentir en accord avec les jardins » (symbole courant d'une vie calme, organisée, symbole printanier), rupture enfin qui lui donne le sentiment d'être « humilié par les montagnes ». Cette unité narrative semble illustrer la crise du sujet, la perte de chemin, la place prise par les questions intérieures, le soi perdu qui suit désormais l'individu comme un spectre. Dans ce texte, une autre foule se présente, celle des paysans qui « ont l'ignorance et la santé » et dont « les maisons sont des palais de contes ». Cette foule nouvelle symbolise *a priori* les nouvelles conditions qui participeront à la suite de la formation du sujet, et avec lesquelles le sujet entre en contact « en empruntant la route commune ». C'est ce qui apparaît dans l'extrait ci-dessous, dans lequel l'individu déclare que « dans des poitrines torturées des

79. Judith Butler, *Λογοδοτώντας για τον εαυτό* (dans l'appendice de Athanassiou Athina) (Athènes : Εκκρεμές, 2009), 216.
80. Butler, *Η ψυχική ζωή της εξουσίας*, 105.

paysans, il voit se renforcer le souffle qui emportera » la « mauvaise » foule, celle qu'il a rejetée :

> Et maintenant j'ai perdu la contemplation tranquille. Où laisser le poids de mon moi ? Je ne peux me sentir en accord avec les jardins. Les montagnes m'humilient. Pour nourrir mes pensées, je prends la route commune. Je ne verrai pas deux fois la même chose. Les paysans, qui restent perplexes, ont l'ignorance et la santé. Leurs maisons sont des palais de contes. Leurs chèvres ne ruminent pas des pensées. Je frappe du pied et je pars. Je marche des jours entiers. Où vais-je ? Quand je tournerai la tête je sais que je verrai le spectre de mon propre moi.

~

> Καὶ τώρα ἔχασα τὴν ἤρεμο ἐνατένιση. Ποῦ ν'ἀφήσω τὸ βάρος τοῦ ἑαυτοῦ μου ; Δὲ μπορῶ νὰ συμφιλιωθῶ μὲ τοὺς κήπους. Τὰ βουνὰ μὲ ταπεινώνουν. Γιὰ νὰ δώσω τροφή στοὺς λογισμούς μου, παίρνω τὸ μεγάλο, δημόσιο δρόμο. Δυὸ φορὲς δὲ θὰ ἰδῶ τὸ ἴδιο πράγμα. Οἱ χωρικοὶ ποὺ στέκονται ἀπορημένοι, ἔχουν τὴν ἄγνοια καὶ τὴν ὑγεία. Τὰ σπίτια τους εἶναι παλάτια παραμυθιοῦ. Οἱ κατσίκες τους δὲ μηρυκάζουν σκέψεις. Χτυπῶ τὸ πόδι καὶ φεύγω. Περπατῶ ὁλόκληρες μέρες. Ποῦ πηγαίνω ; Ὅταν γυρίσω τὸ κεφάλι, ξέρω πὼς θ'ἀντικρίσω τὸ φάσμα τοῦ ἑαυτοῦ μου[81].

Dans l'extrait de la troisième narration, qui ne fait pas partie de l'unité « Fuite » (« Φυγη ») et s'intitule « Catharsis » (« Καθαρσις »), l'individu se présente dans la force et la réaction. Il arrive à identifier la « mauvaise » foule, celle dont il n'a pas voulu devant lui, en soulignant son rejet par l'utilisation du terme familier de « canailles » et il distingue dans les poitrines (symbole de la force) des paysans (symbole de la simplicité qu'auparavant il avait située dans l'ignorance ou l'absence de la pensée) qui ont été torturés (fin de l'ignorance et de la simplicité comme elles étaient présentées dans la narration précédente), le souffle qui va faire disparaître cette foule de « canailles ». L'individu devient ensuite le détenteur de clés, il passe par un itinéraire précis marqué de répétitions qui semblent symboliser l'effort du sujet pour retrouver, réinventer son soi, ainsi que de chiffres et formes, qui symbolisent des

81. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 157.

schémas suivis, les liens toujours existants entre les états divers. Enfin, arrivant au niveau des meurtrières, il contemple la mer ainsi que des arbres poussant dans les ruines. Ici se situent vraisemblablement les premiers indices de l'émergence du nouveau soi. Le sujet fait désormais écouter sa voix (retrouvée) dans le désert, preuve de son éloignement de ce qui précédait et symbole du nouveau champ. Ce texte restitue remarquablement l'acquisition et la perception du nouveau chemin personnel qui s'ouvre désormais, loin de la foule destructive, à l'inconnu :

> […] J'ai dû me pencher, me pencher, me pencher. Jusqu'à ce que mon nez touche mon talon. Ainsi, confortablement enroulé, couler et arriver. Canailles ! Le pain de l'exil me nourrit. Des corneilles frappent les vitres de ma chambre. Et dans des poitrines torturées de paysans je vois se déployer le souffle qui vous emportera. Aujourd'hui j'ai pris les clés et je suis monté au fort vénitien. J'ai passé trois portes, trois murailles jaunâtres, très hautes, aux créneaux tombés. Quand je me suis trouvé à l'intérieur, dans le troisième cercle intérieur, j'ai perdu vos traces. En regardant depuis les meurtrières, en bas, la mer, des casernes en ruines, des cryptes où des figuiers et des grenadiers avaient poussé. J'ai crié dans le désert. J'ai marché des heures entières en cassant des hautes herbes sèches. Des épines et un vent fort collaient à mes habits. La nuit est venue au-devant de moi…
>
> ~
>
> […] Ἔπρεπε νὰ σκύψω, νὰ σκύψω, νὰ σκύψω. Τόσο ποὺ ἡ μύτη μου νὰ ἑνωθεῖ μὲ τὴ φτέρνα μου. Ἔτσι βολικὰ κουλουριασμένος, νὰ κυλῶ καὶ νὰ φθάσω. Κανάγιες ! Τὸ ψωμὶ τῆς ἐξορίας μὲ τρέφει. Κουροῦνες χτυποῦν τὰ τζάμια τῆς κάμαράς μου. Καὶ σὲ βασανισμένα στήθη χωρικῶν βλέπω να δυναμώνει ἡ πνοὴ ποὺ θὰ σᾶς σαρώσει. Σήμερα ἐπῆρα τὰ κλειδιὰ κι ἀνέβηκα στὸ ἐνετικὸ φρούριο. Ἐπέρασα τρεῖς πόρτες, τρία πανύψηλα, κιτρινωπὰ τείχη, μὲ ριγμένες ἐπάλξεις. Ὅταν βρέθηκα μέσα στὸν ἐσωτερικό, τρίτο κύκλο, ἔχασα τὰ ἴχνη σας. Κοιτάζοντας ἀπὸ τὶς πολεμίστρες, χαμηλά, τὴ θάλασσα, σ᾽ ἐρειπωμένους στρατῶνες, σὲ κρύπτες ὅπου εἶχαν φυτρώσει συκιὲς καὶ ροδιὲς. Ἐφώναζα στὴν ἐρημία. Ἐπερπάτησα ὁλόκληρες ὧρες σπάζοντας μεγάλα, ξερὰ χόρτα. Ἀγκάθια κι ἀέρας δυνατὸς κολλοῦσαν στὰ ροῦχα μου. Μὲ ἦβρε ἡ νύχτα…[82]

82. Karyotakis, 160-161.

Ces trois textes de Karyotakis montrent combien cette génération est celle de la contestation, de la dialectique négative d'Adorno, cette « dialectique qui n'est plus "rivée" à l'identité[83] ». Cela signifie que ces auteurs ne croient pas à la formation d'une identité à travers des caractéristiques précises et strictes, mais au caractère fluide de la formation continue du sujet et, par extension, d'un mouvement littéraire également. Au lieu de noter une série d'éléments qui forme soit un héros, une figure poétique, soit des idéaux, ils préfèrent dialoguer avec toutes les formes de *pouvoir*[84] qui les environnent, les forment en tant que sujets pour faire la place à de nouvelles émergences du soi, plus conscientes et responsables. Ces émergences se produisent toujours dans le rapport avec autrui, quelque forme qu'il prenne, et, au fur et à mesure qu'elles s'éloignent de cadres stricts, du manque d'esprit critique, d'un « résumé de l'essentiel[85] », deviennent de plus en plus libres et efficientes. Cette façon d'agir, ainsi que cette nouveauté selon laquelle « l'intérêt des auteurs ne porte plus sur la norme extérieure qui s'impose à l'individu, mais s'organise autour de l'exploration des manières au travers desquelles les individus libres s'inscrivent eux-mêmes sur des cadres normatifs de comportement en gouvernant leur soi[86] » nous rappellent le point sur lequel Nietzsche focalise le but de la philologie classique de son époque :

> […] Penser le passé contre le présent, résister au présent, non pas pour un retour, mais "en faveur, je l'espère, d'un temps à venir" (Nietzsche), c'est-à-dire en rendant le passé actif et présent au-dehors, pour qu'arrive enfin quelque chose de nouveau, pour que penser, toujours, arrive à la pensée[87].

Ce qui est intéressant, mais non surprenant, c'est que, pour reprendre les termes d'Adorno, « une dialectique qui n'est plus "rivée" à l'identité provoque, si ce n'est l'objection de ne reposer sur rien (*das Bodenlose*) – reconnaissable à ses fruits fascistes – du moins celle

83. Adorno, *Dialectique négative*, 45.
84. Dans le sens dans lequel Foucault entend ce terme.
85. Adorno, *Dialectique négative*, 46.
86. Christina Tsakistraki, « Αλήθεια, εξομολόγηση, υποκείμενο. Στοιχεία για τη γενεαλογική κριτική της ψυχανάλυσης στον Φουκώ », *Ουτοπία* (Hommage à M. Foucault), no 72, (2006) : 131.
87. Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris : Les éditions de minuit, 2004), 127.

de donner le vertige. Ce sentiment est central pour la grande poésie moderne depuis Baudelaire […][88] ». Il semble que ce soit exactement ce qu'il se passe avec une grande partie de la critique de la poésie « des années 1920 », qui tend à l'interpréter comme « ne reposant sur rien ».

Cette génération n'hésite pas à regarder ses blessures, et, comme le souligne C. Dounia, les placera « à la source de la poésie[89] ». Elle exerce sa critique du présent à travers elles, dont l'exposition est justement à l'origine de ces termes liés à la fuite, non pas celle de la vie, mais celle que la société d'alors tente de leur imposer. Le poème « Une ombre » (« Μια σκια »), également de Karyotakis, vient compléter notre propos sur le thème de la blessure :

> Pendant que je marche, une ombre me suit, planant au-dessus de moi,
> tel un nuage lourd ou une aile d'oiseau de mauvais augure.
> Elle est avec moi où que j'aille, avec moi quoi que je fasse,
> et ne me laisse pas même voir le soleil du dieu.
>
> ~
>
> Καθὼς βαδίζω, μιὰ σκιὰ μ'ἀκολουθεῖ ἀπὸ πάνω
> σὰν βαρὺ νέφος ἢ φτερὸ δυσοίωνου πουλιοῦ.
> Εἶναι μαζί μου ὅπου νὰ πάω, μαζί μου ὅ, τι νὰ κάνω,
> καὶ δὲν ἀφήνει οὔτε νὰ δῶ τὸν ἥλιο τοῦ θεοῦ.

88. Adorno, *Dialectique négative*, 45.
89. Dounia, *Έλληνες ποιητές*, 19.

La prise de conscience d'un cadre insuffisant. La *crise de conscience* en tant que *crise de sens*. La rupture avec le cadre de pouvoir. Le cas du *antihéros*

En 1928, Maria Polydouri écrit « Trahison[90] » (« Προδοσία »), poème au contenu dense et énigmatique. Son premier vers nous renvoie au baiser par lequel Judas a trahi le Christ : « Vie, comment m'as-tu livré par un baiser aux bourreaux. » ~ « Ζωή πώς με παρέδωσες μ' ένα φιλί στους δήμιους. ». Le deuxième vers n'est constitué que de points de suspension qui peuvent s'interpréter comme une pause importante, une attente, un silence. La première strophe continue sur un mode très ironique (mieux compréhensible, certes, après une lecture de l'ensemble du poème). Nous n'en verrons ici qu'un extrait :

> Tes bourreaux, bienveillants, n'ordonnent pas la mort.
> Ils font partie eux aussi de tes sujets honnêtes et gentils !
> Leurs lèvres distillent sourires et douces paroles,
> ils sont porteurs d'amour et leurs desseins sont nobles
> et chevaleresques.
>
> ~
>
> Οι δήμιοι σου, καλόγνωμοι, θάνατο δεν προστάζουν.
> Είνε κι αυτοί απ' τους τιμίους σου και τους ευγενικούς !
> Χαμόγελο τα χείλη τους και γλυκό λόγο στάζουν
> κ' έχουν κι' αγάπη και σκοπούς ωραίους και ιπποτικούς.

Sans l'ironie de ces vers, la première strophe ne justifierait pas le titre du poème. Elle constitue l'introduction à ce réquisitoire contre les « hypocrites », ceux qui vont à l'encontre de la sincérité, ceux qui réfutent l'idée que puissent être exprimés absolument tous les sentiments – celui de la douleur entre autres –, et qui fustigent les réactions inspirées par la blessure, par exemple, accordant l'absolue priorité à la bienséance et à la sauvegarde des apparences, quelles que soient les épreuves subies. Ici, le cœur du sujet poétique est brisé (« […] έχω

90. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 219.

μέσα στα στήθη μου σπασμένη την καρδιά […] »), et atteint de blessures brûlantes (« […] Μέσ' στην καρδιά μου βόσκουνε πληγές από φωτιά […] »), les bourreaux – symboles de son environnement, de la société dans laquelle il se forme – lui enjoignent de dissimuler ses souffrances leur refusant tout droit à l'existence. Il lui est demandé d'adopter un comportement étranger à ses sentiments véritables ou spontanés. En refusant de se conformer à ce que le monde extérieur réclame de lui, en laissant libre cours à ses émotions, il encourt la condamnation et la marginalisation.

La fin du poème s'intéresse au châtiment que le sujet poétique s'attend à recevoir du monde extérieur. Une corde pend à son cou et le menace de mort (« στον ξέσαρκό μου τράχηλο να σέρνεται η θηλιά »), punition qui sanctionnera la révélation de ses sentiments profonds, de ses blessures réelles. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si la sixième strophe du poème est marquée par un fort contraste : dans les deux premiers vers, le sujet poétique proclame que si la mort peut être le châtiment, la vraie gravité tient dans les blessures qui le brûlent :

> Mais mon destin lourd n'est pas ma mort.
> Dans mon cœur paissent des blessures de feu.
>
> ~
>
> Όμως η βαριά μοίρα μου δεν είνε ο θάνατός μου.
> Μέσ' στην καρδιά μου βόσκουνε πληγές από φωτιά.

Puis, s'adressant dans la foulée à ses bourreaux, il leur demande (en une formulation qui tient autant de l'exclamation que de la question) :

> Lequel d'entre vous deviendra mon ennemi loyal honnête
> en serrant la corde à mon encolure !
>
> ~
>
> Ποιός από σας, ανύποπτα, τίμιος θα γίνη εχθρός μου
> στον ξέσαρκό μου τράχηλο να σφίξη τη θηλιά !

Il y a une grande ironie à utiliser ici l'adjectif « honnête » en colocation avec le terme « ennemi ». C'est même là que réside le point fort du vers, dans ce contraste (« honnête » – « ennemi ») qui symbolise le positionnement du sujet contre des formes de pouvoir dans lesquelles il ne se sent pas avoir sa place. Le vers suivant fait clairement référence au châtiment qui pèse sur qui ne se conforme pas à ce réseau de règles sociales bien précises et y étouffe.

En dépit des ambiguïtés qui pourraient s'immiscer dans une première interprétation quelque peu superficielle, le poème n'adresse pas un message défaitiste. Il sonne comme un défi lancé à la censure exercée par la société et les autorités, et affirme la suprématie du monde des sentiments sur les contraintes dictées par le monde extérieur. Ces sentiments, dans leur intangibilité, tiennent en échec les tentatives de restreindre leur expression à celle de leur seule apparence. Prêt à être condamné par le réseau des normes « imposées » par la société et auxquelles il est censé se conformer, le sujet poétique affiche sa différence. Toute la subtilité de M. Polydouri transparaît ici dans la manière indirecte qu'elle a de mettre en lumière la conscience qu'a l'individu de ce qui existe entre lui et les conditions sociales précises dans lesquelles il découvre pleinement sa propre vérité et distingue l'incompatibilité existant entre lui-même et les règles qu'il est censé suivre. Cette conscience le rend apte à choisir le mode de vie qui lui correspond le mieux, faisant fi des conséquences prévisibles. Il effectue ainsi sa propre révolution, affirmant la prééminence de son individualité sur les contraintes que l'on tente d'exercer sur lui. De plus, le sujet poétique assure, dans la quatrième strophe, que c'est à lui qu'il revient de compenser ce qu'il rejette, par ses propres soins, sa propre vérité, celle de la vie, et la beauté de celle-ci. (« C'est moi qui dois vous nourrir / du peu de ma goutte de sang, […] Que je cueille pour vous en fleurs les spectres de mes désirs. » ~ « Εγώ πρέπει απ'τη λίγη μου σταγόνα να σας θρέψω / του αίματος, […] Τα φάσματα των πόθων μου λουλούδια να σας δρέψω. ») M. Polydouri souligne ainsi les possibilités de communication entre l'individu et la société, à condition qu'elle soit bilatérale et ne s'établisse pas dans un rapport de domination. Par ailleurs, le sujet poétique prend ici le parti de qui préfère regarder ses blessures à les ignorer, en un examen qui lui permettra de les panser, en commençant par identifier les causes de ses maux.

Sur ce point, la réponse de Tellos Agras, sans doute le critique le plus important de l'époque, à la question d'un journaliste, en 1923,

« Plus précisément, quel est votre avis sur les lettres grecques ? » est intéressante :

> Je crains de devoir ici aussi peser mes mots… Personnellement, je suis très pessimiste : je ne vois pas des *tendances*, je vois la *crise*. Je vois beaucoup de signes défavorables pour l'avenir de notre littérature nouvelle : nous nous trouvons, je crois, au moment incertain où tout peut revenir en arrière. Il m'arrive d'imaginer cette littérature, dans un certain nombre d'années, tombée aux mains d'un ramassis d'écrivains à l'effet destructeur difficilement imaginable. Je ne m'en prends pas au fait de nouveaux noms qui apparaissent en permanence ; mais les bons noms se font rares. En ce qui concerne notre propre génération, je crois qu'elle se fait de moins en moins visible : elle s'est brisée, a jeté l'éponge, a perdu ses illusions. Il en est qui nous croient ivres d'égoïsme et de triomphe imaginaire. Au contraire, nous avons mûri très prématurément ; nous sommes déjà des vieux ! Nous pesons les choses à l'aune d'une grande amertume, mais ça ne veut pas dire que nous les pesions avec une exactitude moindre. Nous méritons de la vie une plus grande bienveillance. Ceux qui ont le reproche facile ironisent stupidement sur nous : ils nous répètent que nous devons travailler. Or, j'ai collecté l'année dernière les informations les plus exactes possibles en vue de l'anthologie des poètes. Eh bien, presque tous les jeunes *d'aujourd'hui* travaillent : ils sont employés dans le secteur public, journalistes, avocats, ou même commerçants ; beaucoup sont aussi employés de banque : comment pourraient-ils être plus en phase avec l'esprit de l'époque ? C'est précisément l'impératif de subsistance qui détruira notre littérature. Les jeunes se fatiguent, et physiquement et moralement. Combien parmi nous mourront tuberculeux, neurasthéniques, fous ! Malheureusement, le projet de l'Académie a été abandonné sans raison, comme la chose la plus inutile qui soit. Je ne vois pas comment nous continuerions à avoir une littérature, *a fortiori* génératrice de tendances et d'évolution, dans de telles conditions !

~

> Φοβοῦμαι ὅτι κ᾽ἐδῶ πρέπει νά εἶμαι ἐξ ἴσου ἐπιφυλακτικός… Ἐγώ, εἶμαι πολύ ἀπαισιόδοξος : Δέν βλέπω *τάσεις*, βλέπω *κρίσιν*. Βλέπω πολλά δυσάρεστα σημάδια γιά τό μέλλον τῆς νέας μας φιλολογίας : βρισκόμαστε, θαρρῶ, στήν ἀμφίβολη στιγμή μιᾶς ὀπισθοδρομήσεως. Ὧρες-ὧρες, φαντάζομαι πώς, ὕστερ᾽ἀπό κάμποσα χρόνια, ἡ φιλολογία αὐτή θά βρίσκεται ἕρμαια στά χέρια συρφετοῦ, πού θά τήν ἐξευτελίση σέ ἀπίστευτον βαθμό : Δέν αρνοῦμαι ὅτι ἀδιάκοπα

φαίνονται νέα ὀνόματα· μά τά καλά, εἶναι ἐλάχιστα. Ὅσο γιά τή γενεά τή δική μας, θαρρῶ πώς ὁλοένα ἐμφανίζεται σπανιώτερα : Ἐθραύστηκε, ἀπέκαμε· εἶναι ἀπογοητευμένη. Ἀπαντῶνται ἐκεῖνοι πού μᾶς νομίζουν μεθυσμένους ἀπό ἐγωϊσμό καί φανταστικό θρίαμβο. Ἡμεῖς, αντιθέτως, ὡριμάσαμε πολύ πρόωρα· εἴμεθα, σχεδόν ἀπό τώρα, γέροι ! Ζυγίζομε τά πράγματα μέ πολλή πικρία, μά ὄχι γιά τοῦτο καί μέ λιγώτερη ἀκρίβεια. Εἴμεθα ἄξιοι μιᾶς μεγαλυτέρας θέρμης ἐκ μέρους τῆς ζωῆς. Οἱ μισονεῖσταί ἐν τούτοις μᾶς εἰρωνεύονται μέ ἠλιθιότητας : μᾶς λέγουν συχνά ὅτι πρέπει νά ἐργασθοῦμε. Ἐγώ, ἐπί τοῦ σημείου τούτου, ἔχω τίς ἀκριβέστερες πληροφορίες, πού συνέλεξα πέρυσι γιά τήν Ἀνθολογία τῶν Ποιητῶν. Λοιπόν ὅλοι σχεδόν οἱ *σημερινοί* νέοι ἐργάζονται : εἶναι δημόσιοι ὑπάλληλοι, δημοσιογράφοι, δικηγόροι, ἔμποροι ἀκόμη· πλεῖστοι εἶναι τραπεζιτικοί ὑπάλληλοι : πῶς θά μποροῦσαν νά εἶναι πιό συγχρονισμένοι μέ τό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ; Ἀκριβῶς ἡ βιωτική ἀνάγκη θά καταστρέψη τή φιλολογία μας. Οἱ νέοι κουράζονται καί σωματικῶς καί ψυχικῶς. Πόσοι ἀπό μᾶς θά πεθάνουν φθισικοί, νευρασθενικοί, φρενοπαθεῖς ! Δυστυχῶς, το σχέδιον τῆς Ἀκαδημίας ἐγκαταλείφθη χωρίς λόγον, ὡς τό περιττότερο πρᾶγμα. Δέν ἐννοῶ πῶς θά ἐξακολουθήσωμε νά ἔχωμε φιλολογία, καί μάλιστα μέ τάσεις καί ἐξέλιξη, ὕστερ᾽ ἀπό τέτοιες συνθῆκες[91] !

Le lecteur peut se demander ce qui relie le poème de M. Polydouri à l'extrait de T. Agras. Nous voyons ce dernier parler de la réalité de la *crise*. Il la présente même comme étant la caractéristique de l'époque et constituant elle-même une nouvelle tendance. Mais où se situe-t-elle précisément ? Que représente-t-elle ? Il semble qu'ici, T. Agras, par le seul fait de constater sa réalité et de l'évoquer dans ses textes de critique, en devient le porte-parole, sans pour autant en faire un élément négatif. En exposant le trouble qui règne dans la société dans laquelle il vit et en soulignant avec clarté ce qu'il considère problématique, sa parole suffit à elle seule à témoigner d'un esprit critique rebelle à ce que son époque semble vouloir lui imposer et revendiquant un avenir différent pour les lettres, l'individu et la société. Il devient ainsi, par ses critiques, acteur, incriminant les conditions qui conduiront la littérature, l'individu et la société à la situation qu'il décrit. Parallèlement, il distingue certains noms, « rares » comme il le dit, certaines voix littéraires résistant au système qu'il vilipende. Un peu plus bas dans son texte, il revendique une meilleure

91. Agras, *Κριτικά, Γενικά και ειδικά θέματα*, 373-374.

place pour sa génération, en soulignant que l'amertume qu'elle exprime dans ses textes n'est pas synonyme de passivité mais qu'elle s'accompagne d'une authenticité absolue, établissant par là même la présence consciente et agissante de cette génération dans la société de l'époque.

Les mots de T. Agras expliquent pourquoi de nombreux chercheurs et historiens de la littérature de l'époque ont parlé de domination exercée par le cadre de pouvoir sur cette génération poétique. Le critique paraît pessimiste, évoquant les effets délétères d'un carcan social qui mène les poètes à l'épuisement par l'impératif d'occupations professionnelles aux fins de subsistance. En 1923, il voit sa génération fatiguée et brisée. Alors âgé de 24 ans, il exprime ses peurs pour la littérature grecque, prédisant sa catastrophe, victime d'un système où les gens de Lettres sont selon lui livrés au pouvoir destructeur d'un État qui ne nourrit pour eux aucune considération. C'est sur ce point que le malentendu autour du terme « décadence » trouve son origine. Comme obnubilés par la réalité profondément dure de l'époque, chercheurs et lecteurs lui ont attribué une force d'emprise exagérée sur l'œuvre de cette génération et se sont focalisés sur elle.

T. Agras, quelques années plus tard, en 1933, parlera du nouveau départ de la poésie et des aspects positifs imputables au changement qui a pu s'opérer chez l'homme[92]. Notons d'ailleurs que dès 1933, il nomme ceux qu'il estime être les grands poètes de son époque. Il cite tout particulièrement le « prince des poètes » Napoléon Lapathiotis, le « fidèle et très suggestif » Papatsonis qui est aussi « le seul poète sincèrement religieux[93] », Kleon Paraschos, N. Chatzaras, Kostas Ouranis, Koukoulas, « un travailleur méthodique et infatigable, aux idéaux très audacieux[94] », et Myrtiotissa, la poétesse « au ton vivant, à la force d'évocation naturelle, mue par la passion plus que par l'art, qui nous fait penser, toutes proportions gardées, à M. Valmore[95] ». Ce qui est intéressant ici, outre le fait que le critique bat en brèche le reproche fait à sa génération d'être « usée », c'est aussi qu'il préfère évoquer les poètes un par un, révéler les caractéristiques de chacun, au lieu de les considérer comme un ensemble comme il l'avait fait dans l'extrait cité plus haut, lorsque son propos était d'exposer les conséquences

92. Agras, 387-389.
93. Agras, 374.
94. Agras, 374.
95. Agras, 374.

de l'emprise du système étatique sur le monde des Lettres pris dans son ensemble. Ce qui intéresse T. Agras ici est de retracer les traits particuliers que chacun des poètes révèle dans sa poésie et il n'est pas fortuit que les éléments qu'il met en lumière relèvent pour la plupart du monde du psychisme : « un poète fidèle », « un poète religieux », « un travailleur infatigable […] aux idéaux audacieux », « une poétesse au ton vivant, mue par la passion plus que par l'art », etc. Cette mise en avant, dans le cas de Myrtiotissa, de la passion comme positive et constitutive de la valeur d'une œuvre poétique, semble bien montrer que ce qui intéresse le critique est précisément de prouver à quel point la poésie de ces années-là a une vocation particulièrement sociale. Cette poésie sociale ne se fait pas au nom de l'art mais fait de celui-ci une arme, qui permet à ses créateurs non seulement une meilleure communication avec leur propre moi et la société, mais aussi une évolution concertée, sans aucune rupture dans le dialogue.

Nous pouvons penser ici à l'extrait d'un poème de Romos Philyras, publié en 1927 (avant donc 1933, l'année où T. Agras tient les propos cités plus haut), intitulé : « La joie de vivre » (« Η χαρά της ζωής ») et dans lequel le poète prévoit l'« usure » évoquée par Agras en 1933 :

> Le vent tournera, la santé brillera,
> la défaillance deviendra de la magie,
> la grâce d'ailes dorées, martin-pêcheur,
> viendra, revigorante, à la rencontre de notre fatigue.
>
> ~
>
> Θα γυρίσει ο καιρός, θα λάμψει η υγεία,
> το λιποψύχισμα θα γινεί μαγεία,
> στην κούρασή μας θά 'ρθει ζωογόνα
> η χρυσοφτέρουγη χάρη, η αλκυόνα[96].

Ajoutons encore une hypothèse au sujet de ce que nous avons appelé plus haut *les aspects cachés* de la poésie des années 1920. Nous l'avons déjà dit, le fait que ces poètes « ne se (soient) pas inspirés,

96. Romos Philyras, *Ποιήματα, άπαντα τα ευρεθέντα*, vol. II, éd. critique : Karaoglou L. Charalambos – Xynogala Amalia (Thessalonique : University Studio Press, 2013), 87.

dans leur poésie, des grandes idées et n'aient pas soutenu des visions nationalistes[97] » leur a été reproché, et continue de l'être, en partie, aujourd'hui. À cela il convient d'ajouter le côté « obscur » de leur poésie, qui a souvent donné lieu à des interprétations superficielles et faussées, mais aussi le fait, qui semble embarrasser le critique, que ces poètes ne proposent aucune figure de « héros ». Pour le dire autrement, cette poésie ne s'intéresse pas à révéler un modèle de personnalité « à suivre », son but n'est pas de construire positivement un psychisme, un « modèle d'être », mais plutôt de déconstruire, d'instiller des éléments du psychisme au fil des textes, de manière à l'observer, le dilater, pour mieux le donner à voir. La notion de défaite, souvent reprochée par la critique, exclut toute référence à des « héros ». Se pose dès lors la question : et si la génération « des années 1920 » introduisait un type d'*antihéros* ? Non pas dans le sens de quelqu'un qui n'aurait pas les valeurs nécessaires pour attirer la sympathie ou pour être facilement identifiable en tant que personnage idéal, mais dans celui d'un nouveau type de héros dont la force, les armes, les valeurs et les visions seraient masquées et, partant, moins directement perceptibles ? Ne pouvons-nous imaginer un tel type de héros, qui le serait par sa manière de générer de meilleures relations entre les individus et leur environnement, provoquant, aiguillonnant et faisant émerger la faculté critique de l'humain ? Ou est-ce que le seul fait qu'un individu se présente comme pouvant être faible, éprouver la douleur ou symboliser la remise en cause de tout ce que la société reconnaît comme force tangible et efficace, suffirait à le faire apparaître comme condamné à la défaite et à l'inaboutissement de ses projets ? Et en admettant qu'il soit effectivement condamné par une société jugeant trop facilement ou trop rapidement sa manière d'être, ses actes devraient-ils pour autant être précipités dans l' obscurité ?

Adorno, dans la troisième partie de la *Dialectique négative*, intitulée « Modèles », souligne :

> Les hommes ne sont humains que lorsqu'ils n'agissent pas ni, à plus forte raison, ne se posent pas en tant que personnes ; cette partie diffuse de la nature où les hommes ne sont pas des personnes ressemble aux linéaments d'un être intelligible, à une ipséité qui serait délivrée

97. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 61.

> du moi ; l'art contemporain en suggère quelque chose. Le sujet est un mensonge parce qu'il nie ses déterminations objectives, pour sauvegarder l'inconditionnalité de sa propre domination ; le sujet serait au premier chef celui qui se déferait de ce mensonge, qui par ses propres moyens – qu'il tiendrait de l'identité – se serait débarrassé du revêtement de cette identité[98].

Cet extrait offre au terme « antihéros » de la génération dite « des années 1920 » sa meilleure définition. Dans les poèmes de l'époque, nous rencontrons souvent des figures, des sujets poétiques qui ne se présentent pas comme incarnant une domination sans faille ni se prêtant à une forme d'identification. L'antihéros est précisément le sujet qui réfléchit sur les liens entre son existence et autrui, qui « exerce la critique depuis l'intérieur », qui « s'oppose de façon polémique à la réalité du soi[99] ». Dès lors, nous comprenons mieux pourquoi la plus grande partie de la société de l'époque (ainsi que de la critique moderne) interprète de façon si négative le cas du antihéros tel qu'il est présenté par la génération dite « des années 1920 », puisque sa raison d'être est de déconstruire la somme des clichés, des stéréotypes et surtout de rendre le poème témoin de ce processus par lequel les hommes endossent peu à peu leur identité, puisque « sans exception, ils ne sont pas encore eux-mêmes[100] ».

Un bel exemple d'antihéros nous est fourni dans « Le fou » (« Ο τρελος[101] ») : le sujet poétique inclut dans son propre discours celui d'un personnage qui se présente comme fou, s'assoit à l'entrée, parle hâtivement et arbore par moments un sourire songeur (« Ένας τρελός καθότανε στην είσοδο/ τη νύχτα απόψε και μιλούσε,/ μιλούσε βιαστικά κι όταν απόσταινε,/ κάποτε, σκεφτικά χαμογελούσε. »). Décidé à s'affranchir d'un silence (symbolisant ici l'indifférence) que la société semble encourager et qui le suit de tout temps, le fou annonce qu'il va prendre la parole, malgré les probables conséquences, et ce, bien que cela doive le mener à être jugé fou (« Μα θα μιλήσω απόψε κι ας με δέσουνε »). Il intègre un conseil intelligemment inventé par la poétesse : « Fais en sorte d'être le plus dangereux. »

98. Adorno, *Dialectique négative*, 335.
99. Adorno, 335.
100. Adorno, 335.
101. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 225-226.

(« Φρόντιζε να ‘σαι ο πιο επικίνδυνος. ») Ce qui est attesté ici, c’est la conscience (quelle ironie aux yeux des autres) qu’a le fou du fait que son discours individuel ne peut porter les autres, aux yeux desquels un tel changement de comportement, un tel accroc dans le faisceau des normes sociales, apparaîtra comme un danger. Le poème utilise en outre l’image de la cigale, métaphore de l’antihéroïsme, criant inlassablement sa sincérité (élément majeur du contenu littéraire de la génération dite « des années 1920[102] »), mal comprise par la société – dont fait partie « le fou » (« Tu as vu la pauvre cigale / a crevé hier de sa sincérité, / elle s’exprimait avec vérité et insistance / et nous, nous prenions ce qu’elle disait pour de la grogne. » ~ « Είδες ο φουκαράς ο τζίτζικας / ψόφησε εχτές από ειλικρίνεια, / τα ‘λεγε αληθινά κι επίμονα / και μεις τα παίρναμε για γκρίνια. »).

Le commentaire décisif du fou : « Ah, dépravés, vous ne fermerez / jamais ma bouche abjecte ! » ~ « Α, φαύλοι, δε θα μου το κλείσετε / ποτέ τ’αχρείο μου στόμα ! » nous rappelle l’autre poème de M. Polydouri, « Trahison » (« Προδοσια[103] »), déjà analysé plus haut, dans lequel le sujet poétique se dresse contre ce que les « bourreaux » de la société entendent lui imposer comme comportement idéal, un comportement qui ne laisse pas libre l’expression de tous les sentiments, heureux ou non, que peut éprouver l’âme poétique. À la fin du poème, le sujet poétique prend soin de souligner que le « fou » s’exprimait calmement, avec joie, et que son regard brillait (« Και τα ‘λεγε τόσο ήρεμα, / τόσο γλυκά η ματιά του εφωτοβόλει, / γελούσε ξαφνικά κι έτσι χαρούμενα σα να ‘ταν η καρδιά του περιβόλι ! »). Ce commentaire, qui conclut le poème, témoigne de la liberté et de l’équilibre d’un « fou » (dénomination tournant en dérision tous les « sages » qui, sachant ne pouvoir exister en dehors du jugement de leur entourage, n’ont pas même l’idée de le considérer, ni celui-ci ni eux-mêmes, à travers un regard critique qui immanquablement remettrait en question toutes les contraintes en théorie imposées à son expression).

---

102. Polydouri, 324. Christina Dounia écrit dans l’appendice de cette édition : « C’est simplement que la vie des deux jeunes (de Karyotakis et de Polydouri) nourrit d’une telle sincérité bouleversante leur poésie, que ce n’est pas facile d’en isoler leur œuvre. » ~ « Απλώς η ζωή των δύο νέων τρέφει με τόσο συγκλονιστική ειλικρίνεια την ποίησή τους, ώστε δεν είναι εύκολο να απομονώσουμε το έργο τους. »
103. Polydouri, 219.

Deuxième partie

La position du sujet : comment passe-t-il de la défaite à l'identité, de la crise à la critique ?

Le refus du collectif

Le refus de la collectivité et la redéfinition de l'*autre*

Dans le corpus poétique de la génération dite « des années 1920 », l'usage du pronom personnel sujet de la 1re personne (au singulier ou au pluriel) a de quoi intriguer le lecteur. Comment ou surtout dans quel contexte, dans quel but une poésie qui exalte l'individu, qui rejette tout rapport avec l'ensemble de ce qui jusqu'alors définissait la collectivité, focalisé la plupart du temps sur les thèmes de la nation, de l'État, des héros de la patrie, etc. peut-elle employer le pronom personnel « nous » ? Que représente ce « nous », souvent présent dans le corpus de ces poètes, et quels sont ses rapports, ses similitudes, ses éventuelles différences avec le « je », sans aucun doute beaucoup plus fréquent et surtout utilisé de façon plus variable ?

La distinction entre une conscience individuelle et une conscience collective n'est pas toujours clairement établie. Nous pouvons facilement tomber dans le piège d'un cloisonnement entre les deux termes alors même qu'existent des éléments les rapprochant, comme le fait qu'une conscience collective ne peut s'imaginer que comme un ensemble constitué de consciences individuelles. Interpréter le « nous » comme reflétant une conscience collective cependant que le « je » exprimerait une voix individuelle serait une approche par trop rapide et biaisée. Le premier constat qui s'impose est que la thématique, le style, la tonalité, le contenu des poèmes, ne changent

pas selon le pronom personnel utilisé. Cela nous amène à réfléchir aux conditions d'émergence de la formation par la génération dite « des années 1920 » d'une « identité » nouvelle correspondant aux modes d'expression détournés que choisissent les poètes de l'époque pour s'exprimer et agir. Cette identité prend la forme d'un courant particulier, condamné à l'invisibilité et aux lignes évolutives. Le système ainsi imaginé par les poètes a pour but non pas d'imposer une « identité » mais de créer la marge nécessaire à l'évolution du terme : en se refusant à représenter un courant littéraire précis, en promouvant entre sujet et société une relation questionnant sans relâche le processus de modelage sur cette dernière, en suivant une ligne allant le plus souvent de l'extérieur vers le psychisme, les poètes font le contraire, inversant le sens de la démarche. Le psychisme commence à être perçu comme un noyau « indépendant », apte à fonctionner tel un émetteur, doté de sa vie propre, sans pour autant être détaché de son contexte d'émergence. Au contraire, le sujet se met précisément en quête des sources et des modèles susceptibles d'exercer un ascendant sur lui. À lire les poèmes du corpus littéraire de cette époque, à étudier les nombreuses réflexions des poètes eux-mêmes, nous comprenons que cet ascendant est celui de la narration grâce à laquelle le psychisme, s'exposant à autrui, apprend lui aussi à prendre en main, seul, les rênes de sa propre construction, en permanente évolution. Nous reviendrons sur le concept de la narration.

L'autre véritable influence exercée par la génération dite « des années 1920 » tient précisément dans sa façon de jouer entre le « je » et le « nous ». Qu'est-ce que ce « je », quels sont ses rapports avec le « nous », comment arrive-t-il à déplacer le centre d'intérêt vers l'individu en faisant de lui le paramètre essentiel, et par quel processus passons-nous de ce « je » essentiel à un « nous » qui ne le trahisse pas, et qui vienne conforter l'idée que l'œuvre riche « des années 1920 » est constituée de fragments dont la réunification est le vrai fondement de son identité ?

Tentons en un premier temps de déterminer en quelles occurrences nous percevons, en tant que lecteurs, le *refus* de ce que la collectivité représentait jusqu'alors, au niveau social, politique, littéraire, etc. ainsi que ce déplacement de l'intérêt vers le monde intérieur de l'individu et ses interactions avec les diverses formes que peut revêtir l'« autre ». Kaisar Emmanouil, dans l'introduction de son

recueil *La Dynastie des chimères* (*Η δυναστεια των χιμαιρων*), publié en 1940, livre quelques clés :

> Pour commencer, je dois absolument dire que cette poésie s'adresse avant tout à moi-même – lecteur absolu et idéal – puis à deux ou trois hommes critiques à mon égard et enfin à cinq à dix de mes pairs. Ce que l'on appelle public, je n'hésite pas à l'avouer, me laisse, de par ma conformation particulière et mon éducation esthétique, parfaitement indifférent et froid, ou, à d'autres moments, réveille en moi une humeur satirique joueuse, à chaque fois qu'il entend se mêler activement de questions spirituelles, avec la psychose intellectuelle incurable qui le caractérise, son manque d'expérience, la confusion évidente et les contresens grossiers qu'il introduit là où tout n'est qu'expérience esthétique, eurythmie absolue et ordre émotionnel parfaitement harmonieux. J'ai de tout temps nourri la conviction qu'il est très difficile, voire impossible, que la sensation du public, prisonnière à jamais d'une conception littéraire conventionnelle dépourvue de toute hauteur de vue, tyranniquement attachée à ce qui n'est que l'apparence du phénomène, brise les liens d'acier de l'empirisme esthétique et, se mettant en adéquation avec le fonctionnement complexe de la sensation poétique, et en vienne à comprendre et être sensible à certaines formes de poésie, où l'élément abstrait, le non-dit ou la métaphysique traversent des faisceaux magiques de leur rayonnement les grottes inexplorées de la vie psychique du poète.
>
> ~
>
> Εὐθύς ἐξ ἀρχῆς μοῦ ἐπιβάλλεται νά δηλώσω, ὅτι ἡ ποίησις αὐτή ἀπευθύνεται πρῶτα στόν ἑαυτό μου - ἀπόλυτο καί ἰδεώδη ἀναγνώστη - κατά δεύτερον λόγον σέ δυό-τρεῖς εὐφυεῖς καί γυμνασμένους κριτικούς μου καί τρίτον σέ πέντε ἕως δέκα μεμυημένους συναδέλφους μου. Τό λεγόμενο κοινόν, δέν διστάζω νά ὁμολογήσω, ὅτι ἐξ ἰδιοσυγκρασίας καί αἰσθητικῆς ἀγωγῆς μέ ἀφήνει συνήθως ἐντελῶς ἀδιάφορο καί ἀπαθή κι ἄλλοτε πάλι μοῦ ἀφυπνίζει μιάν εὐάρεστη σκωπτική διάθεση, ὅσες φορές συμβαίνει νά ἀναμιγνύεται ἐνεργῶς σέ πνευματικά ζητήματα, μέ τήν αθεράπευτη νοησιοκρατική του ψύχωση πού τό χαρακτηρίζει, τήν ἀπειρία του, τήν ἠχηρή σύγχυση καί τίς ὀγκώδεις παρανοήσεις, τίς ὁποῖες εἰσάγει ἐκεῖ ὅπου τά πάντα εἶναι αἰσθητική ἐμπειρία, ἀπόλυτη εὐρυθμία και γεωμετρική συναισθηματική τάξις. Διατηρῶ ἀνέκαθεν βαθύτατα ριζωμένη

> τήν πεποίθηση, ὅτι ἡ αἴσθησις τοῦ κοινοῦ, ἐγκοχλιωμένη πάντοτε σ᾽ ἕνα κατώτερο λογοκρατικό πνεῦμα, προσηρτημένη τυραννικά στό φλοιό τοῦ φαινομένου, εἶναι δυσχερέστατο, ἄν ὄχι ἀπολύτως ἀδύνατο, νά θραύσει τά χαλύβδινα δεσμά τοῦ αἰσθητικοῦ ἐμπειρισμοῦ καί νά τοποθετηθεῖ σέ μιάν εὐτυχή ἀντιστοιχία μέ τήν πολύπλοκη λειτουργία τῆς ποιητικῆς αἰσθήσεως, γιά νά κατορθώσει νά κατανοήσει καί νά αἰσθανθεῖ ὁρισμένες εἰδικές μορφές ποιήσεως, ὅπου τό ἀφηρημένο, τό ἄλογο ἤ καί τό μεταφυσικό στοιχεῖο διαχύνουν τίς μαγικές δέσμες τῆς ἀκτινοβολίας τους μέσα ἀπό τά δυσεξερεύνητα σπήλαια τῆς ψυχικῆς ζωῆς τοῦ ποιητοῦ[1].

Notons tout d'abord que bien que ce texte ait été publié en 1940, et que la situation en Grèce ait évidemment profondément changé entre 1920 et 1940, ce que nous entendons dans ces lignes est néanmoins bien la voix d'un poète grec de la génération dite « des années 1920 » s'exprimant sur un sujet largement développé à cette époque par de nombreux auteurs et critiques à l'étranger (Eliot, Joyce, Pound, Woolf) : celui du *lecteur commun* (*common reader*). Sans que nous cherchions à approfondir ici sur le plan philosophique la notion du *lecteur commun* en littérature, il est très intéressant d'observer la façon dont K. Emmanouil s'inscrit dans une discussion déjà présente dans les cercles littéraires et critiques en Europe. Elle révèle en effet la grande intelligence avec laquelle les poètes ont utilisé un mode d'expression sous-jacent, qui semble agir plus directement sur le lecteur que ne le ferait l'exposé d'un modèle de critique. Les auteurs étrangers mentionnés ci-dessus déclarent de façon directe, analytique et détaillée qu'ils croient au *lecteur commun* et à ses possibilités. K. Emmanouil, lui, se présente comme tenant du contraire, doutant des facultés de ce *lecteur commun*, ne confiant son œuvre qu'à lui-même et à quelques critiques ou pairs.

Emmanouil semble ainsi se mettre en porte à faux avec les préceptes de sa propre génération, si attachée à l'importance du sujet et des interactions de celui-ci avec son propre soi en tant qu'*autre*. Mais bien au contraire, choisissant de ne pas énumérer toutes les raisons qui rendent le *lecteur commun* profondément actif, il adopte un mode d'expression détourné, celui de *la provocation*, pour faire réagir le lecteur et

1. Kaisar Emmanouil, *Ποιήματα*, éd. critique : Kostas Stergiopoulos (Athènes : Prosperos, 1980), 79.

l'amener à activer toutes les compétences qui sont les siennes. À travers les réflexions de Kaisar Emmanouil, nous percevons à quel point la collectivité, vue sous l'angle d'un ensemble impersonnel d'avis émis ou de récepteurs appelés à dialoguer avec une œuvre d'art, est un concept très relatif pour lui. Ce qui intrigue, c'est qu'il insiste ainsi sur l'incapacité de cette collectivité à instaurer ce dialogue. Il la présente comme pour ainsi dire dangereuse pour le texte poétique parce qu'entravant la révélation de ce qui le constitue en profondeur. Mais en mettant l'accent sur cette incompétence du public, K. Emmanouil consacre l'importance de l'avis personnel et en particulier celui des quelques-uns dont la clairvoyance et les compétences doivent être approuvées par le poète lui-même, ce qui est souligné par l'emploi du pronom personnel « μου » (κριτικούς μου ~ mes critiques). Il présente le poète comme le lecteur absolu et idéal, soulignant ainsi de façon indirecte ses capacités de dialogue avec lui-même. En ne faisant confiance qu'à un très petit nombre d'individus qui doivent cependant avoir obtenu l'aval du sujet poétique, K. Emmanouil fait-il preuve d'un ego démesuré ou essaie-t-il justement de déplacer notre intérêt vers la démarche que constituent l'écriture et la lecture d'un texte poétique, essentiellement personnelle, et exigeant un regard apte à passer au-dessus du superficiel et du général pour pouvoir percevoir la richesse et la nature multidimensionnelle de l'œuvre ?

Cette conception est sans aucun doute *provocatrice* d'autant plus que quiconque publie expose son œuvre à la critique de l'*autre* (indéfinissable), sans avoir le choix de son public. Mais K. Emmanouil réalise exactement ce paradoxe : il provoque les lecteurs à réagir et à se demander s'ils sont ou non capables de lire et juger cette œuvre. K. Emmanouil va donc à contre-courant de ce que nous sommes habitués à trouver dans les textes critiques des auteurs étrangers quant à l'importance du « public commun ». Il n'entend cependant pas le faire disparaître, mais au contraire le solliciter et lui accorder une importance redoublée. S'il procède ainsi, c'est précisément parce qu'il est conscient des facteurs relationnels qui font émerger et accompagnent la formation personnelle. Son assertion selon laquelle « le discours poétique est un phénomène au caractère social moindre » relève de cette provocation[2]. Il en vient même à proposer aux autres

2. Emmanouil, 79.

poètes de son époque de « se replier toujours plus dans leur tour d'ivoire[3] » afin qu'elle les protège de la stupidité et du manque d'esprit caractéristiques du monde littéraire de l'Athènes de ces années-là. Cette « tour d'ivoire » semble représenter symboliquement d'un côté la fragilité, la nécessité pour le poète de s'y isoler pour composer et de l'autre côté l'appel qu'il adresse à l'autre à venir le découvrir ; elle suscite la curiosité, facteur de richesse et de profondeur dans le contact entre le texte poétique et le lecteur. Il est tout aussi important de comprendre ce que K. Emmanouil entend par « social ». Il ne considère pas l'individu comme membre interactif d'un groupe social qui imaginerait ou voudrait la conscience individuelle inexistante face à une collectivité – nation, patrie, groupe le plus nombreux – et ses schémas de pensée. Ce qu'Emmanouil souligne ici, en un mot, c'est l'absence d'esprit critique caractéristique de la société d'alors. Il établit une équivalence entre la démarche de l'écriture d'un poème qui « se produit dans un lieu strictement personnel, dans une atmosphère psychique d'une luminosité précise et spéciale[4] » et celle de la lecture exigeant quant à elle un esprit capable d'opérer un itinéraire personnel qui lui permettra de « briser les chaînes d'acier de l'empirisme esthétique et arrivera à se mettre en adéquation heureuse avec le fonctionnement complexe du sentiment poétique[5] ».

Ces réflexions nous amènent à analyser la raison exacte pour laquelle ces poètes[6] accordent tant d'importance à la définition, en termes stricts et non discutables, du profil du public qui les intéresse et qu'ils sont eux-mêmes en tant que lecteurs. T. Agras, dans sa critique de l'œuvre de Melachrinos publiée en 1937 dans le journal *Ἡ Καθημερινή*, incarne partiellement le public que se souhaite à lui-même K. Emmanouil :

> Il faut donc que tu vives pendant longtemps avec les "Philtres des refrains", que tu les lises – que tu les feuillettes. Que tu discernes leur projet et leur ensemble ; et, à la fin, que tu trouves tout ce qui

3. Emmanouil, 80.
4. Emmanouil, 79.
5. Emmanouil, 79.
6. La remarque vaut pour les poètes grecs de cette époque-là en général, car K. Emmanouil n'est pas le seul qui se réfère à la nature multidimensionnelle de la poésie, et surtout n'est pas le seul à « jouer » de façon si particulière avec l'idée d'une collectivité et d'une individualité.

ne s'accorde pas – non pas avec ton propre avis, mais désormais avec leur propre sens.

J'ai essayé de faire ainsi, moi aussi. Mais, maintenant que je l'ouvre encore une fois pour y trouver de quoi étayer ma critique, et alors que je sais désormais comment l'appréhender, je suis de nouveau pris d'une hésitation. Il me semble à nouveau ouvrir un livre d'oracles, que je serais inapte à expliquer totalement. Et encore ceci : avec le temps et la relecture, ce livre acquiert dans mes mains un poids – qu'il n'avait pas avant.

~

Πρέπει λοιπόν νά ζήσης κάμποσον καιρό μαζί μέ τά "Φίλτρα ἐπωδῶν", νά τά διαβάσης - νά τά περιδιαβάσης. Νά βρῆς τό σχέδιό τους καί τό σύνολό τους× καί, στό τέλος, να βρῆς κ᾽ἐκεῖνα πού δέν ταιριάζουν - ὄχι μέ τή δική σου γνώμη, ἀλλά μ᾽αὐτό, τό δικό τους πιά νόημα.

Ἔτσι προσπάθησα κ᾽ἐγώ νά κάμω. Ὅμως καί τώρα, πού τό ξανανοίγω γιά νά μέ βοηθήση στήν κριτική, καί ξέρω πιά νά τό μεταχειριστῶ, καί πάλι μέ κάποιον δισταγμό τό κάνω. Πάλι μοῦ φαίνεται σά ν᾽ἀνοίγω βιβλίο μέ χρησμούς, πού δέ θά σταθῶ ἄξιος νά τούς ἐξηγήσω πέρα καί πέρα. Καί τοῦτο ἀκόμα : μέ τόν καιρό καί μέ τό ξαναδιάβασμά του, ὁλοένα αὐτό τό βιβλίο ἀποχτᾶ στά χέρια μου καί κάποιο βάρος - πού δέν τό εἶχε πρωτήτερα[7].

Les poètes de la génération dite « des années 1920 » livrent des modèles de lecture à travers la relation (au sens de « relater ») qu'ils font de leur expérience personnelle dans le texte poétique. Ils inspirent une forme de lecture lente et réitérée, toujours en contact avec le monde intérieur du lecteur appelé à appréhender le texte poétique à l'aune de sa propre existence, de son caractère, de ses réflexions. Ainsi, selon T. Agras, le lecteur doit-il durablement fréquenter le recueil *Philtres des refrains* (*Φίλτρα ἐπωδῶν*) de Melachrinos, le lire « en se promenant » dans son monde pour parvenir à en percevoir la forme, l'ensemble de son champ de significations. Encore lui faut-il accepter que, au moment même où il a l'impression de le maîtriser, le texte lui échappe à nouveau, dans un foisonnement d'oracles aux multiples interprétations possibles.

7. Tellos Agras, *Κριτικά, Ποιητικά πρόσωπα και κείμενα*, vol. II, éd. critique : Stergiopoulos Kostas (Athènes : Ερμής, 1981), 173.

Pour le critique, l'œuvre grandit en importance au fur et à mesure que passe le temps. Cette *confession* d'expérience personnelle renforce ainsi et dilate l'interaction développée entre le lecteur et le texte.

T. Agras fait donc à nouveau référence aux « exigences » plus ou moins précises et strictes régissant l'interaction entre le lecteur et l'œuvre poétique. Ce qui semble le différencier de K. Emmanouil, c'est qu'il n'y a chez lui aucun dédain perceptible vis-à-vis de ce que fait ou ne fait pas le lecteur. Ses propos sont cependant profondément littéraires et amènent à s'interroger sur la définition exacte de chacun de ces termes. Que signifie, par exemple, le fait qu'un lecteur doive « vivre longtemps » avec un recueil ? Pourquoi le projet, la forme, l'ensemble du recueil demandent-ils autant de temps pour être décodés ? Surtout, quelles sont les attentes du lecteur, qui soient compatibles avec le sens de l'œuvre ? Comment la densité de sens croît-elle avec le temps ? Le but des deux poètes reste le même, ce qui change n'est que l'angle à travers lequel chacun s'exprime ; rappelons, à cet égard, qu'ici T. Agras écrit en tant que lecteur du recueil de Melachrinos tout en gardant sa qualité de poète.

Revenons maintenant aux raisons possibles de cette si grande préoccupation des poètes pour l'identité du public, que ce soit celui qui les laisse indifférents ou au contraire celui qu'ils incarnent eux-mêmes ou visualisent comme interlocuteur de leur œuvre. Nous pouvons tenter de répondre à travers deux axes essentiels pour la poésie dite « des années 1920 » : le premier a à voir avec l'importance de ce qu'on appelle l'*autre* dans une logique de dialogue et d'interaction avec l'individu, et le deuxième avec la conscience fermement établie du caractère sous-jacent des œuvres. Ces poètes avaient un but précis : le réveil du lecteur, l'activation de la conscience personnelle, l'exercice de l'esprit critique, le questionnement d'une époque qui ne peut plus donner naissance à une identité fondée sur des certitudes. Nous sommes en droit de nous demander pourquoi un public à la définition vague ne les intéresse pas, alors même que c'est précisément celui-là qu'ils souhaitent déstabiliser, mettre en mouvement, initier à l'interaction avec les textes, à l'expérience de ce que Baudelaire appelle le « goût de l'infini[8] » dans *Les Paradis artificiels*, texte auquel

8. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, précédé de *La Pipe d'opium, Le Hachich, Le Club des hachichins* par Théophile Gautier, édition établie et présentée par Claude Pichois (Paris : Gallimard, 1961), 111.

Emmanouil se réfère de façon précise (*ἡ ὁποία μᾶς διασφαλίζει ἔπειτα ἀπό διαδοχικές ἀφαιρέσεις, ἔπειτα ἀπό συνεχεῖς ἀποφλοιώσεις ἀπό τόν αἰσθητό κόσμο, αὐτές τίς εὐτυχισμένες μουσικές προεκτάσεις, καί ἀτελεύτητες προοπτικές, αὐτήν τήν διαστολή καί τόν πολλαπλασιασμό τῆς ἀτομικότητός μας, αὐτό, τέλος, τό goût de l'infini, ὅπως τό ἀποκαλοῦσε ὁ Baudelaire*[9]) dans sa tentative de description de ce que le contact avec le texte poétique devrait inspirer au lecteur.

D'une certaine façon, dans cette dynamique du poète qui choisit lui-même son lecteur devant lequel il peut ouvrir et déployer son univers, nous rencontrons l'écho du poète-prophète de Baudelaire et du poète-voyant de Rimbaud. Sans entrer dans les détails puisque le but ici n'est pas une étude comparative entre la poésie française du symbolisme et la poésie grecque « des années 1920 », nous pourrions dire que les deux Français mettent clairement l'accent sur le rôle du poète, apte à amener son lecteur au plus près du sens véritable des choses, tandis que K. Emmanouil fait passer une telle reconnaissance de la nature particulière du poète (et par conséquent de la dynamique de son œuvre) de façon indirecte pour ne pas imposer au lecteur sa vision, mais pour le pousser à la découvrir au travers de sa propre interaction avec le poème, résultat d'une « simple » curiosité. K. Emmanouil, pleinement conscient des faiblesses et des insuffisances de son époque, appelle ainsi indirectement le public au sens véritable des choses. Là où, à première vue, il paraît rejeter le public, il est en réalité celui qui concrétise le changement, qui incarne le poète-voyant, conforme à la conception qu'avait Rimbaud de celui-ci : celui qui finira par se faire l'âme monstrueuse, transgressera les normes et la morale, qui revendiquera le rôle du poète maudit, non pas dans une acception générale, mais par rapport aux normes de la société. À la fin du XIX^e^ siècle, Rimbaud rédige la « lettre du Voyant » à son ami Paul Demeny :

> Il s'agit de faire l'âme monstrueuse. […] Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. […] il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême

9. Emmanouil, *Ποιήματα*, 81.

> Savant – car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu […].

Ici, le poète est considéré comme acteur. Mais acteur par rapport à qui ? Selon quels critères ? Assurément, « clamer » le rejet de la plus grande partie de son public attendu – comme le fait K. Emmanouil dans son introduction – peut être interprété comme une marque de mépris. Ce n'est pourtant pas le cas, au contraire : c'est cela même qui, par son effet indirect, réussit à mettre le lecteur en mouvement, à le réveiller et à lui rappeler ses aptitudes à lire un recueil de poésie, à se confronter à un texte exigeant.

Nous n'avons jusqu'à présent évoqué ce phénomène qu'à travers le « jeu » qui se développe entre collectivité et individualité. Nous avons essayé de montrer comment K. Emmanouil crée deux pistes différentes pour l'individualité et deux pour la collectivité : il identifie le « je » à la voix poétique, au poète qui donne naissance à l'événement psychique (*τό ψυχικό γεγονός*) qu'est selon lui la poésie, en même temps qu'il reconnaît l'individualité de chacun de ceux à qui lui, en tant que poète, confie la lecture de son œuvre. Au-delà du cadre strict de ces deux niveaux qui forment chacun un monde personnel et, pris ensemble, une collectivité placée sous l'autorité du poète et capable d'interagir convenablement avec le texte, il y a la deuxième piste de la collectivité, celle d'un public *a priori* indéterminé et indifférent, mais sur lequel sont fixés les yeux du poète, puisque celui-ci entend le faire passer de l'« immobilisme » à l'action en profondeur. Les deux pistes de l'individualité forment donc un schéma « émetteur-récepteur » dont la caractéristique dominante est une conscience développée de ce qu'est une œuvre d'art, un poème. Ce schéma conduit à une collectivité que le poète grec veut promouvoir puisque c'est elle qui l'intéresse pour sa capacité à percevoir, accomplir et surtout étendre l'expérience esthétique (*τήν αἰσθητική ἐμπειρία*), arrivant ainsi « à une dilatation, à la multiplication de l'individualité[10] » (*αὐτήν τήν διαστολή καί τόν πολλαπλασιασμό τῆς ἀτομικότητός μας*[11]), en une démarche liée à l'exploration du sens véritable des choses.

10. Emmanouil, 81.

11. Ce « *μας* » (*notre*) est déjà une preuve de la façon dont la collectivité et l'individualité peuvent souvent s'identifier dans l'univers du langage, dans le sens où ici il y a clairement une référence à l'individu qui interagit avec le poème et qui est

Quant à T. Agras et à l'extrait qui précède, en s'exprimant de façon si énigmatique sur la façon dont le public « doit » lire le recueil de Melachrinos s'il souhaite parvenir à une vraie interaction avec cette œuvre, il arrive à faire exactement ce que K. Emmanouil fait en empruntant le cheminement inverse : il ne précise pas les caractéristiques du public inapte à dialoguer avec l'œuvre poétique de Melachrinos, ni de celui qui peut instaurer ce dialogue, mais il se propose d'incarner lui-même un public au profil peu précisé et assez énigmatique, ce qui rend la provocation-invite plus forte.

Pour répondre aux questions posées plus haut, nous pouvons dire que ces démarches que l'on peut qualifier d'« obscures » (au sens de « non évidentes ») semblent constituer des « attaques » dont le but est double : d'une part, provoquer la réaction des lecteurs, leur questionnement sur le public qu'ils constituent finalement et sur ce qui les rend capables ou non d'interagir avec le poème ainsi que sur la nature même de l'œuvre poétique qui exige une lecture ne se limitant pas aux évidences mais acceptant d'être confrontée à une énigme ; d'autre part, mettre à bas une identité collective précise qui n'attire plus, principalement caractérisée par son absence de sensibilité et son incapacité à distinguer et s'intéresser au détail. Cela veut dire que la sensibilité et le détail sont ce qui constitue le but, le centre d'intérêt, la nature exacte de l'*identité* – si nous considérons celle-ci comme un ensemble d'interactions et de communications entre ceux qui la construisent et leur entourage –, nouveauté à laquelle la génération dite « des années 1920 » aspire. En quoi l'introduction de K. Emmanouil et la critique de T. Agras sont-elles le plus proches ? Dans la présence d'un « je » qui, dans le premier cas, choisit la collectivité qui l'intéresse, au sens des forces de nature positive que l'individu reçoit au cours de sa formation[12], et qui, dans le deuxième cas, incarne la collectivité intéressée. Dans les deux cas, le pouvoir se trouve dans les mains d'un « je » qui interagit sans relâche avec la nature de l'*autre*. Si nous nous focalisons sur le « je » du poète, nous pouvons dire qu'il introduit une nouvelle poésie essaimée de provocations, d'énigmes, de niveaux multidimensionnels, d'exigences, une

pourtant présenté par le poète au pluriel, puisque le but est justement une interaction multipliée qui reflète dans les paroles d'Emmanouil une collectivité souhaitée.
12. Butler, *Η ψυχική ζωή της εξουσίας*, 119-120.

poésie qui promeut l'individualité et la place au centre de son intérêt, en tant qu'ensemble d'interactions et de dialogues entre le sujet et ce qui l'entoure et représente, de façon générale ou précise, l'*autre*.

Il est utile de revenir ici sur le terme « identité » : avons-nous le droit de parler précisément d'une identité nouvelle pour la génération dite « des années 1920 », à partir du moment où d'un côté, ses représentants ne s'inscrivent pas dans un courant littéraire précis et naissent à une époque charnière, et où, de l'autre côté, leur poésie présente un ton si personnel et un contenu aux allures de confession ? Il semble qu'une identité présuppose des visions communes – loin de nous l'idée que ces poètes grecs en étaient dépourvus. Mais s'ils ont rédigé des manifestes et se sont parfois exprimés dans une certaine mesure collectivement, ils l'ont fait sans suivre des modèles idéologiques identitaires, sans s'inscrire clairement et de façon absolue dans un courant littéraire précis représentant à lui seul leurs différentes conceptions. Ils ont choisi de défendre leurs différences, leurs voix individuelles, leur indépendance pour créer à partir d'elles, et de façon indirecte, une entreprise collective[13] qui donne naissance à une identité opérant à travers l'interaction entre des positions différentes et d'une certaine façon autonomes. Après avoir été au contact du symbolisme, du néosymbolisme, du néoromantisme, de l'esthétisme, d'une littérature de contestation, ils créent, par le biais d'une œuvre qui est à la fois confession et narration, une identité multidimensionnelle. Ils défendent leurs principes et leurs visions non pas en écartant l'individu, mais en créant une identité qui lui fait place d'un bout à l'autre de la démarche. Dans cette optique, la génération dite « des années 1920 » ne doit pas être considérée comme dépourvue d'identité collective consciente et agissante au nom de ce qu'une grande partie de la critique de son époque – et au-delà – l'a cataloguée comme « manquant de foi et étant dans la négation plutôt que dans le positionnement[14] ». Ces arguments ne suffisent pas pour établir l'inexistence d'une identité précise : celle-ci est simplement exprimée par des canaux différents.

13. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992), 95.
14. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 61.

Si nous insistons sur ce point, c'est qu'il serait faux de considérer *le refus du collectif* comme preuve de manque absolu de sens du collectif dans la génération dite « des années 1920 ». Il semble en réalité qu'elle revendique *le refus d'un collectif* au profit de l'aspect individuel d'une façon qui nous renvoie aux termes de Bourdieu sur Baudelaire :

> En présentant sa candidature à une institution de consécration encore largement reconnue, Baudelaire, qui ignore moins que personne l'accueil qui lui sera fait, affirme le droit à la consécration qui lui confère la reconnaissance dont il jouit dans le cercle étroit de l'avant-garde ; en contraignant cette instance à ses yeux discréditée à manifester au grand jour son incapacité de le reconnaître, il affirme aussi le droit, et même le devoir, qui incombe au détenteur de la nouvelle légitimité, de renverser la table des valeurs, obligeant ceux-là mêmes qui le reconnaissent, et que son acte déconcentre, à s'avouer qu'ils reconnaissent encore l'ordre ancien plus qu'ils ne le croient. Par son acte contraire au bon sens, insensé, il entreprend d'instituer l'anomie qui, paradoxalement, est le *nomos* de cet univers paradoxal que sera le champ littéraire parvenu à la pleine autonomie, à savoir la libre concurrence entre des créateurs-prophètes affirmant librement le *nomos* extraordinaire et singulier, sans précédent ni équivalent, qui les définit en propre[15].

Cet extrait s'intéresse à la méthode « contraire au bon sens » appliquée par Baudelaire, selon Bourdieu, à ceux « qui le reconnaissent » et lui permet finalement « d'instituer l'anomie » constituant « paradoxalement » la loi de l'univers qu'il crée. Se trouve introduite une logique des contrastes qui, dans la génération qui nous occupe, se développe de façon plus multidimensionnelle et constitue la « marque déposée » de la nouvelle identité littéraire en Grèce. Du côté de Baudelaire, que Bourdieu reconnaît comme « héros fondateur, comme nomothète de cette entreprise collective[16] », nous avons une logique de renversement des valeurs et de surprise, une sensation de reconnaissance de la part du public. Du côté des poètes grecs « des années 1920 », nous avons un processus évident de renversement de reconnaissance à travers leur œuvre : il y a là avant tout une provocation qui ne vise précisément pas la reconnaissance mais semble se méfier de la capacité du public

15. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, 96.
16. Bourdieu, 95.

à reconnaître la nouvelle œuvre (Emmanouil) alors même que, dans leurs textes critiques par exemple, les poètes s'expriment d'une façon qui incite indubitablement le lecteur à venir au contact de cette œuvre si énigmatique, mystérieuse, vivante (Agras).

Pourquoi, dès lors, cette discussion autour de la façon dont ces poètes présentent le collectif et l'individuel, et discutent ou taisent ces valeurs et ces potentialités ? Parce que le « manque de foi[17] » n'est pas une faiblesse mais une forme de défiance qui vise à la remise en question des paramètres qui récusent le personnel et l'intime. L'observation de la manière dont les poètes traitent le sujet de la collectivité et de l'individualité nous amène par ailleurs à la conclusion suivante : ce que Dimaras appelle *négation* n'est plus l'écho d'une défaite ou d'une indifférence mais constitue désormais au contraire l'outil principal du changement souhaité, ainsi qu'un mot-clé pour nous, lecteurs de cette poésie, qui nous permettra de décoder une sorte de mécanisme construit et suivi par les poètes « des années 1920 » visant à provoquer l'esprit critique et reflétant l'identité nouvelle que cette génération parvient à donner à la poésie néohellénique. Pourquoi la négation ne pourrait-elle pas être un positionnement si, comme nous l'avons vu un peu plus haut, le seul fait de préciser le public sur lequel un poète « ne compte pas » fonctionne comme un outil pour mettre en mouvement le lecteur, et non pas comme une preuve d'indifférence et de défaitisme ?

Avant d'avancer sur des questions concernant les tout premiers éléments qui instituent, dans l'œuvre « des années 1920 », une forme de collectivité nouvelle et particulière, voyons l'exemple d'un autre critique sensiblement de la même époque, Grigorios Xenopoulos. Celui-ci, à l'occasion de la publication du livre *Η ερωμένη της* d'une auteure dont le pseudonyme est Dora Rozetti et le vrai nom Nelli Kaloglopoulou-Bogiatzoglou[18], s'exprime d'une manière semblable à celle qu'adoptent K. Emmanouil et T. Agras. Nous devons la découverte de ce roman, ainsi que la réévaluation de son importance, à la chercheuse Christina Dounia qui en a proposé une nouvelle édition, parue en 2011. Dans son travail de présentation de ce roman,

17. Dounia, *Η δεκαετία του 1920*, 61.
18. Nous connaissons le vrai nom de cette écrivaine grâce à la recherche d'Eleni Bakopoulou, « Η φίλη μου κυρία Ντόρα Ρωζέττη », *Οδός Πανός*, vol. 132-133, (2006).

C. Dounia se réfère à la critique qu'en a faite Xenopoulos à l'époque et relève que celui-ci, au milieu d'arguments clairement positifs, n'hésite pas à déclarer qu'il ne recommande pas à tout le monde la lecture de ce roman, essayant ainsi de désamorcer des réactions que son contenu semblait risquer de provoquer. La logique de Xenopoulos rejoint celle de K. Emmanouil et de T. Agras, tendant à pousser vers ce roman si atypique pour son époque un lecteur mû par la recherche de son identité, et plus précisément son identité de lecteur :

> Ne pensez pas à présent que je veuille vous le recommander. Le premier livre de Dora Rozetti ne s'adresse pas à tout le monde. […] il n'intéresse que nous qui ne regardons qu'à l'Art sans nous préoccuper de la marche du monde, de l'homme, de la vie, sans nous offusquer même du plus immonde, du moment que c'est un artiste qui nous le présente. […]
>
> ~
>
> Μη νομίσετε τώρα πως θέλω να σας το συστήσω. Το πρώτο βιβλίο της δ. Ντόρας Ρωζέττη δεν είναι για τον καθένα. […] δεν ενδιαφέρει παρά εμάς που κοιτάζουμε μόνο την Τέχνη χωρίς να μας νοιάζει για όλα τα πράγματα του κόσμου, του ανθρώπου, της ζωής, χωρίς να μας αποτροπιάζει ούτε το πιο αποτρόπαιο, τη στιγμή που μας το παρουσιάζει ένας καλλιτέχνης[19]. […]

Jusqu'ici, nous nous sommes référés aux cas de Kaisar Emmanouil et de Tellos Agras dont l'introduction au recueil *La Dynastie des chimères* (*Η δυναστεια των χιμαιρων*) et la critique au recueil *Philtres des refrains* (*Φιλτρα επωδων*) mettent en lumière la capacité du poète à en finir avec le collectif en tant qu'entité précise et définie pour en ériger un nouveau de manière sous-jacente et indirecte. Ce collectif se forme au travers des individus aptes à percevoir les interactions entre « le distrait, le déraisonnable et le métaphysique, et les grottes difficiles d'accès de la vie psychique du poète[20] ». Si ces caractéristiques ne sont pas énumérées de façon systématique et directe, c'est

19. Christina Dounia, *Η περιπέτεια ενός « ρομάντσου »*, l'appendice du livre : Dora Rozetti, *Η ερωμένη της* (Athènes : Μεταίχμιο, 2011), 226.
20. Emmanouil, *Ποιήματα*, 79.

que K. Emmanouil inaugure ici un discours « secret » qui vise à « l'attaque » contre un ensemble de généralités et de clichés hostile à la pensée individuelle.

L'entité poétique constitue le point de départ de cette provocation, c'est elle qui donne naissance à l'œuvre multidimensionnelle, aux interactions, c'est elle qui souligne les occurrences précises qui offrent au lecteur la possibilité d'éprouver le « goût de l'infini ». Quelles sont, cependant, les caractéristiques de ce sujet ? Est-il toujours précis, limité et monolithique, ou peut-il fournir des indices pour la compréhension de la génération dite « des années 1920 », de son identité qui jusqu'à nos jours semble plutôt floue ou partiellement révélée ? Comment, par ailleurs, parvenons-nous à cerner une nouvelle identité sans documents officiels en faisant état ni la nommant en tant que telle ?

C'est un autre poète des années 1920, Kostas Ouranis, qui nous livre des éléments de réponse. Dans le cadre d'une précédente recherche[21], nous avons découvert dans un essai de celui-ci une sorte de manifeste caché ou de nature moins formelle qui nous présente certaines caractéristiques et nous donne comme une première image de l'identité de la génération poétique dite « des années 1920 ». Dans son étude sur Baudelaire qui occupe une place essentielle dans son œuvre critique, Ouranis dit voir dans le poète français « le précurseur d'une école grande et nouvelle » (autrement dit, le maître à penser des symbolistes) et estime que la faute la plus importante de la critique est de ne voir en Baudelaire qu'un simple technicien, alors que pour lui, il s'agit d'« un poète profondément humain[22] ».

Ouranis continue en soulignant que c'est un devoir de son époque – le début du XX^e^ siècle – que de reconnaître l'importance de la poésie baudelairienne, qu'il présente comme la troisième étape dans l'évolution de la poésie, après le classicisme et le romantisme, à laquelle il donne le nom de *poésie cérébrale* (*εγκεφαλική ποίηση*) et qu'il définit ainsi : « C'est la poésie des sensations que l'être humain

21. Vasiliki Tsaita-Tsilimeni, « Kostas Ouranis (1890-1953) et Les "Fleurs du mal" depuis l'essai "Charles Baudelaire" (1918) jusqu'au recueil "Τραγουδια" (1953) » (Mémoire de master deuxième année, Université de Paris-Sorbonne [Paris IV], 2009).

22. Kostas Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι (Μπωντλαίρ, Σατωμπριάν, Μπάυρον, Πορτογάλοι Ποιηταί)*, 9-10.

éprouve dans sa vie quotidienne et sans gloire » (« Είναι η ποίηση των "συναισθημάτων" που δοκιμάζει ο αισθαντικός άνθρωπος μέσα στη ζωή, τη δική του, την Καθημερινή και τη μάταιη[23]. »). C'est cette troisième étape à laquelle nous identifions le « manifeste » caché de K. Ouranis évoqué plus haut et qui présente aux lecteurs une série de caractéristiques qui forment une toute première image de la collectivité que constitue la génération dite « des années 1920 », une collectivité qui tient compte de l'individu et dont le point principal n'est autre que l'importance du détail. Quelles sont donc les caractéristiques des êtres qu'Ouranis appelle *cérébraux*[24] ? Et surtout, en quoi consiste le rapport exact entre ceux-ci et les poètes de la génération dite « des années 1920 » ?

L'étude citée plus haut nous a permis de recenser les spécificités[25] que K. Ouranis prête aux êtres *cérébraux*. Pour en donner une définition plus précise, il se réfère tout d'abord à un autre terme, celui de *bovarysme*, dont il détecte la présence dans la société de son époque :

> Tout cela conduit au bovarysme qui n'est rien d'autre que l'impuissance de l'âme à vivre la vie quotidienne ou simplement à y trouver sa place, qu'un effort continuel pour réaliser ses rêves, une déception qu'on éprouve à constater que c'est impossible. […]
>
> ~
>
> ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ φέρνουν στὸ Μποβαρισμό, ὁ ὁποῖος δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀδυναμία τῆς ψυχῆς νὰ ζήσει τὴν καθημερινὴ ζωὴ ἢ ἁπλὰ καὶ νὰ ἐγκαρτερήσει μέσα σ᾽αὐτήν, μιὰ διαρκὴς ἀναζήτηση πραγματοποίησης τῶν ὀνείρων καὶ μιὰ ἀπογοήτευση γιατί αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο[26]. […]

À quelle vie quotidienne Ouranis se réfère-t-il ? En s'exprimant de façon si générale, il renvoie certainement à un mode de vie qui conçoit le quotidien d'une manière très conventionnelle, conception également

23. Ouranis, 12.
24. Ouranis, 19.
25. Tsaita-Tsilimeni, « Kostas Ouranis (1890-1953) et Les "Fleurs du mal" », 13-16, 26-38.
26. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, 16.

au cœur de ce court extrait de l'autobiographie de N. Lapathiotis, dans lequel le poète se réfère à la réception du poème « Et je buvais par tes lèvres » (« Κι επινα μες' απ' τα χειλια σου[27]… ») par la société de l'époque lors de sa parution dans la revue *Ἀνεμώνη* :

> Un petit peu avant, ou un petit peu après, éclata le fameux, et désormais historique, scandale de [la revue] *Anemoni* ! Ce scandale montrait la naïveté mais aussi l'immobilisme de cette époque, où les moindres gestes prenaient des proportions considérables et occupaient les journaux faute d'autres événements plus importants.
>
> ~
>
> Λίγο πρωτύτερα, ἤ λίγο ὑστερότερα, ἦταν πού ξέσπασε καί τό περίφημο, καί ἱστορικά πιά, σκάνδαλο τῆς *Ἀνεμώνης* ! Τό σκάνδαλο αὐτό ἔδειχνε τήν ἀθωότητα ἀλλά κι ἀκινησία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, πού οἱ παραμικρότερες κινήσεις τῶν ἀνθρῶπων ἔπαιρναν διαστάσεις, κι ἀπασχολοῦσαν τίς ἐφημερίδες, ἐλλείψει ἄλλων πιό σπουδαίων γεγονότων[28].

Marianna Stathouli, dans un ouvrage sur Maria Polydouri, se réfère aussi à l'État qui condamne à mort, selon ses termes, la vie psychique des individus. Plus précisément, elle écrit :

> À une époque où l'État condamnait à mort la lâcheté dont Lui [c'est-à-dire : Karyotakis] souffrait mais aussi l'audace et la noblesse dont Elle "souffrait".
>
> ~
>
> σε μία εποχή όπου η δειλία απ' την οποία έπασχε Εκείνος, μα και η τόλμη και η γενναιότητα απ' την οποία "έπασχε" Εκείνη, καταδικάζονταν σε θάνατο από την Πολιτεία[29].

27. Lapathiotis, *Ποιήματα*, 74.
28. Napoléon Lapathiotis, *Η ζωή μου, Ἀπόπειρα συνοπτικῆς αὐτοβιογραφίας*, éd. critique : Yiannis Papakostas (Athènes : Kedros, 2009), 180.
29. Marianna Stathouli, *Μαρία Πολυδούρη, πέρα απ' τον Έρωτα και το Θάνατο*, prologue : M. G. Meraklis (Athènes : I. Sideris, 1997), 15.

L'histoire de l'héroïne de Flaubert à laquelle le terme « bovarysme » doit son nom nous sert ici de point d'appui. Ses espoirs, ses envies, ses désirs se trouvaient aux prises avec la réalité d'une société de province totalement conventionnelle. Cette définition d'Ouranis peut aisément faire taxer les « bovarystes » de faiblesse. Est-ce vraiment le cas ? Ou n'est-ce pas le propre de quiconque met radicalement en doute tout schéma normatif, que de tomber immédiatement sous le coup d'un jugement négatif ? Si cet état d'esprit est en général vu comme une faiblesse, c'est principalement en raison des conséquences qu'il a pour l'individu. Il est vrai qu'Ouranis se réfère aux « bovarystes » comme s'il s'agissait d'êtres éloignés de toute notion de bonheur, et dont la vie n'est qu'ennui :

> Mais ces hommes aussi souffrent de la maladie de leur époque : ils souffrent dans leur vie quotidienne et ils veulent soit oublier soit trouver quelque chose de nouveau qui distraira leur ennui.
>
> ~
>
> Ἀλλὰ κι αὐτοὶ ὑποφέρουν ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια τῆς ἐποχῆς τους : πονοῦν μέσα στὴ ζωὴ τὴν καθημερινὴ καὶ θέλουν ἢ νὰ ξεχάσουν ἢ νὰ βροῦν κάτι καινούργιο ποὺ νὰ διασκεδάζει τὴν ἀνία τους[30].

Assurément, « l'impuissance d'une âme à vivre la vie quotidienne ou simplement à y trouver sa place » est éprouvante. À quoi tient cependant qu'elle soit conçue comme une défaite, sinon à une lecture qui se limite au premier niveau d'interprétation, superficielle, du terme « impuissance » ? Et si cette définition de K. Ouranis n'était autre qu'un « langage photographique[31] » (« photo linguistique »), expression d'une revendication de changement dans ce qui jusque-là a constitué le quotidien ? Cette métaphore mixte de la photographie permet de présenter le poète comme apte à exprimer son commentaire critique à travers une image qui déstabilise le lecteur à travers une série d'interrogations. Une telle photo pourrait exposer cette sorte d'incompatibilité ressentie par l'individu au moment où d'une part il se

30. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 21.
31. L'idée, ici, est celle d'une photographie faite de mots, d'un texte qui constitue la photographie de quelque chose.

considère capable de choisir les formes du pouvoir qui lui conviennent mieux[32] et d'autre part se montre incapable de s'en tenir à un cadre strict qui semble le marginaliser socialement, et dont le rejet, allant de pair avec celui de son entourage qui semble lui interdire l'accès à son bonheur, lui donnera accès à ses rêves[33]. Ce qui nous semble important est qu'Ouranis, dans son « instantané », met l'accent sur la lourdeur des conséquences de l'obéissance aux lois sociales, ouvrant par là même la voie à la recherche d'autres schémas sociaux offrant une plus grande liberté.

Déjà dans cet essai publié en 1918 (Ouranis a alors 28 ans), le poète distingue quelques individus au comportement complexe, formant une collectivité qui fustige « la norme » fixée par la société de l'époque qui ne laisse aucune possibilité à ses rêves de se réaliser. Nonobstant les conséquences prévisibles, elle choisit courageusement de rompre avec une réalité dans laquelle elle ne se reconnaît pas et ne se sent justement pas « à sa place ». Par ailleurs, Ouranis, quand il écrit que « le bovarysme est l'aspiration irrésistible de l'âme à un bonheur total[34] », ne jette-t-il pas un regard ironique sur ce qui constitue, aux yeux de ses contemporains, le « bonheur total » ? Le terme lui-même ne semble-t-il pas exagéré et, partant, suspect ?

La deuxième raison pour laquelle l'interprétation de l'œuvre de cette génération comme exprimant la défaite peut être remise en cause s'appuie sur un nouveau mode, déjà succinctement présenté plus haut dans le même chapitre[35], de lecture et d'interprétation des œuvres en général et plus précisément du langage (critique, littéraire et parfois autobiographique) de ces poètes. La particularité en est que la génération dite « des années 1920 » introduit elle-même au travers de ses textes les outils qu'elle utilise pour rendre possible et efficace le mécanisme qu'elle construit. Il s'agit là d'un procédé indirect promouvant les valeurs et les principes de cette génération poétique qui rejette toute forme de collectivité ne faisant pas place à la voix personnelle active et en éveil. Le 18 janvier 1927, Lapathiotis souligne :

32. Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique ? suivi de La Culture de soi* (Paris : Librairie philisophique J. Vrin, 2015), 36-37.
33. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 16.
34. Ouranis, 16.
35. Voir p. 97-107.

L'héroïsme exubérant et exhibé dans la vie n'est qu'imbécile et malhonnête : seul l'héroïsme silencieux et invisible est digne d'être ainsi appelé. Plus il est profond, silencieux et désintéressé, plus il a droit à une immortalité. Mais précisément parce qu'il est invisible et silencieux nous n'en avons pour ainsi dire jamais connaissance et nous donnons ce nom honorable à des choses pitoyables qui en prennent l'apparence.

~

Ο θορυβώδης και επιδεικνυόμενος ηρωισμός στη ζωή, είναι βλακώδης και ανήθικος : ο σιωπηλός και αφανής είν' εκείνος που είν' άξιος αυτού του ονόματος. Όσο πιο βαθύτερος, σιωπηλότερος και πιο ανωφελής κατά βάθος είναι – τόσο έχει το δικαίωμα για μιαν αθανασία. Επειδή όμως λόγω του ότι ακριβώς είναι αφανής και αθόρυβος δεν το μαθαίνουμε σχεδόν ποτέ, δίνουμε το τίμιο όνομα σε τιποτένια πράγματα που τον απομιμούνται[36].

Revenons à l'essai d'Ouranis sur Baudelaire et à sa présentation des étapes que traverse une identité poétique nouvelle, de sa création à son exposition au public. Dans sa tentative de description des êtres « bovarystes », Ouranis ne s'intéresse pas à juger les caractéristiques dominantes d'un seul point de vue : il endosse plutôt le rôle de l'observateur dont le but est d'exposer une suite d'étapes, et non le résultat final. La raison pour laquelle il choisit de suivre un tel itinéraire de présentation (assurément plus long) n'est certainement pas fortuite : le poète entraîne le lecteur dans une suite d'étapes importantes pour la formation de sa conscience personnelle, qui ne peut se façonner sans cassures, sans ruptures, ni sans conséquences. Autrement dit, il introduit une vision réaliste du changement, il se livre à une observation, une par une, des étapes de la formation d'un psychisme se refusant à vivre un bonheur d'où seraient absents toutes les interrogations personnelles ainsi que le droit individuel à la différence (διαφορετικότητα). Quel intérêt peut revêtir une présentation si détaillée d'un groupe de personnes aussi éloigné de ce qui est généralement reconnaissable et compréhensible par la société de l'époque, sinon celui de souligner la différence, de démontrer que

36. Extraits des archives de la fondation Elia (Ελια), consultés en 2012, code de reconnaissance (κωδικός αναγνώρισης) : A. E. 212.

la vie n'est pas par nature monolithique, que la complexité existe et joue un rôle formateur important aussi bien dans le domaine de l'art que dans la vie? En d'autres mots, Ouranis, à la faveur de son essai consacré à Baudelaire, parvient lui aussi à remettre en cause l'idée d'une collectivité dotée de traits généraux. En insistant autant sur les caractéristiques prédominantes chez les « bovarystes », également présentes chez les esthètes de son époque, qu'il appelle les « éternels Icares » (« αιώνιοι Ίκαροι[37] »), il parvient à isoler un groupe d'artistes en quête continuelle de « n o u v e a u » (« το κ α ι ν ο ύ ρ γ ι ο[38] »), révélant par là même l'existence d'une collectivité nouvelle qui donne naissance à la nouvelle poésie.

La manière dont Ouranis parle de cette collectivité mérite également d'être soulignée. Ce qui l'intéresse n'est pas du tout une présentation « extérieure » des éléments qui forment cette poésie, et par « extérieure » nous entendons une énumération des caractéristiques et des éléments concernant le résultat poétique, autrement dit, le poème en tant que tel. Son dessein est l'exploration de l'âme poétique, de ses difficultés, des divergences entre son ressenti et la norme de l'époque, de ses singularités, de ses exigences vis-à-vis de la vie, de ses faiblesses et de ses parties « sombres ». Dans *Les Fleurs du mal*, Ouranis cherche avec insistance à saisir l'homme en Baudelaire[39] en prenant sa poésie comme miroir de son psychisme. C'est d'ailleurs ce miroir qu'il essaie de faire venir au jour au travers de la présentation des cinq actes de la tragédie[40] qui pour lui constituent *Les Fleurs du*

37. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 18-19.

38. Ouranis, 17.

39. À un autre endroit de son essai, Ouranis souligne que « quand la poésie de Baudelaire est examinée à travers son état psychique, elle n'est plus simplement artistique, et devient complètement sensitive – c'est-à-dire profondément humaine », Ouranis, 19.

40. Les cinq actes de la tragédie auxquels Ouranis se réfère dans la partie de son essai sur Baudelaire, qui s'intitule *La Poésie de Baudelaire*, ont été présentés et analysés dans la première partie du mémoire de master soutenu à Paris en septembre 2009, Tsaita-Tsilimeni, « Kostas Ouranis (1890-1953) et Les "Fleurs du mal" », 18-24. La deuxième partie de la recherche a visé à intégrer ces cinq actes dans la poésie d'Ouranis ~ Tsaita-Tsilimeni, 39-69. Il s'agit des actes suivants : 1) La conscience de l'inexistence du bonheur (« ή Συναίσθηση τῆς ἀνυπαρξίας τῆς Εὐτυχίας »), 2) La jouissance de la douleur (« ή Ἡδονὴ τοῦ Πόνου »), 3) L'ennui (« ή Ἀνία »), 4) Le besoin de l'oubli (« ή Ἀνάγκη τῆς Λησμοσύνης ») et, à la fin, 5) L'appel de la mort (« ή Ἔκκληση πρὸς τὸ Θάνατο »).

mal, une tragédie qui reprend les points distinctifs que lui attribuait Aristote dans l'Antiquité : la compassion et la pitié (« οίκτο και έλεον[41] »). Ouranis affiche clairement son souhait de nous livrer une vision humaine de « l'homme Baudelaire » en faisant correspondre, dans l'introduction à la partie de son essai intitulé : *La Tragédie de Baudelaire* (*Η τραγωδία τοῦ Μπωντλαὶρ*), chacun de ces cinq actes à un état psychique différent :

> Les états psychiques au travers desquels le poète passe dans l'abomination de la ville, et à travers ses vagues noires, voit en elle un naufrage – états psychiques dont chacun constitue également un acte de la tragédie des "Fleurs du mal" –, suivant un ordre d'évolution logique et naturel, donnent au livre l'image d'un ensemble psychologiquement complet et font de lui un miroir, obscur, de la misère de l'homme sensible dans la vie.

~

> Οἱ διάφορες ψυχικὲς καταστάσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες περνάει ὁ ποιητὴς μέσα στὴ ζωὴ τῆς στυγνῆς πολιτείας, φερόμενος σὰ ναυάγιο ἀπὸ τὰ σκοτεινά της κύματα – ψυχικές καταστάσεις ποὺ ἡ κάθε μιά τους εἶναι καὶ μιὰ πράξη τῆς τραγωδίας τῶν Λουλουδιῶν τοῦ Κακοῦ –, παίρνοντας μιὰ λογικὴ καὶ φυσικὴ σειρὰ ἐξελίξεως, δίνουν στὸ βιβλίο ἕνα σύνολο δεμένο ψυχολογικὰ καὶ τὸ κάνουν ἕναν καθρέφτη, ζοφερὸ καθρέφτη τῆς ἀθλιότητας τοῦ αἰσθαντικοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴ ζωή[42].

Ouranis, comme Baudelaire, pointe l'éloignement des êtres cérébraux d'une collectivité indéterminée dont il choisit de ne pas analyser les éléments caractéristiques, insistant sur la part profondément individuelle et liée au psychisme de chaque poète, élément fondateur de la nouvelle collectivité qu'il nous présente au travers de son essai sur Baudelaire. Ouvrons ici une courte parenthèse pour noter que Lapathiotis effectue lui aussi une distinction entre êtres « pragmatiques » et êtres « intellectuels ». Il revendique clairement la vérité qui

41. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 22. Ouranis, étrangement, substitue ici la « compassion » à la « crainte » (φόβος) qui figure dans la définition d'Aristote à laquelle il renvoie.
42. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 27.

infuse le monde intellectuel et qui, pour être invisible, n'est pas moins réelle ou importante que celle qui caractérise le monde pragmatique. Il met ainsi en lumière ce qui, caché et n'étant pas (re)connu par le commun des mortels, se prête au malentendu. Il témoigne par là même du désintérêt total des poètes vis-à-vis de tout ce qui est généralement et visiblement tenu pour acceptable et reste dans l'ignorance de la part cachée et essentielle du monde individuel :

> Mais quant à la vérité, non, l'être intellectuel ne se trompe pas ni n'est trompé. Le monde dans lequel il évolue et réfléchit n'est pas subjectif. Son intolérance à ce que nous appelons réalité n'est pas arbitraire. Parce que sa mentalité correspond, vraiment, à une deuxième réalité, à une réalité invisible.
>
> ~
>
> Αλλ' όσο για την Αλήθεια, όχι, ο Θεωρητικός, ούτε απατάται, ούτε αυταπατάται. Ο κόσμος όπου κινείται και όπου σκέφτεται δεν είναι υποκειμενικός. Η αδιαλλαξία του μ' εκείνο που λέμε πραγματικότητα δεν είναι αυθαίρετη. Γιατί η νοοτροπία του ανταποκρίνεται, αληθινά, σε μια δεύτερη πραγματικότητα, σε μια πραγματικότητα αθέατη[43].

Revenons maintenant aux propos par lesquels Ouranis, toujours dans son essai sur Baudelaire, souligne l'attachement des poètes de la génération dite « des années 1920 » à ce qui se trouve « au-dessous de la surface » :

> Comme je l'ai dit au début de cette étude, l'essence la plus profonde et par conséquent la plus vraie de la poésie baudelairienne ne peut se révéler qu'à qui voudra la regarder de façon plus attentive, en creusant sous la surface.
>
> ~
>
> Ὅπως εἶπα στὴν ἀρχὴ τῆς μελέτης αὐτῆς, ἡ βαθύτερη καὶ ἡ ἀληθινὴ ἑπομένως οὐσία τῆς ποίησης τοῦ Μπωντλαὶρ βρίσκεται,

43. Extraits tirés par les archives de la fondation Elia (Ελια), consultés en 2012, code de reconnaissance (κωδικός αναγνώρισης) : A. E. 212.

ὅταν θελήσει νὰ τὴν κοιτάξει κανεὶς κάπως προσεκτικότερα, ὅταν σκαλίσει τὴν ἐπιφάνεια[44].

Nous avons là encore une fois le témoignage de la manière dont les poètes grecs conçoivent la poésie nouvelle. La surface ne les intéresse pas. Ils cherchent l'essence de chaque œuvre poétique, exactement là où elle se trouve, toujours cachée, derrière une série d'énigmes, un vocabulaire codifié, un masque. À quoi ces énigmes, ce vocabulaire, ces masques servent-ils ? Pour quelles raisons la partie essentielle de l'œuvre s'avère-t-elle souvent dissimulée, ou difficilement accessible ? Premièrement, parce que le but de cette génération poétique est de provoquer ses lecteurs, de les amener à prendre leurs distances vis-à-vis de ce qui se présente comme « évident » et, deuxièmement, parce que toute présentation facilement accessible de l'œuvre trahirait précisément leur but artistique et leur principe du rejet d'une masse superficielle[45], ainsi que leur besoin et leur choix de mettre en lumière l'individu, son monde intérieur et les caractéristiques qui forment son psychisme particulier.

Ajoutons ici que, dans l'œuvre poétique de l'époque, ce mouvement vers l'individu ne passe pas « que » par le regard de l'auteur sur lui-même. Un poème de Philyras, très intéressant à ce titre, nous montre comment ce déplacement se réalise aussi de façon profondément symbolique grâce à l'utilisation du motif du miroir. Le poète observe les hommes, les promeneurs dans la rue à travers un miroir central sur lequel leur passage se reflète. Le procédé rend immédiatement l'observation plus intime, moins superficielle, et souligne à quel point les poètes de l'époque développaient sur la foule un regard très différent de celui du passé. C'est tout cela qu'exprime Philyras dans « Στον καθρεφτη » (« Dans le miroir »), dont nous citons ici un extrait :

> Je veux regarder les hommes dans le miroir
> par un jour de novembre, un midi humide,

44. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 42.

45. Principes qui renvoient exactement à la façon dont Nietzsche rejette les masses : « Je ne m'adresse jamais aux masses… », Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, suivi d'*Ecce homo*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari (Paris : Gallimard, 1974), 187.

qu'ils surgissent par le large chemin du haut,
rayonnants de joie, le cœur ouvert.

Dans le miroir du grand centre, dressé,
qui ressemble à un chemin éthéré, magique,
je vois tous les hommes marcher, aériens, sur terre,
je les vois passer lentement :

[…].

~

Τους ανθρώπους, στον καθρέφτη θέλω να θωρώ,
κάποια του Νοέμβρη μέρα, μεσημέρι υγρό,
να προβάλλουν απ' το δρόμο επάνω τον πλατύ,
με λαμπρό το κέφι, την καρδιά ανοιχτή.

Στον καθρέφτη του μεγάλου κέντρου, το στρωτό,
που με δρόμο μοιάζει αιθέριο, μαγικό,
να πατούν να βλέπω, ανάερους, στη γη,
όλους τους ανθρώπους, που περνούν αργοί[46] :

[…].

Nous reviendrons plus tard sur ce point, mais il est nécessaire de noter dès maintenant que l'étude de l'ensemble de l'œuvre (poétique, prosaïque, critique) de la génération dite « des années 1920 » permet de comprendre que toute interprétation la qualifiant de décadente, nébuleuse, dépourvue de valeurs, tombe en réalité dans ce que nous appellerons le *piège du vocabulaire*. Sans entrer dans les détails, précisons d'ores et déjà, dans les grandes lignes, cette notion : ce que nous entendons par *piège du vocabulaire* pointe une interprétation très restreinte et unilatérale de certains termes, par exemple celui de l'*obscurité*. Le *piège du vocabulaire* tient à ce que, lorsque nous rencontrons ce terme dans les textes poétiques de l'époque, nous le chargeons immédiatement d'une valeur négative et l'enregistrons comme un terme exprimant la défaite, l'absence de lumière, le chaos. Mais

46. Philyras, *Ποιήματα, άπαντα τα ευρεθέντα*, vol. I, 206.

est-ce si simple ? Et si l'obscurité était porteuse de lumière ? Il suffirait peut-être de citer ici deux vers de Polydouri qui soulignent dans quelle mesure elle aspire à cette obscurité, à l'extinction de la lumière dans sa chambre, parce qu'elle l'empêche de voir son âme (« Πάρτε το φως ! Με τυραννεί… / μου αρνιέται την ψυχή μου[47]… »). Et si l'utilisation du motif de l'obscurité relevait d'un mécanisme semblable, transmettant les messages de manière indirecte ?

Dans le même ordre d'idées, remarquons que, en tant que lecteurs, nous sommes très prompts à considérer l'absence d'une référence à un sujet précis comme la marque d'absence de conscience sur le sujet. Ainsi interprétons-nous fréquemment le silence comme une volonté d'ignorer ou comme une absence de positionnement de la part du poète. Mais si l'absence d'une thématique était en réalité un choix conscient de la part du poète ? Si elle ne constituait rien d'autre qu'une variante dans le traitement de cette thématique ? Cela pourrait valoir, par exemple, pour celle de la patrie et des visions nationalistes.

Pour le moment, approfondissons la définition que donne Ouranis du *cérébralisme* (*εγκεφαλισμός*). Selon lui, la tragédie des êtres « cérébraux » dont Baudelaire fait partie, réside dans l'impossibilité pour eux de trouver le bonheur là où tous les autres (la collectivité générale et indéterminée) le trouvent (« Ἤ καλύτερα, ὅλη του ἡ τραγωδία εἶναι ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ τὴ βρεῖ ἐκεῖ ποὺ τὴ βρίσκουν οἱ ἄλλοι[48] »). Il poursuit, se référant précisément à Baudelaire :

> Si quelqu'un veut définir le bonheur comme une situation dans laquelle l'homme se trouve dans une harmonie parfaite entre ses désirs et la réalité, c'est-à-dire que quelqu'un est heureux quand ce qu'il veut ou désire, se réalise, il est assez simple de comprendre pourquoi une âme comme celle de Baudelaire ne peut pas trouver le bonheur là où les autres le trouvent, puisque ses désirs sont plus complexes, plus difficilement réalisables que ceux des autres.
>
> ~
>
> Ἂν θέσει κανεὶς τὸν ὁρισμό, ὅτι εὐτυχία εἶναι μιὰ κατάσταση κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἄνθρωπος βρίσκεται σὲ μιὰ τέλεια ἁρμονία τῶν

47. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 147.
48. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 19.

> πόθων του μὲ τὴν πραγματικότητα, δηλαδὴ ὅτι εἶναι κανεὶς εὐτυχὴς ὅταν αὐτὸ ποὺ θέλει, αὐτὸ ποὺ ποθεῖ πραγματοποιεῖται, εἶναι εὔκολο νὰ ἐννοήσει γιατί μιὰ ψυχὴ ὅπως τοῦ Μπωντλαίρ δέν μπορεῖ νὰ βρεῖ τήν εὐτυχία ἐκεῖ ποὺ τή βρίσκουν οἱ ἄλλοι, ἀφοῦ οἱ πόθοι της εἶναι περισσότερο σύνθετοι, περισσότερο δυσκολοπραγματοποίητοι ἀπὸ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων[49].

Des désirs plus complexes, plus difficilement réalisables que ceux des autres, caractérisent ainsi les êtres cérébraux. Ouranis relève ensuite qu'à son époque, le *cérébralisme* n'est pas seulement une forme d'art mais bel et bien un mode de vie. Il souligne que la tragédie se déroule dans le cerveau de ces personnes, en marge de la vie réelle :

> Toute la tragédie des hommes cérébraux se joue dans leur cerveau. Toute leur vie se passe à la marge de la vie. Leur pensée est semblable à un tamis très fin à travers lequel ils se plaisent ou sentent le besoin de passer tout ce qui se produit autour d'eux et tout ce qui se produit en eux-mêmes. Dans la vie, ils paraissent spectateurs plutôt que joueurs, et cela parce que leur vie cérébrale est intense et absorbante. Et parce qu'ils sont cérébraux, ils n'ont pas de sentiments, ils ont des sensations. Ils ne voient pas les choses dans leur ensemble, mais ne sont en quête que des détails. Ils sont telles les araignées qui, à l'écart, tissent un univers entier pour elles-mêmes.

~

> Τῶν ἐγκεφαλικῶν ἀνθρώπων ὅλη ἡ τραγωδία τῆς ζωῆς τους παίζεται στὸν ἐγκέφαλό τους. Ἡ ζωή τους ὅλη περνάει στὸ περιθώριο τῆς ζωῆς. Ἔχουν μιὰ σκέψη παρόμοια μ᾽ ἕνα λεπτότατο κόσκινο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀρέσκονται ἢ αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νὰ περνᾶνε ὅ, τι συμβαίνει γύρω τους κι ὅ, τι συμβαίνει σ᾽ αὐτοὺς τοὺς ἴδιους. Στὴ ζωὴ φαίνονται ὡς θεατὲς παρὰ ὡς παῖχτες, κι αὐτὸ γιατὶ ζοῦν μιὰ ἐντατική, ἀπορροφητικὴ ζωὴ μέσα στὸν ἐγκέφαλό τους. Καί, ἐπειδὴ εἶναι ἐγκεφαλικοί, δὲν ἔχουν αἰσθήματα, ἔχουν συναισθήματα (sensations). Στὰ πράγματα δὲν βλέπουν τὸ σύνολο, ἀλλὰ ζητᾶν μόνο τὶς λεπτομέρειες. Μοιάζουνε μὲ τὶς ἀράχνες, οἱ ὁποῖες σὲ μιὰ παράμερη γωνιὰ ὑφαίνουν μιὰ ὁλόκληρη γι᾽ αὐτὲς οἰκουμένη[50].

49. Ouranis, 19.
50. Ouranis, 19.

À la fin de la première partie de son essai, Ouranis complète la définition de ce type d'intellectuels (il précise qu'il s'agit d'une catégorie et non de l'ensemble des êtres intellectuels), ceux de l'époque de Baudelaire comme ceux de la sienne propre, en soulignant que leur caractéristique dominante est l'imagination :

> N'est-ce pas là toute la tragédie de Madame Bovary ? Ne sent-elle pas elle aussi vivement le contact avec la vie quotidienne et ne souffre-t-elle pas, tandis que les autres autour d'elle y vivent si bien, de façon si harmonieuse ? N'est-ce pas son imagination qui la jette comme une folle dans la vie et lui amène le dégoût immédiatement après ?
>
> S'il n'y avait pas l'imagination, ces hommes n'auraient même pas le besoin d'arriver à un compromis avec la vie, semblables en cela à ceux qui vivent dans une pensée-carcan. Ils s'y trouveraient comme dans leur milieu naturel. Mais leur imagination élégante leur rend impossible l'acceptation de la vie. Et c'est normal. L'imagination spiritualise la vie, comme le crépuscule les paysages. Nourrissant un rêve plus beau pour leur vie, comment pourraient-ils se satisfaire du prosaïsme du quotidien ? Il leur faudrait un stoïcisme bien supérieur pour réconcilier l'un avec l'autre. Mais comment l'auraient-ils, quand leur seul élément vital est une intense vie psychique – c'est-à-dire l'exact opposé du stoïcisme ? Comme ils sont rares ceux qui peuvent distinguer la réalité des chimères, et accepter la première en érigeant pour leurs rêves un temple blanc, paisible, silencieux au plus profond de leur âme, un temple où ils se rendent aux heures exceptionnelles de leur vie pour y trouver la consolation et la douceur qui rendent supportable et acceptable la vie quotidienne et commune… Pour qu'ils puissent y arriver, il faudrait que l'élément principal chez eux soit la pensée philosophique – or ils n'ont que la sensation.
>
> ~
>
> Αὐτὴ δὲν εἶναι ὅλη ἡ τραγωδία τῆς κυρίας Μποβαρύ ; Δὲν αἰσθάνεται κι αὐτὴ πολὺ ζωηρὰ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ καὶ δὲν ὑποφέρει, ἐνῶ οἱ ἄλλοι γύρω της ζοῦν τόσο καλά, τόσο ἁρμονικὰ μέσα σ᾽αὐτήν ; Δὲν εἶναι ἡ φαντασία της ἐκείνη ποὺ τὴν ρὶχνει σὰν τρελλὴ στὴ ζωὴ καὶ ποὺ τὴν κάνει ν᾽ἀηδιάζει ἀμέσως κατόπι ;
>
> Ἂν ἔλειπε ἡ φαντασία, δὲ θὰ εἶχαν οὔτε κὰν τὴν ἀνάγκη οἱ τέτοιοι ἄνθρωποι νὰ ἔλθουν σὲ συμβιβασμὸ μὲ τὴ ζωή, ὅπως οἱ

> ἄνθρωποι τῆς σιδερένιας σκέψης. Θὰ βρίσκονταν μέσα σ᾽αὐτὴν σὰν μέσα στὸ φυσικό τους κάδρο. Μὲ τὴ ραφιναρισμένη ὅμως φαντασία τους εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποδεχθοῦν τὴ ζωή. Καὶ εἶναι φυσικό. Ἡ φαντασία ἐξαϋλώνει τὴ ζωή, ὅπως τὸ λυκόφως τὰ τοπία. Ἔχοντας μέσα τους ἕνα ὡραιότερο ὄνειρο ζωῆς, πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ εὐχαριστηθοῦν μὲ τὴν πεζότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς ; Θὰ χρειαζότανε ἕνας ἀνώτερος στωϊκισμὸς γιὰ νὰ συμβιβάσουν τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο. Ἀλλ᾽αὐτὸν πῶς νὰ τὸν ἔχουν, ὅταν τὸ μόνο τους ζωϊκὸ στοιχεῖο εἶναι μιὰ μεγάλη ψυχοπάθεια – δηλαδὴ ὁ ἀντίθετος μὲ τὸ στωϊκισμὸ πόλος ; Πόσοι λίγοι εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ μποροῦν νὰ ξεχωρίζουν τὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὶς χίμαιρες καὶ ν᾽ἀποδέχονται τὴν πρώτη, ὑψώνοντας γιὰ τὰ ὄνειρά τους ἕνα λευκό, γαλήνιο καὶ σιωπηλὸ ναὸ μέσα στὰ ἐνδόμυχα τῆς ψυχῆς τους, ναὸ ὅπου πηγαίνουνε στὶς ἐξαιρετικὲς τῆς ζωῆς τους ὧρες γιὰ νὰ βροῦν τὴν παρηγοριὰ καὶ τὴ γλυκύτητα ποὺ κάνουν ὑποφερτὴ καὶ ἀποδεχτὴ τὴ ζωὴ τὴν καθημερινὴ καὶ τὴν κοινή… Γιὰ νὰ μποροῦσαν νὰ τὸ κάνουν αὐτό, θὰ ἔπρεπε τὸ κυρίαρχο μέσα τους στοιχεῖο νὰ εἶναι ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη – κι αὐτοὶ δὲν ἔχουνε παρὰ μόνο αἴσθημα[51].

La prédominance de l'imagination, les passions de l'âme, l'absence de pensée philosophique, les sensations (et non les sentiments)[52], la recherche de la jouissance continuelle dans la beauté, la quête d'une « beauté plus difficile, complexe, artificielle, chimérique[53] » (« τη δύσκολη, τη σύνθετη, την πλαστή, τη χιμαιρική ») sont donc les caractéristiques principales des êtres qu'Ouranis qualifie de « cérébraux ». La beauté qu'ils visent devrait leur permettre d'atteindre la jouissance cérébrale qu'ils recherchent. Pour y parvenir, ils construisent un lieu artificiel dans lequel ils cultivent le paradoxe, l'imaginaire, l'horrible, le macabre, moyens pour eux d'accéder à cette forme de jouissance[54] (« Ἄλλοι καλλιεργοῦν τὸ παράδοξο, ἄλλοι τὸ φανταχτό, ἄλλοι τὸ νεκρικό, ἄλλοι τὸ ἀπαίσιο »). De plus, pour Ouranis, la plupart d'entre eux atteignent cet hédonisme cérébral par la seule aspiration à des jouissances nouvelles, à travers lesquelles ils

51. Ouranis, 18.
52. Pour plus de détails sur la différence qu'entend Ouranis entre ces deux termes : Tsaita-Tsilimeni, « Kostas Ouranis (1890-1953) et Les "Fleurs du mal" », 27-38.
53. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι*, vol. I, 20.
54. Ouranis, 21.

tentent de distraire leur ennui[55] (« Οἱ περισσότεροι φθάνουν στὸν ἐγκεφαλικὸ αὐτὸν ἡδονισμὸ ἀπὸ μόνη τὴν ἀνάγκη τῆς ἀναζήτησης καινούργιων ἀπολαύσεων – κι ἀφοῦ ἐξαντλήσουν ὅλες τὶς ἄλλες, στὶς ὁποῖες ἀρκοῦνται οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι. Ἀλλὰ κι αὐτοὶ ὑποφέρουν ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια τῆς ἐποχῆς τους : πονοῦν μέσα στὴ ζωὴ τὴν καθημερινὴ καὶ θέλουν ἢ νὰ ξεχάσουν ἢ νὰ βροῦν κάτι κανούργιο ποὺ νὰ διασκεδάζει τὴν ἀνία τους »).

Il importe désormais d'expliquer la nécessité qu'il y avait à cette présentation générale de la perception qu'a Ouranis des êtres *cérébraux* et son rapport exact avec le thème du refus d'une collectivité et de la construction d'une autre dont le noyau réside dans l'individu et la structure dans l'union des voix individuelles. Quand Ouranis se réfère à Baudelaire et aux caractéristiques des êtres *cérébraux*, il emploie la troisième personne soit du singulier, soit du pluriel, montrant ainsi la distance entre la voix critique et les sujets auxquels elle se réfère. Le poète, dans son analyse de l'acte de l'*Ennui* (un des cinq actes de la tragédie qu'il identifie dans *Les Fleurs du mal*), passe soudainement à l'emploi, durant deux paragraphes, de la première personne du pluriel[56] tout en adoptant un ton plus explicatif et personnel. Ce ton, propre à l'expression de son ressenti, nous permet de percevoir que, même si ce n'est que partiellement, le poète se considère comme faisant partie des êtres cérébraux. Dans ces deux paragraphes, Ouranis semble avoir « oublié » sa qualité de critique et avoir été entraîné par un sentiment d'identification. Il jetterait ainsi un pont entre eux et sa propre personnalité, son propre psychisme, d'une façon particulièrement indirecte, fidèle aux principes de la nouvelle collectivité.

Avant d'étudier comment la génération dite « des années 1920 » conçoit l'individualité et la collectivité, il semble essentiel de souligner qu'il est impossible d'arriver véritablement à savoir comment ces poètes emploient le « je » ou le « nous », dans la mesure où l'entité qu'ils expriment peut ne pas être fixe et parfois même représenter conjointement les deux dimensions. Nous avons pu constater que les occurrences de références à des « je » et à des « nous » ne recouvraient pas absolument la question de la formation d'une nouvelle collectivité. L'étude détaillée de leur œuvre (poétique, prosaïque, critique) nous

55. Ouranis, 21.
56. Ouranis, 38-39.

a persuadés que leur dessein[57] était bien défini et qu'ils ne pouvaient penser l'accomplir par le biais de la rédaction de manifestes formels ou d'une référence fréquente à un « nous » qui, même involontairement, ferait facilement naître dans l'esprit du lecteur l'image d'une collectivité tentant de s'imposer au monde littéraire de l'époque. Bien conscients de l'environnement dans lequel ils s'expriment, les poètes laissent de côté l'aspect sociétal et reportent l'intérêt sur les entités individuelles et sur le psychisme humain qui devient le noyau de la poésie nouvelle.

Ainsi comprenons-nous mieux Aragis lorsqu'il assure que K. Karyotakis « n'a pas écrit une poésie sociale sur la base d'une idéologie ou d'une intention mais à travers l'expérience vécue[58] ». Aragis livre une introduction éclairée à la conception personnaliste de la poésie dite « des années 1920 », soulignant que ces poètes « tentent de faire "descendre" la poésie des idées aux choses, ou pour le dire autrement, qu'ils tentent de lui offrir le principe de l'expérience[59] ». Il ajoute qu'ainsi, la littérature est passée d'une poésie « sans choses » (« α-πραγματη ») à une poésie « dans les choses » (« εμπράγματη[60] »). Il précise encore que « cette génération poétique a adopté le mouvement du symbolisme mais sans fanatismes ni dogmatismes […] et qu'il serait plus juste de les caractériser comme francs-tireurs postés à l'intérieur et à l'extérieur des cadres du symbolisme[61] ». Plus loin, nous trouvons exposée l'idée que « leur changement d'orientation se note même au niveau de la langue qu'ils emploient parce que celle de la poésie précédente ne correspondait pas au rapport personnel de ces poètes avec les choses[62] ». Ses propos sont d'ailleurs confortés par ceux de T. Agras :

57. Nous employons ici le terme « dessein » mais en référence plutôt à une sorte de précision que nous percevons à la lecture de l'ensemble de leur œuvre, et dont la nature est liée à la conscience de l'importance de l'individu et du fait que la nouvelle poésie doit se développer autour de lui. Le « dessein » peut donc à nos yeux être interprété comme une forme d'insistance sur la promotion de l'individuel et du personnel.
58. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης*, 369.
59. Aragis, 391.
60. Aragis, 401.
61. Aragis, 393.
62. Aragis, 394.

> Notre époque nous a servi à quelque chose. Elle nous a amenés au contact de la réalité (et quelle réalité !), nus de toute "littérature" - elle a fait de nous des êtres humains et rien de plus. Ainsi, nous avons touché les racines de l'existence, ainsi nous avons senti le bonheur et le malheur, la douleur et la jouissance, le doute et la détresse, la mort… Toutes les autres valeurs étaient devenues plus hautes que les Lettres – et nous avons fait communier la vie avec elles.
>
> ~
>
> Σε κάτι μας ωφέλησαν τα χρόνια μας. Μας έφεραν σ' επαφή με την πραγματικότητα (και με ποια πραγματικότητα !), γυμνούς από κάθε "φιλολογία", - μας έκαμαν ανθρώπους και τίποτε άλλο. Έτσι αγγίσαμε τις ρίζες της υπάρξεως, έτσι αισθανθήκαμε την ευτυχία και τη δυστυχία, τον πόνο και την ηδονή, την αμφιβολία και την απόγνωση, το θάνατο… Όλες οι άλλες αξίες είχαν έρθει υψηλότερα από τα Γράμματα – κι εκοινωνήσαμε τη ζωή μ' αυτές[63].

T. Agras, grand critique, rappelons-le, de son époque, place ainsi la présence de l'homme au centre de la poésie dite « des années 1920 », et Aragis vient souligner que « le geste décisif de ces poètes n'est pas d'avoir regardé le paysage urbain de l'extérieur et à distance, mais de l'avoir fait à travers le prisme de tout ce qui se jouait dans leur vie personnelle quotidienne » (« Η κρίσιμη λοιπόν κίνηση των ποιητών του '20 ήταν ότι δεν είδαν το αστικό περιβάλλον από έξω και από απόσταση, αλλά μέσα από ό, τι διακυβευόταν καθημερινά στην προσωπική τους ζωή[64] »). Puis, il continue par l'évocation d'« un acte hautement qualifié de connaissance de soi » (« Εγκυρότατη πράξη αυτογνωσίας[65] »), termes auxquels nous nous intéresserons dans la suite de notre développement, consacré à la nature et surtout à la structure exacte de cet acte, à la manière dont la connaissance de soi modèle la nouvelle poésie, et au déplacement de l'intérêt poétique vers l'exposition du monde intérieur, du psychisme dans toutes ses manifestations. Nous aborderons plus loin le rôle de la lumière projetée sur l'expérience personnelle, les thématiques exactes et ce qu'elles nous disent.

63. Tellos Agras, *Œuvres critiques*, Ποιητικά πρόσωπα και κείμενα, 58.
64. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης*, 400.
65. Aragis, 401.

Avant d'aller plus loin, il est important de souligner que partout où nous, lecteurs, rencontrons l'utilisation de la première personne du pluriel dans l'œuvre de ces poètes, la voix poétique joue le rôle d'un observateur, qui fond dans le « nous » une série de suppositions.

À titre d'exemples, nous citerons des vers empruntés successivement à K. Karyotakis, K. Emmanouil et K. Ouranis :

> Nous tous qui avons l'œil mouillé
> et en nous l'Hadès.
>
> […]
>
> chaque frère dira son chagrin
> et tous nous écouterons penchés sur lui.
>
> […]

~

> ὅσοι ἔχουμε τὸ μάτι μας ὀγρὸ
> καὶ μέσα μας τὸν ἅδη.
>
> […]
> τὸν πόνο του θὰ εἰπεῖ κάθε ἀδερφὸς
> κι ὅλοι σκυφτοὶ θ' ἀκοῦμε[66].
>
> […], [« GALA »]

Le « nous » auquel se réfère ici K. Karyotakis consiste en une conjugaison de voix individuelles qui vont s'exprimer l'une après l'autre. Le poète continue en soulignant la solitude des sujets, évitant ainsi l'image qui pourrait naître de collectivités indéterminées :

> Nous restâmes symboles des temps qui pèsent sur nous,
> énigmes insolubles qui ne parlent qu'à elles-mêmes, […].
> [« Symboles… »]

~

66. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 4.

Σύμβολα ἐμείναμε καιρῶν ποὺ ἀπάνω μας βαραίνουν,
ἄλυτοι γρίφοι ποὺ μιλοῦν μονάχα στὸν ἑαυτό τους[67], […].
[« Σύμβολα… »]

Les vers qui suivent montrent l'individualité protégée ou promue par l'acte poétique. Karyotakis évoque le refus de toute poésie :

[…] Les choses nous repoussent, et la poésie
est le recours que nous haïssons. [« Nous sommes une sorte de… »]

~

[…] Μᾶς διώχνουνε τὰ πράγματα, κι ἡ ποίησις
εἶναι τὸ καταφύγιο ποὺ φθονοῦμε[68].
[« Είμαστε κάτι… »]

Un autre extrait fait cette fois référence à la poésie vue à travers le regard du poète. Dans un premier temps, K. Karyotakis évoque le manque de reconnaissance (de la part du public, de la critique) pour ces poètes sans gloire dont il espère faire partie lui-même dans le futur :

[…] Cependant, personne ne raconte rien
et les ténèbres ont recouvert, lourdes,
les paroliers qui versifient de manière indigne.
Mais moi je fais en guise d'offrande sacrée
une ballade aux poètes sans gloire.

[…]

Et un jour dans les temps à venir :
"Quel poète sans gloire" – je veux qu'ils disent –
"écrivit une ballade si indigente pour les poètes sans gloire ?"
[« Ballade aux poètes qui restent sans gloire »]

~

67. Karyotakis, 73.
68. Karyotakis, 87.

[…] Κανένας ὅμως δὲν ἀνιστορεῖ
καὶ τὸ ἔρεβος ἐσκέπασε βαρὺ
τοὺς στιχουργοὺς ποὺ ἀνάξια στιχουργοῦνε.
Μὰ ἐγὼ σὰν προσφορὰ κάνω ἱερή,
μπαλάντα στοὺς ποιητὲς ἄδοξοι πού ‘ναι.

[…]

Καὶ κάποτε οἱ μελλούμενοι καιροί :
“Ποιὸς ἄδοξος ποιητὴς” θέλω νὰ ποῦνε
“τὴν ἔγραψε μιὰν ἔτσι πενιχρὴ
μπαλάντα στοὺς ποιητὲς ἄδοξοι πού ‘ναι[69] ;”
[Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων]

Dans le premier vers du poème cité ci-dessous, Ouranis fait référence aux mondes personnels de chaque poète, soulignant ainsi l’itinéraire individuel de chacun :

Voilà pourquoi nous marchons courbés dans nos mondes,
comme tirant par malédiction le poids de la vérité :
nous voyons tout, tout, et à cause de cela nous ne verrons pas
vivants les fleurs que nous plantâmes
dans les jours et les nuits des rêves.
[« XIV »]

~

Νά γιατί περπατᾶμε σκυφτοί μεσ’ στους κόσμους μας,
σαν κατάρα ὅλο σέρνοντας τῆς ἀλήθειας το βάρος :
ὅλα, ὅλα τά βλέπουμε καί γι’ αὐτό δέ θά ἰδοῦμε
ζωντανά τα λουλούδια πού ἐμεῖς ἐφυτέψαμε
μεσ’ σέ μέρες καί νύχτες ὀνείρων[70].

K. Emmanouil, lui, compare les mondes individuels à des romans imprimés pour une minorité de lecteurs :

Comme nous ressemblons à de beaux romans !
Numérotés, sur du papier vélin,

69. Karyotakis, 27.
70. Kostas Ouranis, *Ποιήματα*, 42.

avec des culs-de-lampe, des hors-textes, à l'écriture fine,
nous sommes imprimés pour la minorité…

~

Πῶς μοιάζουμε μέ ὡραῖα μυθιστορήματα !
Σέ ἁβρό papier vélin, ἀριθμημένα,
μέ culs-de-lampe, hors-textes, λεπτά στό γράψιμο,
εἴμαστε μέ τούς λίγους τυπωμένα[71]…

Ainsi, les poètes de la génération dite « des années 1920 » ont-ils mis l'accent sur l'importance du monde personnel et intérieur en tant que noyau, corps, thématique, univers de la nouvelle poésie ainsi que sur la nature de l'*autre*, c'est-à-dire du lecteur, de l'interlocuteur appelé à dialoguer avec le contenu de la nouvelle poésie. Si les raisons possibles de cette insistance sur la description des lecteurs qu'ils souhaitent avoir (questions qui portent par exemple sur le réveil de la conscience du lecteur) ont été énumérées, il en est encore une pour laquelle l'*autre* est si important pour cette génération poétique : ces poètes ont besoin d'imaginer un lecteur, un interlocuteur, exigeant et attentif. Leur besoin en est si grand qu'ils entreprennent déjà de former leur lecteur soit dans les introductions, soit dans leurs œuvres critiques, autrement dit, avant même que le texte ne se présente seul, par lui-même. Cette insistance constitue une tentative de redéfinition de l'*autre*, celui avec lequel le nouveau *cadre de pouvoir* va se construire. Le chapitre suivant se chargera d'expliquer, entre autres, pourquoi cet *autre* est si important pour la génération dite « des années 1920 ».

71. Emmanouil, *Ποιήματα*, 25.

Une nouvelle poésie : vers une dilatation du vocabulaire et le discours indirect

Une nouvelle définition pour le terme « obscurité ». La logique des codes-barres. La *narration du soi* en tant que *construction du soi*

En 1912, Ouranis écrit dans son recueil *Spleen* :

> À chaque instant dans nos yeux se reflètent
> des mondes bruts, et nous savons encore
> extraire de l'obscurité sa lumière intérieure.
>
> ~
>
> Μέσ' στὰ μάτια μας κάθε στιγμή καθρεφτίζουνται
> κόσμοι ἄπλαστοι, και ξέρουμε ἀκόμα
> ἀπ' τὸ σκότος νά παίρνουμε τό ἐσώτερο φῶς του[1]. [« XIV »]

Ces quelques vers nous permettent d'observer la façon dont la génération dite « des années 1920 » parvient à *dilater* le champ de signification d'une série non exhaustive de termes tels que « négatif », « ennui », « insatisfaction », « mort », « temps », etc. Nous proposons de nous intéresser plus particulièrement à ceux d'« obscurité » et de « pouvoir » dans la mesure où leur exemple nous semble parfaitement

1. Ouranis, *Ποιήματα*, 42.

didactique. Qu'entendons-nous par *dilatation du vocabulaire* et comment ce nouveau statut du langage donne-t-il la clé de la découverte de l'identité « cachée » d'une littérature « indirecte » ?

Rappelons tout d'abord la définition que donne John Jackson de l'*obscurité* dans la poésie moderne (c'est-à-dire celle qui s'écrit en France à partir de 1800), dans son essai sur la modernité, *La Poésie et son autre* : « (Elle est) l'expression la plus générale pour qualifier un usage de la parole auquel la poésie a largement identifié son projet[2] », renouvelant ainsi l'investissant d'un nouveau champ de signification et faisant d'elle un des attributs de la poésie moderne, en rien négatif :

> L'obscurité en ce sens, est une chance : la chance qu'un langage se donne d'explorer et de déployer les logiques et les ressources inattendues qui enrichissent la seule rationalité de sa fonction de communication[3].

Il convient de considérer par quel processus cette *obscurité* pénètre la poésie « des années 1920 », ce qu'elle représente dans le monde du poète et comment elle en arrive à être vue comme un élément positif. Notons tout d'abord que cette *obscurité*, qu'elle soit passée dans la poésie grecque de l'époque par une influence étrangère (principalement celle des symbolistes français), ou qu'elle constitue un trait original et particulier de l'œuvre de ces poètes grecs, ou les deux, apparaît au moment où tout l'éclat dont bénéficiait la poésie écrite à la gloire de la patrie, de ses héros et des visions qui ont été les siennes tout au long du XIX^e^ siècle, s'éteint dans la foulée des événements politiques et historiques qui marquent la première moitié du XX^e^ siècle. John Jackson décrit remarquablement ce passage vers l'*obscurité* :

> Comme cela a été démontré depuis longtemps, en effet, les changements qui affectent la société industrielle européenne au XIX^e^ siècle placent l'individu dans une situation paradoxale. Au renouveau des droits de la subjectivité s'oppose la chute vertigineuse du pouvoir de l'individu : le *je* découvre simultanément son infini intérieur et son quasi-néant extérieur. Le divorce entre la puissance du rêve et l'indifférence que le réel lui oppose entraîne le moi dans un mouvement d'aliénation qui le rend en quelque sorte étranger, et par là obscur à

2. Ouranis, 11.
3. Ouranis, 11.

> lui-même : presque toutes les images identificatoires de la subjectivité qu'on rencontre dans *Les Fleurs du mal*, par exemple – albatros, petites vieilles, cloche fêlée, prostituées, etc. – sont des images de victimes exilées de leur lieu propre et de leur transparence intérieure[4].

Si, d'une part, l'*obscurité* atteste des espaces inconnus du « moi », tout événement étranger ou toute suite de changements (affectant notre monde intérieur ou extérieur) nous expose à un « moi » inconnu et inexploré. Si, d'autre part, l'obscurité génère les conditions nécessaires pour que le « moi » commence à se connaître, à se former, il devient évident que c'est exactement ce type d'obscurité que rencontre le lecteur dans un grand nombre de poèmes de l'époque, à l'image de ceux que nous citons ci-dessous :

> De Kostas Ouranis :
> Les jeunes de la campagne ~ Οἱ νέες τῶν ἐπαρχιών[5]
> Don Quichotte ~ Δόν Κιχώτης[6]
> Je pense aux vieux marins ~ Τούς ναυτικούς τούς γέρους συλλογίζουμε[7]…
> La vieille ~ Ἡ Γριά[8]
> Sirènes ~ Οἱ Σειρῆνες[9]
> Je pense aux marins ~ Τούς ναύτες συλλογίζουμαι[10]…
>
> De Kostas Karyotakis :
> Don Quichottes ~ Δὸν Κιχῶτες[11]
> Pantins ~ Ἀνδρείκελα[12]
>
> De Télos Agras :
> Les ignorées ~ Οι αγνοημένες[13]

4. Ouranis, 14.
5. Ouranis, 162-164.
6. Ouranis, 86.
7. Ouranis, 167.
8. Ouranis, 230.
9. Ouranis, 263-272.
10. Ouranis, 273.
11. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 22-23.
12. Karyotakis, 89.
13. Tellos Agras, *Τα Ποιήματα, Τα βουκολικά και τα εγκώμια, Καθημερινές*, vol. I, éd. critique : Elli Philokyprou (Athènes : Miet, 2014), 224-225.

Vieille cheminée ~ Γριά καμινάδα[14]
La petite hétaïre ~ Η μικρή εταίρα[15]
L'adolescent triste ~ Ο λυπημένος έφηβος[16]
Amitiés de fillettes ~ Οι μικρές φίλες[17]
Paroles d'un jeune décadent : ~ Ομιλεί ένας παρακμασμένος νέος[18] :

De Kaisar Emmanouil :
Athènes-Lupanar[19] (titre directement en français)

De Maria Polydouri :
Il fut un temps où j'étais compagne de toute douceur de la Création,
~ Συντρόφισσα ήμουν κάποτε σ᾽ό, τι γλυκό στην Πλάση[20],

De Romos Philyras :
Don Quichotte ~ Ο Δον Κιχώτης[21]
Pierrot ~ Πιερότος[22]
La fille de la campagne ~ Χωριατοπούλα[23]
Dames de la mer ~ Θαλασσοκυρές[24]

D'Apostolos Melachrinos :
L'ombre d'Eriphile ~ Ο ίσκιος της Εριφύλης[25]

L'exil des poètes loin de leur lieu propre et de leur transparence intérieure, pour reprendre les termes de John Jackson, s'origine, selon les poèmes, dans l'isolement à la campagne, la vieillesse, la maladie, l'indifférence ou encore la douleur…

Le constat qu'ils font du délabrement du contexte politique et social dans lequel ils vivent les incite à se tourner vers leur monde

14. Agras, 256-257.
15. Emmanouil, *Τα Ποιήματα*, 55.
16. Emmanouil, 55-56.
17. Emmanouil, 57.
18. Emmanouil, 58.
19. Emmanouil, 59.
20. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 129.
21. Philyras, *Ποιήματα*, vol. II. 16.
22. Philyras, 131.
23. Philyras, 112.
24. Philyras, 115.
25. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 159-167.

intérieur. Le lecteur voit donc le sujet poétique s'observer et s'interroger sur son « moi », questionnant aussi bien ses contemporains que lui-même. L'obscurité devient alors la première voie d'accès à la connaissance du « moi », avant de prendre part à la formation de celui-ci et à sa *reproduction.* Deux exemples illustrent particulièrement bien cette conception de l'*obscurité* dans le corpus poétique des années 1920. Le premier se trouve dans un poème de N. Lapathiotis, « Mon âme… » ~ « Η ψυχή μου[26]… » où le lecteur détecte avant tout une interrogation sur le lien entre le sujet poétique et son âme, ainsi que sur la nature de cette dernière ; l'interrogation semble revêtir un caractère essentiellement personnel et souligne l'importance de la connaissance du soi qui paraît distant et inconnu alors même qu'il suit pas à pas le sujet poétique :

> Mon âme marche tout près de moi,
> tout au long de ma route,
>
> – mais même si nous cheminons toujours ainsi côte à côte
> elle ne m'adresse jamais ni un regard ni une parole ;
>
> […]
>
> restant ainsi muette, telle une compagne
> – dont je (me) dis bien souvent que je lui reste étranger !
>
> … Mon âme marche à mes côtés,
> et désormais je sens, avec un frisson d'horreur,
>
> que lorsque se présentera le moment de notre séparation,
> nous nous perdrons, sans nous être (jamais) connus…
>
> ~
>
> Η ψυχή μου βαδίζει στο πλευρό μου,
> σ' όλο το μάκρος του μεγάλου δρόμου,
>
> – μα αν και βαδίζουμε έτσι, πάντα πλάι,
> ποτέ δε με κοιτάει, δε μου μιλάει·

26. Lapathiotis, *Ποιήματα*, 188.

[…]

κι είν' έτσι αμίλητη, κι αν ταίρι,
– που λέω, πολλές φορές, πως δε με ξέρει !

…Η ψυχή μου βαδίζει στο πλευρό μου :
και τώρα νιώθω, μ' ένα ρίγος τρόμου,

πως σαν έρθ' η στιγμή να χωριστούμε,
θα χαθούμε, χωρίς να γνωριστούμε…

Ces vers mettent en lumière l'aspect inconnu du « moi » qui, en dépit de sa présence établie, semble révéler à son « sujet » tout ce qui le constitue. Celui-ci lui reste « en quelque sorte étranger, et par là obscur à lui-même[27] ». Le sujet poétique, désemparé, choisit le terme « horreur » pour exprimer cette éventualité d'une âme, son « moi », qui lui resterait à jamais une inconnue. La communication ne va de soi pour aucune des deux parties en présence : si le sujet ne connaît pas son âme, la réciproque semble en effet également vraie (« – dont je (me) dis bien souvent que je lui reste étranger ! » ~ « – που λέω, πολλές φορές, πως δε με ξέρει ! »). L'observation de son monde intérieur si subtilement exposé par le sujet (poétique), la mention de l'horreur et le constat final font de ce poème un plaidoyer pour la communication avec le « moi ». L'expression du manque fonctionne comme une prise de conscience appelant le sujet à explorer ce qui (lui) semble obscur. Ainsi l'obscurité donne-t-elle accès à la découverte du soi en mettant au jour l'*inconnu*, le mystérieux, ce qui est difficilement accessible.

Kostas Karyotakis fournit une deuxième illustration de notre propos dans son poème intitulé « Nous sommes arrivés ici si jeunes… » ~ « Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ[28]… ». À travers ces vers, c'est encore une question personnelle qui est posée, mais portant cette fois sur une notion plus collective que dans le cas précédent ; le sujet poétique ne s'interroge pas seulement lui-même, mais également sa génération, et

27. John E. Jackson, *La Poésie et son autre. Essai sur la modernité,* En lisant en écrivant (Paris : José Corti, 1998), 14.
28. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 67.

même les poètes ses contemporains – ce qui nous renvoie d'ailleurs à la notion de « groupe » évoqué *supra* :

> […] nous voyons d'un regard vide, d'un pas saccadé
> nous empruntons la même route, chacun dans sa solitude
> nous sentons notre corps malade, devenu lourd, comme étranger,
> notre voix nous arrive de loin comme un bruit sourd.
>
> […]
> (le bateau) se perd et nous nous demandons tous ce que nous avons, ce que j'ai,
> à nous éteindre tous, à partir ainsi si jeunes, presque encore enfants !, [« Comment nous sommes arrivés ici, si jeunes… »]

~

> Μὲ μάτι βλέπουμε ἀδειανό, μὲ βῆμα τσακισμένο
> τὸν ἴδιο δρόμο παίρνουμε καθένας μοναχός,
> νιώθουμε τ᾽ἄρρωστο κορμί, ποὺ ἐβάρυνε, σὰν ξένο,
> ὑπόκωφος ἀπὸ μακριὰ ἡ φωνή μας φτάνει ἀχός.
>
> […]
> (τὸ πλοῖο) χάνεται καὶ ρωτιόμαστε τί νά᾽χουμε, τί νά ᾽χω,
> ποὺ σβήνουμε ὅλοι, φεύγουμ᾽ἔτσι νέοι, σχεδὸν παιδιά !

L'obscurité ne porte pas ici sur ses propres conséquences (silence de l'âme, regard vide, pas saccadé), mais sur tout ce qui, tout en constituant le « moi », n'en paraît pas moins inappréhendable. La seule différence tient dans le fait que Lapathiotis reste strictement sur une observation personnelle, tandis que Karyotakis étend son regard à un ensemble d'individualités.

La référence à ses conséquences fait courir le risque d'une interprétation exclusivement négative de l'*obscurité*. Si nous nous limitons au sens premier du terme, nous retrouvons la lecture partiale des premiers chercheurs à s'être penchés sur la poésie des années 1920. Mais l'obscurité, ici, semble bien témoigner d'une position et d'un choix : celui que fait le sujet d'écarter le monde extérieur et d'orienter son intérêt vers celui de l'intérieur, déplacement déterminant pour l'individu (dans les domaines littéraire, social, psychanalytique, etc.)

au début du xx[e] siècle. C'est ainsi que les poètes des années 1920 parviennent à *dilater* la signification de l'*obscurité*, qui perd sa connotation de défaitisme pour prendre, par son caractère distancié et surtout énigmatique, celle d'un positionnement permettant l'accès au « moi ». Ce regard que l'individu, de sa propre initiative, tourne vers son monde intérieur, est tout aussi remarquablement exposé par Virginia Woolf, dans son texte : « Mr Bennett and Mrs Brown[29] ». Cette nouvelle, publiée en 1924, met l'accent sur l'importance du déplacement d'intérêt de l'auteur vers le monde intime de son personnage en lieu et place du cadre extérieur qui n'a souvent aucun lien avec le héros du livre.

C'est ce que l'auteure anglaise détaille ainsi :

> Les édouardiens ne s'intéressent pas aux personnages en eux-mêmes ; ou au livre en lui-même. Ils s'intéressent à quelque chose d'extérieur[30]. […] Elle est là, assise dans un coin du compartiment – ce compartiment qui ne nous mène pas tant de Richmond à la gare de Waterloo, que d'un âge de la littérature anglaise à celui qui vient, car Mrs. Brown est éternelle, Mrs. Brown incarne la nature humaine, Mrs. Brown ne change qu'en surface, ce sont les romanciers qui entrent et qui sortent – elle est là, assise – mais pas un écrivain édouardien ne lui a même jeté un coup d'œil. Ils ont scruté le monde par la fenêtre avec une attention aiguë et pleine d'empathie ; ils ont contemplé les usines, les Utopies, et même la décoration et les banquettes du compartiment ; mais ni elle, ni la vie, ni la nature humaine. Ainsi, ils ont développé une technique romanesque qui répond à leurs besoins ; ils se sont dotés d'outils et ont établis des conventions qui correspondent à leur ambition. Mais ces outils ne sont pas nos outils, et cette ambition n'est pas la nôtre. Selon nous, ces conventions sont un désastre et ces outils signifient la mort[31].

Les conventions évoquées par V. Woolf concernent non seulement la prose de l'époque, mais aussi la poésie. Ce sont elles les obstacles qui se dressent contre le passage du monde extérieur au monde intérieur, un passage qui semble nécessaire pour que l'individu

29. Virginia Woolf, *Essais choisis*, éd. critique et traduction : Cathérine Bernard (Paris : Gallimard, 2015), 222-252.
30. Woolf, 236.
31. Woolf, 241.

travaille sur ses blessures et forge, au travers de la rencontre avec son soi, à sa propre responsabilité, en tant qu'individu, dans le monde.

Dans la suite de sa nouvelle, Virginia Woolf souligne la nécessité pour un auteur de ne jamais ignorer tout du caractère du personnage qu'il invente : il doit prêter à ce dernier des éléments qui constituent et incarnent le monde réel du lecteur. Autrement dit, l'auteur ne doit jamais considérer son « moi » comme un monde différent de celui du lecteur. L'auteure anglaise met ainsi indirectement l'accent sur les rapports entre les différents acteurs : auteur, personnage et lecteur sont faits de la même étoffe et ne cessent de communiquer et interagir :

> Dans votre vie de tous les jours, cette semaine, vous avez eu des expériences étonnamment plus intéressantes que celle que j'ai tenté de vous décrire. Vous avez surpris des bribes de conversations qui vous ont remplis d'étonnement. Vous vous êtes couchés le soir troublés par la complexité de vos sentiments. Des idées par milliers vous ont traversés l'esprit ; des émotions par milliers se sont bousculées puis évanouies dans le plus grand des désordres. Vous laissez pourtant des écrivains vous livrer une version de tout ceci, une image de Mrs. Brown qui n'entretient pas la moindre ressemblance avec cette vision déconcertante. Naturellement modestes, vous semblez croire que les écrivains sont d'une autre constitution que vous ; qu'ils connaissent mieux Mrs. Brown que vous. On ne saurait imaginer malentendu plus grand. C'est cette distinction opposant lecteur et écrivain, votre modestie, ces grands airs professionnels que nous nous donnons, qui dénaturent et émasculent les livres, ces fruits vigoureux de notre étroite et harmonieuse complicité[32].

L'assertion « vous vous êtes couchés le soir troublés par la complexité de vos sentiments » renvoie à l'extrait poétique de K. Karyotakis, cité plus haut, dans lequel le poète expose précisément le trouble qui enveloppe les sentiments et leurs conséquences. K. Karyotakis et V. Woolf semblent bien, chacun à sa manière, souligner tous deux l'importance du contact avec le « moi » en refusant toute distance avec celui-ci. La fréquentation d'un personnage littéraire doit nous permettre de reconnaître en lui notre « moi », non dans les détails, mais sous le rapport de l'authenticité. Il ne s'agit pas d'une identification, mais d'une mise

32. Woolf, 251.

en commun de la même nature. La frontière entre lecteur et héros devient floue. C'est là la condition – et cela c'est précisément ce que souhaite la génération des années 1920 – pour que l'intérêt se déplace vers l'individu et que le lecteur en vienne à se poser des questions plus existentielles, s'éloignant autant que faire se peut des schémas selon lesquels l'humanité est traditionnellement envisagée :

> Votre mission est d'insister pour que les écrivains descendent de leur piédestal pour décrire notre Mrs. Brown avec vérité, si ce n'est avec élégance. Vous devez réaffirmer que c'est une vieille dame infiniment diverse, au potentiel prodigieux ; capable de surgir n'importe où ; de prendre n'importe quelle apparence ; de dire et de faire Dieu sait quoi. Ce qu'elle dit, ce qu'elle fait, ses yeux, son nez, sa voix et ses silences ne laissent pas de nous fasciner, puisqu'elle est, bien sûr, l'esprit qui nous anime, la vie même[33].

Tout comme V. Woolf lorsqu'elle s'exprime sur les liens entre le personnage, auteur et lecteur, les poètes grecs « des années 1920 » se penchent sur le rapprochement avec le monde intérieur qui s'opère à la faveur de tout ce qui reste ou apparaît comme inconnu, obscur, distant, inexploré. L'auteur fait oublier la distance qui le place – règle dangereuse, modèle idéologique et littéraire – loin de la voix qu'il souhaite faire entendre. Il doit donner forme à une entité qui n'oubliera jamais sa part d'obscurité mais dialoguera sans cesse avec elle. Ainsi, l'entité que forge l'auteur est non pas extérieure au lecteur, mais de nature à emporter son adhésion et à le toucher grâce, entre autres, à sa nature énigmatique et humaine. Pour le dire autrement, les auteurs doivent cesser de faire se mouvoir leurs héros dans un monde étranger à celui du lecteur et qui les éloigne, eux les créateurs, de leur création. Bien au contraire, s'ils veulent éviter à cette dernière de passer pour une construction, leur effort doit se concentrer sur la représentation d'un monde intérieur qui rapproche le héros du lecteur. Sinon, le risque, selon V. Woolf, serait de créer une œuvre dépourvue d'âme qui ne prendrait pas en compte l'humain.

C'est précisément ce déplacement de l'intérêt vers le monde intérieur de l'individu qu'effectue la génération des années 1920. Elle fait

33. Woolf, 251-252.

du « moi » le héros du poème, en lui conférant une place centrale. La parole première revient à l'expérience personnelle. L'œuvre d'art, en l'occurrence le poème, s'adresse dès lors directement à son lecteur, l'exposant à sa propre obscurité, qui lui devient accessible et se trouve dégagée de ce qui pouvait la faire paraître comme fautive. Ce déplacement vers le monde intérieur se réalise à travers une démarche de connaissance, de conception et d'acceptation du rôle de l'*autre* (l'autre, l'étranger – intérieur aussi bien qu'extérieur). Le dialogue entre le *je* et l'*autre*, de quelque manière que ce soit, est constitutif de la formation de l'individu. Virginia Woolf écrit ainsi au début de sa nouvelle :

> […] Songez combien nous sommes ignorants de ce qu'est un personnage – songez combien nous sommes ignorants de ce qu'est l'art […]. Et je vous demanderai de bien vouloir m'excuser si, avec une intolérable vanité, je m'exprime à la première personne. J'ai scrupule à attribuer à tout un chacun les opinions d'une personne imparfaitement informée et sans nul doute fourvoyée. Je souhaiterais tout d'abord souligner, ce dont vous conviendrez avec moi, que chacun d'entre nous ici sait juger du caractère des hommes[34]. […]

Ici, *autre* nous renvoie à l'usage que fait J. Butler du terme (l'*autre* comme porteur d'un *pouvoir* [Foucault] exercé de façons diverses sur l'individu et, à l'inverse, l'individu en tant qu'*autre* pour son entourage), mais aussi à la célèbre phrase d'Arthur Rimbaud : « *Je* est un autre[35] » ; phrase très diversement interprétée, mais qui, en tout état de cause, souligne le fait que l'identité est le résultat des dialogues entre le *je* et son environnement ainsi qu'entre le *je* et son moi. Dans le premier cas comme dans le deuxième, l'*autre* (environnement ou moi) apparaît quasiment toujours comme obscur, sans que cela soit nécessairement négatif. Le deuxième exemple de *dilatation* des termes auquel nous nous intéresserons est celui de *pouvoir*. Dès le moment où nous ne pouvons pas imaginer l'individu en dehors de ses conditions d'émergence, la forme que prennent celles-ci est une sorte de pouvoir exercé sur lui, pouvoir de nature mêlée, et qui peut ne pas être négative. Selon Foucault et sa théorie de l'assujettissement, l'autonomie

34. Woolf, 224.
35. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, 340-343.

de l'individu dépend de son assujettissement à un pouvoir[36], en un processus qui ne relève pas strictement de la domination[37], l'individu devenant « principe statutaire de son propre assujettissement[38] ».

Obscurité et *pouvoir* sont ainsi investis d'une signification décloisonnée et offrent un regard renouvelé sur la poésie qui tient compte de leur caractère multidimensionnel. Sans constituer des termes identiques, ils se rapprochent de telle façon que l'un (l'*obscurité*) en vient à caractériser l'autre (*pouvoir*) dans le sens où tout ce qui représente un pouvoir exercé sur l'individu semble être de nature obscure. La génération dite « des années 1920 » tente de faire du poème un processus permettant d'entrer au contact de cette obscurité, de la sphère de l'inconnu, provoquant par là même une *prise de conscience* de l'incontournable de l'*obscur* dans la *formation du sujet*. Cette prise de conscience donne à l'individu la possibilité d'explorer les pouvoirs qui le constituent et l'entourent, lui ouvrant ainsi la voie d'une meilleure appréhension de lui-même.

Le contact du sujet avec tout ce qui lui est obscur s'effectue dans l'observation, l'interrogation et une forme de dialogue intérieur exposé dans le poème, tout comme y est exposée l'*expérience*, notion devenant centrale dans les textes des années 1920 et qui fait l'objet d'une approche nouvelle, comme le montre C. Dounia dans son ouvrage sur l'œuvre poétique de Maria Polydouri[39]. Cet élément de l'*expérience et ce qui découle de son exposition* semble d'ailleurs être l'une des raisons de la critique très partiale qui a visé ce corpus sans pour autant affecter les poètes. Il s'agit là de leur choix d'un outil leur donnant accès à leur « moi » et témoigne de la prise de conscience des pouvoirs divers s'exerçant sur l'individu. L'indifférence que marquent ces poètes pour les conséquences éventuelles d'une expérience ou d'un choix *a priori* en marge des lois et des règles sociales participe clairement à l'inauguration d'une époque nouvelle pour la poésie. Celle-ci, pour ses historiens, est tout sauf facile à reconnaître immédiatement, sa part « obscure » ayant donné lieu à nombre de malentendus dans son interprétation. Le pari ici est de déplier les plis cachés, afin que se révèle son importance dans l'évolution de la littérature néohellénique.

36. Butler, *Η ψυχική ζωή της εξουσίας*, 101.
37. Butler, 102.
38. Butler, 103.
39. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 351.

Cet intérêt accordé à l'expérience et la dilatation du terme « obscurité », dans le sens d'un postulat et non d'une défaite, sont particulièrement bien illustrés dans le poème « Destin » (« Πεπρωμένο[40] ») de Maria Polydouri, écrit en 1923 (la poétesse avait 22 ans). On y voit le sujet poétique s'adresser à son âme en lui posant dès le début une question rhétorique qui, dans une première lecture, nous semble annoncer un poème de tonalité pessimiste, tout particulièrement dans les deux premiers vers :

> Mon âme, enfant du chagrin prodigue,
> attends-tu
> le jour azur qui va passer et te prendre avec lui ?
>
> ~
>
> Ψυχή μου, του άσωτου καημού παιδί, σαν ποια προσμένεις
> γαλανή μέρα να διαβή, μαζί της να σε πάρη ;

La voix est ironique ou désespérée, ou les deux à la fois. Mais à la lecture de la suite de la première strophe du poème, nous constatons que le sens de la question n'est pas dans la confirmation de ce qu'un tel jour n'arrivera jamais – symboliquement, l'azur est porteur d'espoir, calme, lumineux –, mais aux raisons de cette attente. Constatant que son âme attend le « jour azur », le sujet poétique souhaite, par cette question, lui ouvrir la voie vers autre chose afin de l'amener à tourner son regard ailleurs : pourquoi « attends-tu le jour azur qui va passer et te prendre avec lui ? ».

L'explication vient immédiatement après :

> Sous la lumière tu ne pourras pas ressusciter les rêves,
> ta belle flamme s'éteindra et seule la grâce te restera,
> tu resteras ferme sur un trône tout en or.
>
> ~
>
> Κάτω απ' το φως δε θα μπορής τα όνειρα ν' ανασταίνης,
> θα σβήση η ωραία φλόγα σου και θα σου μείνη η χάρη,
> μέσα σε θρόνο ολόχρυσο καρτερικά να μένης.

40. Polydouri, 202.

Pour l'âme qui cherche refuge dans le plein jour, les conséquences seront imprévisibles et lourdes, nous dit la poétesse : la lumière alors dispensée est si forte qu'elle ne lui permettra pas de connaître et de mettre en valeur la sienne propre, qui pourtant pourrait lui faire revivre ses rêves. L'âme sera alors intégrée à un ensemble si riche et complet qu'elle n'aura pas l'opportunité de découvrir et faire valoir ce qui lui est propre et témoigne de son caractère unique.

Le sujet poétique incite donc l'âme à s'intéresser à la Nuit :

> Regarde passer, dans une fierté triomphale, le spectre de la Nuit,
> baignée d'obscurité tel un mystère d'Hadès.
>
> Lève tes mains fières et prie
> pour devenir l'un de ses nombreux noirs secrets,
> que ne te touche,
> tel le rayon l'ombre de l'abysse,
> l'espoir de joies pour toi étrangères.

~

> Της Νύχτας, σα μυστήριο του Άδη σκοτεινιασμένης
> περνάει το φάσμα, κοίταξε, με θριαμβικό καμάρι.
>
> Σήκωσε τα περήφανα χέρια σου και δεήσου
> να γίνης ένα απ' τα πολλά τα μαύρα μυστικά της,
> να μη σ' αγγίζη η ελπίδα, όπως τ' ανήλια της αβύσσου
> η αχτίδα, για τα πρόσχαρα πούνε για σένα ξένα.

L'accent est ici mis sur l'importance de la difficulté et de l'*obscurité* dans la vie. Le sujet poétique indique un itinéraire de sagesse à son âme qui, passant d'abord par la Nuit, aura la possibilité de découvrir sa propre lumière, irradiante dans l'obscurité. La Nuit permettra à l'âme de produire ses « anticorps » et de passer en définitive une vie plus accomplie et plus consciente qu'elle ne l'aurait été sans cela. La lumière propre à l'individu, ainsi révélée, devient la garante de son unicité. En d'autres termes, l'itinéraire, le processus que le sujet poétique propose à son âme, le conduit, à travers l'obscurité, le mystère, la difficulté, etc. au « connais-toi toi-même » de Socrate. C'est l'absence de lumière environnante qui révélera la nôtre propre

et l'ensemble de ce qu'elle fait naître au jour : l'obscurité nous permettra de nous ouvrir à la conscience de nos cinq sens dans la mesure même où ce sont eux qui nous aideront dans cette recherche, voies qu'empruntent nos expériences.

La conclusion du poème doit elle aussi être soulignée :

> Et seulement la pensée de trouver, à un moment, dans son vol sans but, tout ce que tu désires, les belles choses dont tu as été privée.
>
> ~
>
> Και μόνο η σκέψη κάποτε στο άσκοπο πέταμά της
> να βρίσκης όλα που πόθησες, τα ωραία στερημένα.

La poétesse se réfère ici au vol sans but de la pensée par lequel l'âme pourra trouver tout ce qu'elle a désiré, tout ce dont elle s'est privée précisément. Ce faisant, elle détermine le champ d'action de la pensée, qui doit non pas être orientée vers un but précis mais errer au hasard, l'accent étant ainsi mis sur le rôle de l'expérience. La pensée constitue alors le pivot qui remettra l'âme sur le chemin de ses désirs encore non réalisés. Ceux-ci l'orienteront alors vers les voies qui lui seront propres et l'amèneront à découvrir sa propre lumière. C'est son propre vécu qui lui enseignera ce que sont l'humain et la complexité de l'existence, dans la mesure où l'expérience incarne et accompagne le *Destin* de l'homme.

Avant d'aller plus loin dans ces considérations sur cette *obscurité*, citons quelques mots de T. Agras[41], qui nous semblent confirmer la conformité de sa conception avec celle de V. Woolf sur ce déplacement d'intérêt vers le monde intérieur de l'individu :

> La libération de la sphère du sentiment, qui a commencé à la période du romantisme et a continué après elle, devient aujourd'hui plus vivace, plus large, infinie… Je crois que jamais jusqu'à présent le monde n'avait connu une telle sensibilité. […] Mais nous ressentons tellement comme nôtre, aujourd'hui, la psychologie des hommes blessés ! L'homme n'a jamais autant creusé – sous l'angle du sentiment – aux racines de son existence – ses abimes intérieurs ne lui ont jamais

41. Tirés d'une interview publiée dans la revue littéraire *Rythmo*s en 1933.

autant donné le vertige, il n'est jamais arrivé plus près des sources d'où émane son existence ni des fils qui le relient peut-être à l'univers ! Mais quoi ? Est-ce que les époques classiques étaient vraiment plus propices à l'écriture de la poésie, quand l'ordre et l'esprit dominaient, et quand l'homme détournait les yeux de son moi intérieur ? […] Réfléchissez, quel poète a vraiment été capable de *restituer* votre monde psychique ? […] Je le redis donc, la Poésie n'a pas fini d'être : la Poésie commence. À l'avenir, c'est l'âme humaine dans toute sa densité qu'elle ébranlera, jusque dans ses racines les plus sensibles. L'homme se comporte continuellement de manière à s'acquitter de ses relations avec son moi. Les forces auxquelles, au mépris de toute sagesse, il laissait libre cours pour anéantir ses pairs, se réorientent inévitablement vers une autre quête. C'est à cela que la philosophie, le sentiment, la poésie prendront leur source. Je crois que le moment sera bientôt là.

~

Ἡ ἀπελευθέρωσις τοῦ συναισθήματος, πού ἄρχισε ἀπό τόν ρωμαντισμό κ'ἐξακολούθησε κατόπι, γίνεται ὁλοένα πιό ζωηρή, πιό πλατειά, ἀπέραντη… Πιστεύω πώς ποτέ ἄλλοτε ὁ κόσμος δέν εἶχε τή σημερινήν εὐαισθησία. […] Μά πόσο δική μας σήμερα αἰσθανόμεθα τήν ψυχολογία τῶν πονεμένων ἀνθρώπων ! Ποτέ δέν ἔσκαψε τόσον ὁ ἄνθρωπος τίς ρίζες τῆς ὑπάρξεώς του, —συναισθηματικά, – ποτέ δέ ζαλίστηκε τόσο ἀπό τά βάραθρά του τά ἐσωτερικά, ποτέ δέν ἔφθασε σιμότερα πρός τίς πηγές ὅθε πηγάζει ἡ ὕπαρξή του καί στά νήματα πού τόν δένουν ἴσως μέ τό σύμπαν ! Μά τί τάχα ; προσφορώτερες γιά ποίηση ἦταν οἱ κλασικές ἐποχές, ὅταν κυριαρχοῦσε ἡ τάξη καί τό πνεῦμα, ὅταν ὁ ἄνθρωπος ἀπόστρεφε τά μάτια ἀπό τόν ἐσωτερικόν ἐαυτό του, […] Σκεφτῆτε σεῖς, ποιός ποιητής στάθηκε πραγματικά ἄξιος ν'ἀναπαραγάγη τόν ψυχικό σας κόσμο ; – […] Λοιπόν, τό ξαναλέγω, ἡ Ποίησις δέν τελείωσε : ἡ Ποίησις ἀρχίζει. Στό μέλλον θά σαλέψη σύσσωμο τόν ὄγκο τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, ὥς τίς πιό ἐπώδυνες ρίζες της. Ὁ ἄνθρωπος φέρεται ὁλοένα νά ἐξοφλήση τίς σχέσεις του μέ τόν ἐαυτό του. Οἱ δυνάμεις πού ἐξωτερίκευε ἀφιλοσόφητα, γιά νά ἐξολοθρέψη τούς ὁμοίους του, στρέφονται ὁλοένα σέ ἀγῶνα γιά ἄλλην ἔρευνα. Ἔτσι θά πηγάση φιλοσοφία, συναίσθημα, ποίησις. Πιστεύω πώς ἡ ἐποχή δέ θ'ἀργήση νἀρθῆ[42].

42. Agras, *Κριτικά, Γενικά και ειδικά θέματα*, 387-388.

T. Agras voit donc venir le commencement de la Poésie, qui s'opérera par une première immersion dans le monde intérieur de l'individu. De nouveaux champs d'intérêt s'ouvrent, promettant un renouvellement non pas « simple », mais profond et important pour la littérature et pour l'homme. De la même façon, Yves Bonnefoy, dans son étude critique sur Rimbaud, parle d'un éclatement de la sensibilité, présentant celle-ci comme l'outil qui a permis à Baudelaire et ses contemporains de « rompre avec la réalité ordinaire[43] ». Il se réfère à cette sensibilité comme si elle constituait une étape incontournable au même titre que le regard qui a offert la possibilité de réaliser le déplacement d'intérêt évoqué plus haut. Marcel Raymond est quant à lui encore plus précis :

> Ce débat, Baudelaire a été le premier à le mettre en évidence. D'une part, sous l'influence d'Edgar Poe, et à cause aussi d'une évolution de la sensibilité qui affectait tout le siècle, il a rêvé de rompre avec la réalité ordinaire, quotidienne – cette imperfection, nous pouvons croire, ce mal –, par la voie d'une perception qui prendrait appui sur ses formes les plus affinées, les plus rares, les plus intenses, afin de recomposer avec elles une réalité supérieure, où l'esprit pourrait chercher et même trouver refuge[44].

Et quand T. Agras parle de son époque comme se trouvant plus proche que les précédentes de l'homme blessé, son propos ne semble rien présenter de négatif. Le critique semble au contraire étayer ainsi son postulat, se demandant dans quelle mesure l'homme a commencé à regarder véritablement son monde intérieur jusqu'à le connaître mieux, l'explorer plus largement, soigner ses blessures, renoncer aux visions imposées de l'extérieur qui, insoucieuses de l'humain, mènent souvent à une catastrophe. Se référant à la voix nouvelle si particulière à la génération « des années 1920 », Aragis parle d'une « orientation introvertie et d'une voix venue de l'espace intérieur[45] », une voix montant de l'intimité profonde et gagnant en authenticité dans le contact avec tout ce qui lui est obscur. Les propos de Jackson à ce sujet sont éclairants :

---

43. Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud* (Paris : Seuil, 2009), 375.
44. Bonnefoy, 375.
45. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης,* 305.

> On n'en conclura pas pour autant qu'il s'agit là d'un mouvement simplement négatif. L'obscurité du sujet divisé ou aliéné est douloureuse, sans doute, mais elle est aussi un signe d'authenticité. La mise en question de l'identité lyrique conventionnelle, loin d'ébranler la réalité du moi, l'ouvre au contraire à sa profondeur véritable : ainsi, dans *Les Fleurs du Mal* toujours, la complexité (l'obscurité) du rapport subjectif à une sexualité tout ensemble perverse et redoutée ainsi qu'à une mort suspectée et érotisée est-elle à la mesure de sa nouveauté. Si *Les Fleurs du Mal* sont au fondement de la modernité poétique européenne, c'est à cette "obscurité" qu'elles le doivent. Du reste, l'écart entre soi et soi, vécu de manière tragique ou non, peut être ressenti comme une chance. Lorsque Rimbaud, dans la lettre du Voyant, annonce que "JE est un autre", c'est sur le ton triomphal d'un poète qui découvre un continent nouveau. Or la rupture ou le dépassement du principe d'identité qui se révèle dans cette formule, et qui est à la base de tant de positions poétiques modernes, est aussi à l'origine de leur obscurité : l'altérité en question, c'est d'abord la mise en échec des identités conventionnelles auxquelles, par habitude ou par résignation, on tente de réduire la richesse du vivant[46].

L'*obscurité* est donc présentée comme gage d'authenticité, comme une chance, le présupposé nécessaire au déploiement de tout ce qui a trait à l'altérité ; autrement dit, l'obscurité affranchie de son sens strictement négatif. Les critiques littéraires des années 1920 et 1930 introduisent l'usage de guillemets. Takis Kagialis, par exemple, dans son ouvrage *L'Envie pour la chose moderne* (*Η επιθυμία για το Μοντέρνο*), en entoure désormais les termes de « décadent[47] » et de « défaitisme[48] ». La réponse de T. Agras, en 1933, à la question : « Les diverses théories sociologiques d'après-guerre ont-elles servi ou nui à leur influence sur notre Littérature ? » est à cet égard tout à fait intéressante. Le poète et critique grec met le terme « nuire » entre guillemets, relativisant ainsi l'éventuelle interprétation négative :

> Je ne connais pour l'art de l'après-guerre que l'approche socialisante (*κοινωνιστική*). Autrement dit, celle qui veut que l'art soit en

46. Aragis, 14-15.
47. Takis Kagialis, *Η επιθυμία για το Μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930* (Athènes : Βιβλιόραμα, 2007), 128.
48. Kagialis, 186.

corrélation plus étroite avec le lieu et le temps, et vise à la régénérescence sociale au travers d'un renversement révolutionnaire. Je crois que cette théorie a nui et qu'elle nuit. Mais même ces : "a nui" et "nuit" sont façon de parler : véritable écrivain, un véritable poète ne peut en effet admettre cela – ou alors seulement de façon éphémère, transitoire. L'art véritable, là où il existe, est autre chose, incompatible avec cette théorie esthétique sociale : elle n'a donc jamais vraiment nui, ni ne nuira jamais. La seule crainte que l'on pourrait avoir serait, si elle prenait le pas sur l'acte, celle d'une destruction par la violence d'œuvres d'art. Mais même un tel fait ne constituerait pas un dommage *substantiel*.

~

Δέν ξεύρω ἄλλη θεωρία μεταπολεμική γιά τήν τέχνη, ἐκτός ἀπό τήν κοινωνιστική. Ὅτι δηλαδή ἡ τέχνη πρέπει νά ἐκφράζη στενώτερα τόπο καί χρόνο, καί μάλιστα νἄχη καί σκοπόν κοινωνικῆς ἀναμορφώσεως διά μέσου ἐπαναστατικῆς ἀνατροπῆς. Αὐτή ἡ θεωρία νομίζω ὅτι "ἔβλαψε" καί "βλάφτει" εἶναι σχῆμα λόγου… Ἕνας ἀληθινός συγγραφεύς, ἕνας ἀληθινός ποιητής δέ μπορεῖ νά τήν παραδεχτῆ, – παρά γιά λίγο, περαστική ἴσως. Ἡ ἀληθινή τέχνη, ὅπου ὑπάρχει, εἶναι ἄλλο πρᾶγμα ἀσυμβίβαστο μέ ὅλ᾽αὐτά. Ἡ κοινωνιστική λοιπόν αἰσθητική θεωρία, οὐσιαστικά, μήτε ἔβλαψε, μήτε θά βλάψη. Ἡ μοναδική βλάβη πού μπορεῖ νά κάμη, ἄν ἐπικρατήση στήν πράξη, εἶναι μιά βίαιη καταστροφή καλλιτεχνημάτων. Μά κι᾽αὐτό δέ θά εἶναι βλάβη *οὐσιαστική*[49].

La dilatation du terme « obscurité » dans l'œuvre « des années 1920 » en tant que synonyme de contact avec le monde intérieur de l'individu, et son aspect sombre et énigmatique, est restée ignorée d'une grande partie de la critique et des historiens de la littérature. On peut voir là la conséquence soit de l'intérêt soulevé par l'apparition de la génération des années 1930, soit de l'identification, par beaucoup, de l'*obscurité* à la défaite. Or, même si nous interprétons en partie l'*obscurité* telle qu'elle est présente dans la poésie « des années 1920 » comme un miroir dans lequel les poètes de l'époque reflètent leur douleur, il n'en résulte ni passivité ni défaitisme. C'est

49. Agras, *Κριτικά, Γενικά και ειδικά θέματα*, 390.

ce qui apparaît clairement dans la critique que fait K. Ouranis[50] de l'œuvre de Maria Polydouri :

> *Les Trilles qui s'éteignent* et *L'Écho sur le chaos* de Maria Polydouri sont deux recueils, dans lesquels une âme et un corps brûlent et fondent telles des flammes. Deux livres qui recèlent plus de douleur et de mort que de pages. Dans le courant éternel et aveugle de la vie, ces deux ouvrages sont comme des mains de naufragé qui se tendent de manière poignante, ou, pour reprendre une image plus formelle, comme la bouteille scellée jetée à la mer dans laquelle se trouve "le message", évoqué par un autre poète, aux vers de qui la mort a conféré une signification profonde, bouleversante et mystérieuse. Le "message" de Maria Polydouri a touché à temps les rivages humains. À temps pour que nous découvrions, dans la brutalité des préoccupations et luttes matérielles de l'après-guerre dans lesquelles nous vivons, anxieuse, tourmentée, quelque part loin de nous, gravement blessée et abandonnée à son sort, l'âme de la poésie éternelle. On ne parle pas ici de chansons écrites avec le soin habituellement porté à l'harmonie et au style, de bijoux patiemment ciselés, où mots et rimes papillotent et brillent comme des gemmes. Il y avait pour celle qui les a écrits une urgence à nous adresser son message et ce qu'elle avait à dire était bien trop solennel pour qu'elle se soucie de telles fioritures. L'intérêt dont ils vibrent dépasse de beaucoup le champ de la philologie et s'ancre dans celui de l'humain. Il n'y a pas là une poétesse qui chanterait, mais une misérable âme qui crie vers nous du fond du désespoir humain. […] (sa poésie) dépasse le cas individuel, celui de la poétesse elle-même – et sa plainte s'unit à la plainte éternelle de l'humanité, chaque fois que s'offre à son regard l'anéantissement glaçant de la mort.
>
> ~
>
> *Οἱ Τρίλλιες ποὺ σβήνουν* καὶ ἡ *Ἠχὼ στὸ Χάος* τῆς Μαρίας Πολυδούρη εἶναι δυὸ βιβλία ποιημάτων, ὅπου μιὰ ψυχὴ κ'ἕνα σῶμα καῖνε καὶ λυώνουν σὰ φλόγες. Δυὸ βιβλία ποὺ περιέχουν περισσότερο πόνο και θάνατο ἀπὸ σελίδες. Μέσα στὸ ἀέναο και τυφλὸ ρεῦμα τῆς ζωῆς, εἶναι ὅμοια μὲ δύο χέρια ναυαγοῦ σπαραχτικὰ

50. Kostas Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι, Αχιλλεύς Παράσχος, Καβάφης, Πορτραίτα και σκίτσα*, vol. II (Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1955), 232-243.

> ὑψωμένα ἢ κάτι τὸ πιὸ ἐπίσημο ἀκόμα : ἡ σφραγισμένη μποτίλια ποὺ ρίχνεται στὴ θάλασσα καὶ ποὺ περιέχει τὸ "μήνυμα", γιὰ τὸ ὁποῖο μιλάει ἕνας ἄλλος ποιητής, ποὺ στοὺς στίχους του ὁ θάνατος ἔχει προσδώσει μιὰ ἔννοια βαθειά, συνταρακτικὴ καὶ μυστηριώδη. Τὸ "μήνυμα" τῆς Μαρίας Πολυδούρη πρόφτασε ν᾽ἀγγίξει ἔγκαιρα τ᾽ἀκρογιάλια τῶν ἀνθρώπων. Ἔγκαιρα – γιὰ νὰ μάθομε ὅτι, στὸ κτηνῶδες μεταπολεμικὸ Σήμερα τῶν ὑλικῶν φροντίδων καὶ ἀγώνων, ἀγωνιᾶ, κάπου μακρυά ἀπὸ μᾶς, ἡ ψυχὴ τῆς αἰώνιας ποίησης, χτυπημένη βαριὰ κ᾽ἐγκαταλειμένη. […] Δὲν πρόκειται γιὰ τραγούδια γραμμένα μὲ τὶς συνηθισμένες φροντίδες τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ὕφους, γιὰ ὑπομονητικὰ κοσμήματα, ὅπου οἱ λέξεις καὶ οἱ ρίμες παιχνιδίζουν καὶ λάμπουν σὰν πετράδια πολύτιμα. Αὐτὴ ποὺ τὰ ἔγραψε εἶταν πάρα πολὺ βιαστικὴ νὰ μᾶς στείλει τὸ μήνυμά της κι ὅ, τι εἶχε νὰ πεῖ εἶταν πάρα πολὺ ἐπίσημο, ὥστε ν᾽ἀσχοληθεῖ μὲ τέτοια μάταια στολίδια. Τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔχουν ξεπερνάει πολὺ τὴ φιλολογία : δονίζονται ἀπὸ ἕνα ἐνδιαφέρον βαθύτατα ἀνθρώπινο. Δὲν εἶναι μιὰ ποιήτρια ποὺ τραγουδάει· εἶναι μιὰ φτωχὴ ἀνθρώπινη ψυχὴ ποὺ κραυγάζει σ᾽ἐμᾶς ἀπὸ τὸ βυθὸ τῆς ἀνθρώπινης ἀπελπισίας. […] ξεπερνᾶν τὴν ἀτομικὴ αὐτὴ περίπτωση, τὴν ἴδια – καὶ τὸ παράπονό της ἑνώνεται μὲ τὸ αἰώνιο παράπονο τῆς ἀνθρωπότητας, κάθε φορὰ ποὺ ἀντικρύζει τὴν παγερὴ ἐκμηδένιση τοῦ θανάτου[51].

Kostas Ouranis considère la poésie de Maria Polydouri comme porteuse de messages essentiels amenant à la connaissance de l'humain ce qui lui échappe et l'intérêt profond dont il est lui-même investi. Sa voix constitue un *cri*, et non une larme ; cette voix réclame l'attention et non la pitié. Plus loin dans le même essai, Ouranis décrit en des termes particulièrement clairs ce rapprochement avec l'humain qu'a opéré sa génération :

> Pour donner le jour à un tel chant, il a fallu à cette jeune fille non pas un grand talent mais une grande simplicité. Elle a écrit ses poèmes exactement comme elle aurait parlé à son bien aimé mort, penchée sur son corps inanimé, en ces moments dans lesquels personne n'attend plus rien, n'a plus conscience de rien, mais parle, parle sans fil conducteur, sans aucun sens parfois, à voix basse et monotone – pour se bercer au rythme de sa propre voix, et ne plus penser ni souffrir. Les poèmes de Maria Poydouri n'ont rien d'unique, ni même de particulier. Ils sont

51. Ouranis, 232-233.

> la complainte de n'importe quelle femme devant un mort aimé ou à l'idée de sa propre mort. Et c'est exactement cela qui fait d'eux, sans technique, sans apprêt artistique, la poésie même, dans tout ce que la poésie a de large, d'humain, d'éternel… […] Dans un cas comme dans l'autre, elle (Maria Polydouri) était une *passionnée*.

~

> Γιὰ νὰ φθάσει σ᾽αὐτὸ τὸ τραγούδι χρειάσθηκε στὴ νέα αὐτὴ κόρη ὄχι ἕνα μεγάλο ταλέντο, ἀλλά μιὰ μεγάλη ἁπλότητα. Ἔγραψε τὰ ποιήματά της ἀκριβῶς ὅπως θὰ μιλοῦσε στὸ νεκρὸ ἀγαπημένο της, σκυμένη πάνω ἀπὸ τὸ πτῶμα του, τὶς στιγμὲς ἐκεῖνες ποὺ δὲν ἀναμένει κανεὶς πιὰ τίποτα, ποὺ δὲν ξέρει τίποτα, ἀλλὰ ποὺ μιλάει, μιλάει χωρὶς εἰρμό, χωρίς ἔννοια κάποτε, σιγανά και μονότονα – γιὰ νὰ νανουρισθεῖ ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ φωνὴ καὶ νὰ μὴ σκέπτεται πιά, νὰ μὴν πονάει πια. Αὐτὰ ποὺ λέει δὲν ἔχουν τίποτα το μοναδικό, οὔτε κὰν τὸ ἰδιαίτερο. Εἶναι θρῆνοι κάθε μιᾶς γυναίκας μπροστὰ σ᾽ἕναν ἀγαπημένο νεκρὸ ἢ γιὰ τὸν ἴδιο της τὸ χαμό. Κ᾽εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς ποὺ κάνει τὰ Ποιήματα αὐτὰ τὰ χωρὶς τέχνη νὰ εἶναι ἡ ἴδια ἡ ποίηση σ᾽ὅ,τι πλατὺ καὶ ἀνθρώπινο καὶ αἰώνιο… [...] Καὶ στὴ μιὰ περίπτωση καὶ στὴν ἄλλη στάθηκε μιὰ passionnée[52].

Ouranis se réfère, donc, à une poésie simple qui a pu se rapprocher comme jamais elle ne l'avait fait de l'individu, de son monde intérieur, et avec pour caractéristique principale la sincérité et l'authenticité. Même quand il assure que M. Polydouri, comme P. Philyras et K. Karyotakis, s'est trouvée vaincue par la vie, il ne laisse pas de souligner que sa défaite est devenue sa couronne de gloire. Il ajoute que de la rencontre de ces poètes avec la Poésie a germé quelque chose d'étrange et de grand, et que cette rencontre leur a conféré une sacralité qui les a rendus exceptionnels au milieu de leurs pairs. Il continue :

> […] Dans leur malheur, ils étaient finalement les plus heureux, parce que de leurs lèvres ont surgi des harmonies, qui continueront à se diffuser même quand eux-mêmes n'existeront plus – exactement comme

52. Ouranis, 234-235.

un parfum secret reste encore diffus même après la chute des roses d'automne, les roses frappées par le vent "plein de pluie et de mort"…

~

[…] Μέσα στὴ δυστυχία τους, στάθηκαν οἱ πιὸ εὐτυχισμένοι, γιατὶ ἀπὸ τὰ χείλη τους βγῆκαν ἀρμονίες, ποὺ θὰ παραμείνουν διάχυτες κι ὅταν αὐτοὶ δὲ θὰ ὑπάρχουν πιὰ – ὅπως μένει ἀκόμα διάχυτο ἕνα μυστικὸ ἄρωμα κι ἀφοῦ τὰ ρόδα τοῦ φθινοπώρου πέσουν χτυπημένα ἀπὸ τὸν ἄνεμο, "τὸν γεμάτο βροχὴ καὶ θάνατο"[53]…

Le poète et critique littéraire important pour son époque qu'était K. Ouranis reconnaît ainsi à ses contemporains un rôle essentiel dans l'évolution de la littérature grecque vers la simplification, par le seul moyen de l'exposition sans philtre du monde intérieur personnel. Le contact avec l'obscur et l'intime, son exposition au travers de la poésie, ainsi que la sincérité avec laquelle il est présenté, éveille le lecteur à son (propre) rôle alors même que rien ne l'oblige à ce contact. Se trouve en réalité mis en œuvre un processus de *narration*, de *confession du soi* auquel le lecteur intègre sa propre existence, réalisant ainsi un dialogue constructif qui lui fait prendre conscience des conditions de son émergence ainsi que de sa voix intérieure. Il semble que ce soit ainsi que nous devions comprendre ce qu'Ouranis appelle « parfum secret », cette génération de poètes agissant dans « l'invisibilité ».

En complément aux propos ci-dessus, intéressons-nous à présent au terme, central lui aussi, de « pouvoir », autre exemple de dilatation du vocabulaire, en lien cette fois avec la façon dont les critiques littéraires, pour une large part, ont considéré cette littérature comme s'insérant strictement dans le *cadre de pouvoir* alors régnant. L'objectif ne tient pas ici dans l'analyse philosophique du terme « pouvoir », mais dans une brève référence de M. Foucault et J. Butler autour de ce terme. Ils nous permettront de dépasser d'éventuels malentendus dans la perception de l'œuvre poétique qui est au cœur de cet ouvrage.

Des philosophes ou chercheurs, tels T. Adorno, E. Levinas, J. Laplanche ou encore Ph. Wallon, se sont beaucoup penchés sur les questions ayant trait à la nature du pouvoir, sous l'angle du rôle et de

53. Ouranis, 236.

la présence de l'autre dans la formation de l'individu. Fotis Terzakis, dans sa critique de l'ouvrage de J. Butler, met en lumière le dialogue que celle-ci entretient avec Adorno, Nietzche, Hegel, Laplanche, Levinas. Il cite également l'exemple d'E. Levinas et J. Laplanche qui, s'ils s'opposent sur l'identité à reconnaître à l'autre, énoncent néanmoins une conception commune de la manière dont celui-ci opère de façon essentielle dans la formation de l'individu. Pour être plus précis, pour J. Butler, Levinas et Laplanche conçoivent l'intervention de l'autre comme un préstade de la formation du sujet à travers ses propres actions ou actes, préstade considéré par les deux philosophes comme étant un traumatisme. Selon les deux philosophes, les actions ou actes individuels sont dès leur début liés à l'existence de l'autre dans la vie du sujet ainsi qu'à tout ce que cette présence inclut et dicte :

> Pour Levinas, aucun "ego" ou moi n'est inauguré par ses propres actions – il remet ainsi totalement en cause l'explication existentialiste proposée par Sartre : "Avant le moi qui prend une décision, il faut le hors l'être où le Moi surgit ou s'accuse." Nous comprendrons bientôt le sens qu'a ici le terme "accusation", mais voyons d'abord comment Levinas explique ce moment ou cette scène primaire. Selon lui, l'ego surgit par une susceptibilité illimitée, sans assomption anarchique qui n'est pas celle de la matière soumise à l'énergie de la cause, car elle est surdéterminée par un valoir. Naissance du Moi dans un remords qui ronge et qui est précisément le retrait en soi. C'est la récurrence absolue de la substitution. La condition – ou l'incondition – du Soi n'est pas originellement l'autoaffection supposant déjà le Moi – mais précisément l'affection par l'Autre – traumatisme anarchique [an-archique, sans principe, et ainsi assurément énigmatique, ce pour quoi aucune cause évidente ne peut être donnée] allant en deçà de l'autoaffection et de l'auto-identification. Mais traumatisme de la responsabilité et non pas de la causalité[54].
>
> Nous pourrions accepter l'affirmation levinassienne selon laquelle le traumatisme primaire est le résultat d'une emprise initiale de l'Autre – c'est assurément ainsi que Laplanche voit les choses – sans faire de la remarque de cette emprise une accusation[55]. […]

54. Il s'agit d'une référence à l'ouvrage : *La Substitution* de Levinas Emmanuel, citée par Butler dans *Le Récit de soi*, 89.
55. Butler, *Le Récit de soi*, 88-89.

Le terme de *traumatique* est révélateur de la tension que font porter E. Levinas et J. Laplanche à l'intervention d'un facteur extérieur dans une intériorité à travers laquelle E. Levinas et J. Laplanche conçoivent l'intervention d'un facteur extérieur dans une intériorité. Sur ce point précis, M. Foucault réitère, quant à lui, une ligne philosophique déjà développée par le passé (notamment par Rousseau, Hegel, Marx, Sartre et Althusser), en proposant une conception plus « neutre » du *pouvoir* :

> Le pouvoir, selon Foucault, ne constitue ni institution, ni structure. […] Foucault assure que jusqu'à son époque, il n'y a pas eu de théorie sur le pouvoir. Toutes les analyses sur ce sujet se focalisent sur l'habillage juridique du pouvoir ou encore sur l'État, sans parler du pouvoir en tant que phénomène particulier demandant un processus d'élaboration différent, et réclamant, donc, des outils différents pour devenir compréhensible. Si bien que ce dont nous avons besoin, selon Foucault, est de poser la question du "comment" du pouvoir : celui-ci n'a ni origine ni destination précises. L'analyse du pouvoir a à voir avec l'énoncé de questions empiristes, dont le but est de détecter les modalités d'exercice du pouvoir, ainsi que les capacités et les habiletés du corps humain que le pouvoir met en œuvre dans la continuité de son action.

~

> Η εξουσία για τον Φουκώ δεν αποτελεί ούτε θεσμό, ούτε δομή. […] Ο Φουκώ ισχυρίζεται ότι ως την εποχή του δεν υπάρχει θεωρία για την εξουσία. Όλες οι αναλύσεις περί του θέματος περιστρέφονται γύρω από το νομικό περίβλημα της εξουσίας ή γύρω από το κράτος, χωρίς να κάνουν λόγο για την εξουσία, ως ξεχωριστό και ιδιαίτερο φαινόμενο, το οποίοχρήζει διαφορετικής αντιμετώπισης, άρα απαιτεί διαφορετικά εννοιολογικά εργαλεία για να κατανοηθεί. Οπότε αυτό που χρειαζόμαστε, σύμφωνα με τον Φουκώ, είναι να θε΄σουμε το ερώτημα σχετικά με το πώς της εξουσίας : η εξουσία δεν είναι κα΄τι που έχει σαφή προέλευση και κατεύθυνση. Η ανάλυση της εξουσίας έχει να κάνει με τη διατύπωση εμπειρικών ερωτημάτων που σκοπό έχουν να ανιχνεύσουν τους τρόπους με τους οποίους ασκείται η

> εξουσία, τις ικανότητες και τις δεξιότητες του ανθρωπίνου σώματος τις οποίες η εξουσία μεταχειρίζεται στη συνεχή δράση της[56].

De l'assujettissement, M. Foucault dit que c'est lui qui à proprement parler construit l'individu, qu'il est le principe statutaire (de la règle) sur la base duquel s'émet ou se produit un sujet[57] ». J. Butler, dans son ouvrage sur la morale, relève que bon nombre de critiques contemporains s'alarment de ce qu'une telle théorie annule la notion d'un sujet pouvant être posé comme base à l'action morale intentionnelle et à la responsabilité morale[58]. Plus globalement, une telle présence de l'*autre* dans la formation de l'individu amène la question de la possible perte de subjectivité. Cette dernière, appliquée à la génération des années 1920, viendrait certainement étayer la position de ceux, critiques ou historiens de la littérature néohellénique, qui considèrent le sujet exclusivement comme passif, son environnement ayant alors tout pouvoir sur lui, et ce dès la naissance. Cependant, au-delà du fait que ce postulat ne semble pas tenable puisque ne prenant pas en compte la liberté d'interaction de l'individu dans ce dialogue, qui s'ouvre entre lui et son environnement, J. Butler souligne que le rôle de l'*autre* dans la formation de l'individu ne conduit pas nécessairement à cet assujettissement. Cette relation peut, selon la philosophe, précisément créer la possibilité de l'exploration, ouvrant à l'individu la voie de la critique et de l'action[59] :

> Le "je" est toujours dépossédé dans une certaine mesure par les conditions sociales de son émergence. Cette dépossession ne veut pas dire que nous ayons perdu le fondement subjectif de l'éthique. Au contraire, celle-ci peut très bien être la condition de l'enquête morale, la condition sous laquelle la moralité elle-même apparaît. Si le "je" n'est pas en harmonie identifiée avec les normes morales, cela signifie simplement que le sujet doit délibérer sur ces normes et qu'une part de la délibération occasionnera une compréhension critique de leur genèse et de leur signification sociales[60].

56. Christos Simos, « Το ζήτημα της εξουσίας στον Αλτουσέρ και τον Φουκώ », *Θέσεις*, vol. 94, (2006) : 7.
57. Butler, *Η ψυχική ζωή της εξουσίας*, 102.
58. Butler, *Le Récit de soi*, 7-8.
59. Butler, 8.
60. Butler, 8.

Nous pourrions donc dire que l'individu ne peut construire sa critique des normes que, précisément, par son inévitable contact avec celles-ci. C'est au travers de son dialogue avec des normes tantôt restrictives, tantôt « ouvertes » qu'il acquiert un regard critique, qui est tout sauf passif.

Là où la critique de la littérature néohellénique a pendant longtemps vu la soumission des individus à un cadre social, et l'incapacité des poètes à dépasser des formes liées à l'idée de décadence, il est temps de voir une démarche critique remarquable qui arrive à offrir à la génération « des années 1920 » une identité beaucoup plus efficiente que ce qu'une lecture partiale permet de détecter. Cette identité prend forme à travers les termes « revendication », « négation », « action » (dont la dynamique émane d'une logique de « détruire pour reconstruire »), et ouvre la voie à cette autre génération, présentée par la critique et par elle-même comme « consciente » et qui accédera à la visibilité, la génération des années 1930.

Le procédé de relativisation de termes étudié ci-dessus n'est d'ailleurs pas unique. Un autre exemple est à mettre au crédit de l'École de Francfort, active dans les années 1950, mais qui présente de nombreux points communs dans ses positionnements. Stravros D. Panou, qui lui a consacré une étude, souligne la vivacité de la critique qu'émet l'École après la catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale :

> Nous pourrions parler d'un "négativisme", non pas, bien sûr, comme positionnement, mais comme posture de contestation. Un tel type d'orientation élimine le système et refuse le dogme[61].

Là encore, c'est un terme d'une sémantique liée à celle de l'*obscurité* qui est à relativiser. L'École de Francfort met elle aussi l'accent sur l'envergure du prisme des significations dont un terme peut être porteur : « négativisme » peut ainsi être envisagé sous l'angle de la contestation aussi bien que sous celui du pessimisme. C'est précisément sur ce point que nous revenons à la *Dialectique négative* d'Adorno. Panou relève que « dans la *Théorie critique* de Horkheimer s'exerce la même critique que celle que l'on voit dans la *Dialectique négative* d'Adorno : elles

61. Stavros D. Panou, *Η σχολή της Φραγκφούρτης, Κριτική θεωρία, Ιστορία – Πρόσωπα – Θεωρία, Μ. Χορκχάιμερ, Χ. Μαρκούζε, Τ. Αντόρνο (Athènes : Καστανιώτης*, 2006), 30.

procèdent toutes deux à une bissection entre le sujet idéologiquement critique penseur et la réalité idéologiquement échouée[62] ».

Ces lignes, tirées de l'ouvrage de Jackson, peuvent compléter ce que nous avons mentionné plus haut sur le changement des cadres sociaux, qui semble être une abolition des frontières entre le *je* et son moi, celle-ci conduisant elle-même à la renégociation des lois sociales et morales régissant la société. S'ensuit alors une suppression d'éléments constitutifs d'une réalité présentée et vécue comme allant de soi dans un passé encore récent. Les vers de R. Philyras, dans « Trahison » (« Προδοσία »), en sont l'illustration :

> Avec une âme délivrée de la petitesse,
> de l'attachement étroit, […]

~

> μέ ψυχή λυτρωμένη ἀπ᾽τή μικρότη,
> ἀπ᾽τή στενή προσήλωση[63], […]

Étant établi que l'*obscurité* qui caractérise les textes poétiques « des années 1920 » se rapproche en réalité des champs de la contestation, du dialogue et de la recherche intérieure, nous pouvons nous intéresser à l'aspect de la *critique* qui s'y exerce. Celle-ci nous fournira nombre de mots-clés essentiels pour notre propos, tant il est vrai qu'elle a été la principale arme des poètes « des années 1920 » contre la dureté de l'époque. Nombreuses sont les questions qui se posent : où et comment rencontrons-nous la critique dans la génération dite « des années 1920 » ? Quel est son rôle dans la création et la révélation de l'identité réelle de la poésie de cette époque-là en Grèce ? Comment arrive-t-elle même à incarner le bond que cette génération littéraire a fait faire à la conception de la dignité humaine ?

Il est certainement utile de revenir à l'École de Francfort dans la mesure où elle constitue un exemple du passage – permis par la relativisation des termes tel que nous venons de l'étudier – de la crise à la critique et de l'éventuel défaitisme à la constitution de

62. Panou, 31.
63. Manolis Anagnostakis, *Η χαμηλή φωνή*, anthologie (Athènes : Νεφέλη, 1990), 60.

l'identité. Commençons, donc, par la naissance de la critique : où pourrions-nous en identifier les prémices dans « les années 1920 » ? Il convient de se pencher dans un premier temps sur le terme « crisis ». En effet, si nous suivons le fil historique, social et littéraire de la période allant de 1897 à 1930, nous constatons que l'évolution du terme « critique » suit un itinéraire semblable à celui de la définition du terme « crisis » en grec moderne. Les mots *crise* (κρίσις) et *critique* (*κριτική*) ont en commun la racine présente dans le verbe *krino* (*κρίνω*). Deux dictionnaires de domaines différents la définissent ainsi (la première est certes liée au domaine médical mais n'en est pas moins intéressante) :

> Le mot vient d'un verbe grec (*κρίνω*) dont la signification la plus ancienne est l'action de *trier*, *séparer* (crible). Étendu au domaine plus abstrait de la décision, il désignait l'action de *juger*, choisir, trancher. Là où l'issue est importante, comme dans le champ militaire ou médical, c'est le moment où se décident l'évolution et le dénouement : pour la guerre, la victoire ou la défaite, pour la maladie, la guérison ou la mort[64].

C'est pour ainsi dire dans les mêmes termes que le dictionnaire de la philosophie explique ainsi l'origine du terme « crise » :

> Du grec *κρίσις*, *décision*. […] La crise désigne le moment où le malade combat la maladie, combat qui se terminera par un échec ou une victoire. En ce sens, c'est pendant la crise que se décide l'issue : elle est un moment critique et décisif. Le moment de la crise est celui de l'antagonisme des forces, qui sera suivi de l'agonie ou de la convalescence. […] La crise n'est ici le moment décisif que parce que s'y décide le sort d'une certaine conception de l'ordre, et est une crise du vivant dans la mesure où le vivant pose des valeurs et qu'il ne les reconnaît plus comme telles. […] De manière plus générale, c'est la crise de la pensée qui impose la recherche d'un nouveau modèle de rationalité, et l'on peut comprendre la crise comme le moment où un modèle

64. Lecourt Dominique, dir. *Dictionnaire de la pensée médicale* (Paris : Quadrige, 2004), 297.

> de rationalité trouve ses limites. En ce sens, chaque fois qu'il y a un moment fondateur de la pensée, cela correspond à une crise[65].

Nous constatons ainsi que le point de départ de la *critique* peut facilement être situé immédiatement après l'irruption ou même l'expérience de la *crise*. Nous ne prétendons pas ici que la critique ne puisse advenir au gré d'un autre itinéraire, mais, c'est ce processus qui va donner son élan à la *critique* (sous diverses formes) au cours des années 1920. La *crise*, donc, est partout présente en Grèce à cette période. T. Agras, dans ses références au cadre littéraire, et social de l'époque, la nomme clairement dans ses œuvres critiques :

> Une raison de la *crise* est – pour ce qui est de la jeunesse – le manque de foi en la valeur de l'effort intellectuel […] Une raison plus générale est le perfectionnisme outrancier de la poésie qui la marginalise. Mais la raison principale est d'ordre psychologique : la masse réprouve le poète, en lui montrant sans arrêt qu'il est inutile et déphasé, et le remplit d'amertume.
>
> ~
>
> Ἕνας λόγος τῆς κρίσης εἶναι –προκειμένου γιά τήν νεότητα– ἡ ἀπιστία πρός τήν ἀξία τῆς πνευματικῆς προσπάθειας […] Γενικώτερος λόγος εἶναι ἡ τελειοποίηση τῆς ποιήσεως σέ βαθμόν ἐξαιρετικό, πού τήν κάνει κτῆμα τῶν ὀλιγίστων. Ὁ κυριώτερος λόγος ὅμως εἶναι ὁ ψυχολογικός : ἡ μᾶζα ἀποδοκιμάζει τόν ποιητῆ, δείχνοντάς του ἀδιάκοπα πώς τῆς εἶναι ἀχρηστος καί ἀσύγχρονος, καί τόν ἀπογοητεύει[66].

Certes, les poètes des années 1920, lorsqu'ils s'expriment sur la crise dans leurs essais, textes critiques, etc. se réfèrent en général à la crise de la littérature dans sa globalité, et pas uniquement dans le domaine de la poésie. Mais c'est bel et bien dans leurs poèmes que nous trouvons le reflet de la crise sociale d'alors ; c'est là que leur

65. Michel Blay, dir. *Grand Dictionnaire de la philosophie* (Paris : Larousse, 2003), 221-222.
66. Agras, *Κριτικά, Γενικά και ειδικά θέματα*, 86.

critique s'exerce le plus subtilement, ce qui la rend difficile à percevoir, mais aussi plus dense et plus aiguë.

La critique, donc, commence lorsque la crise éclate. Le processus ainsi induit est semblable à celui qui régit le système des codes-barres, pour donner une image que nous reprendrons plus loin.

Considérons dans un premier temps la proximité (outre celle de l'étymologie) qu'entretiennent l'une avec l'autre la *crise* et la *critique.* Il convient d'abord de concevoir la crise comme une « mise en mouvement » d'un élément jusque-là « stable », tel un changement soudain dans la régularité des choses. Burckhardt utilise l'expression « *a break in continuity*[67] » afin d'en montrer le caractère subversif. Cette « pause » dans la régularité peut avoir plusieurs natures ou visages mais sera génératrice de difficultés et de tensions si nous voulons corréler régularité, équilibre et paix. Ce type d'ébranlements, cette « rupture » dans la régularité ne peuvent pas ne pas altérer la compréhension et la conception par l'individu du moi et de son environnement.

Dans la période allant de 1897 à 1930, la crise, en Grèce, tient tout entière dans l'effondrement de la vision de la Grande Idée. Lourdes seront pour l'individu les conséquences (l'échange des populations suite à la Catastrophe d'Asie Mineure, par exemple) d'une guerre qui, comme nous l'avons déjà mentionné,

> […] n'avait rien réglé, n'avait ouvert aucune voie à une vie véritablement irénique : elle avait seulement réduit en poussière l'humain et les valeurs éternelles qui sont les siennes.

~

> […] δὲν εἶχε τίποτα ρυθμίσει, δὲν εἶχε δημιουργηθεῖ καμιὰ δυνατότητα ἀληθινὰ εἰρηνικοῦ βίου : εἶχε θρυμματίσει μόνο τὸν ἄνθρωπο καὶ τὶς αἰώνιες ἀξίες τοῦ ἀνθρώπου[68].

Cette confrontation intense avec la mort conduit l'individu à considérer l'Histoire comme génératrice de théories philosophiques et

67. Philip P. Winner, *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, Vol. I, Abstraction in the formation of concept to design argument* (New York : Charles Scribner's Sons, 1973), 594.
68. Thrylos, *Κριτική*, 21-22.

sociologiques profondément pessimistes. Il ne peut trouver d'excuses à autant de défaillances lourdes de conséquences, d'autant que la Catastrophe n'a rien réglé. Se développe alors, au constat d'une telle situation et de l'absence de tout élément de justification, une crise individuelle, de conscience (*κρίση συνείδησης*), qui se juxtapose à celle, collective, de la société.

Expliquons en quelques mots ce que nous entendons par *crise de conscience*. Le conscient est ce que nous connaissons et est lié à ce que l'humanité, de tout temps, nomme « sens » et, par extension, à la notion même de sens, à la compréhension, à la perception. Le sens que nous accordons aux choses, aux idées, aux valeurs, à autrui, à la nature et en général au monde, tel que tout un chacun le connaît à travers le processus de formation de sa propre conscience et la recherche de sa propre place dans le monde, tient dans la relation unissant ces différents éléments. L'individu en situation de souffrance fait l'expérience d'un bouleversement général de ces liens, vivant ce que nous pouvons appeler une crise de compréhension. Nous pourrions donc interpréter une *crise de conscience* comme essentiellement une *crise de sens*. Le trouble naît de la perte des repères familiers, de l'incompréhension face aux nouvelles conditions, de la remise en cause de la modalité selon laquelle nous avons connu et compris notre identité, le monde et les lois qui le régissent à tous les niveaux.

Le vacillement intervient au moment où l'individu entre en questionnement, dans une tentative de compréhension des faits et de leurs causes, aux fins de dépasser la situation engendrée. La constatation même d'une crise ne doit pas être interprétée comme une défaite ou une décadence, mais comme le réveil de la parole critique – qui joue un rôle substantiel dans notre élaboration d'une organisation nouvelle – et l'aménagement des relations entre l'individu et la société, pour reprendre Horkheimer[69]. C'est en effet à travers les questions qu'il se pose que l'individu reprend la main sur des termes tels que « conscience » et « perception » des choses qui le concernent dans un sens large. Sa critique s'exerce alors sur les conséquences de la crise, l'amenant à adopter une position nouvelle, à opérer un changement dont il n'ignore pas qu'il s'accompagnera inexorablement de

69. Panou, *Η σχολή της Φραγκφούρτης*, 29, Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, 49.

blessures et de sacrifices mais qui confirme leur traitement. C'est de cette manière que la génération dite « des années 1920 » vit la crise de son époque. Elle développe dès lors à l'encontre de cet état de fait dans lequel elle ne se retrouve pas une critique qui se présente tel le négatif d'une pellicule. Ou, pour prendre une autre image, la poésie d'alors serait à lire à la manière d'un code-barres, dans lequel la structure et l'organisation et la valeur des points blancs, invisibles, sont révélées par les points noirs, bien visibles quant à eux. Autrement dit, les poèmes (par leur structure, leur forme, leur contenu, etc.) incarnent un *antisystème*[70] semblable à ce à quoi tend l'École de Francfort. Le lecteur doit donc considérer cette poésie comme contestataire en son contenu, là où certains historiens de la littérature néohellénique voient et condamnent l'absence d'annonce de professions de foi grandiloquentes :

> (il s'agit de… ou: cela exprime…) une foi dans le pouvoir de la Parole comme seul outil pour une société plus humaine. La Parole connaît désormais mieux ses limites et évite les annonces révolutionnaires de "solutions". Mais de plus, elle surmonte le fanatisme de la haine du changement et devient conscience apaisée des limites : la révolution de l'autoconscience, le retour de la Parole à son soi par son itinéraire révolutionnaire enthousiasmant[71].

Ce mode de lecture, semblable à celle que l'on fait d'un négatif de pellicule, doit s'appliquer non seulement à l'exercice de la critique, mais également à la formation d'une identité nouvelle pour ces poètes, critique et identité étant deux notions interdépendantes. Une identité sans la critique est en effet inconcevable, si nous pensons à la manière dont J. Butler traite le sujet de la révélation des identités, en se référant au dialogue qui se joue entre l'individu et les différents cadres de pouvoir qu'il expérimente à partir du moment où il est au monde. C'est à travers ce dialogue que l'individu exercera sa critique, formant ainsi son identité en adoptant, rejetant, contrefaisant, « inventant » les pouvoirs qui l'entourent[72]. La formation de

70. Panou, *Η σχολή της Φραγκφούρτης,* 31.
71. Panou, 38.
72. Butler, *Le Récit de soi*, 3-9, et sur le site : www.24grammata.com/wp-content/uploads/2014/03/Judith-Butler-24grammata.com_.pdf (consulté en automne 2014).

leur identité nouvelle passe aussi pour ces poètes par une *confession* et une *narration* de leur « moi » dans leur œuvre. Les poètes de la génération dite « des années 1920 » arrivent à construire un « soi » y compris en exerçant ce que nous appelons *critique immanente*, selon les termes de Titus Stahl :

> A form of social critique that evaluates both the empirical behavior constituting social practices and the explicit self-understanding of their members according to standards that are, in some sense, internal to those practices themselves. By doing so, immanent critique aims at a transformation of such practices that encompasses both actions and self-understandings[73].

Pour mieux appréhender ce que nous avons appelé *(re)construction du soi via la narration du soi*, il convient de revenir sur un élément déterminant : ce fameux *autre* auquel nous nous sommes tant référés dans les chapitres précédents est d'une grande importance aux yeux des poètes « des années 1920 », importance perceptible dans leur refus de s'adresser à n'importe quel type de public. Si cet *autre* est si important, c'est parce que c'est devant lui qu'ils vont *se narrer*, c'est par conséquent la connaissance et la garantie de ses capacités qui donneront toute sa valeur à une construction si *subtile*.

> Où que je sois, je voulais être ailleurs,
> quoi que j'entreprenne, je le délaissais pour quelque chose d'autre
> comme si en moi des personnes dissemblables entre elles
> se battaient, pour vivre leur vie séparée…, [« Bilan de la vie d'un homme ordinaire, II »]

~

> Όπου κι ἄν εἴμουν, ἤθελα κάπου ἀλλοῦ νά εἶμαι,
> ὅ, τι κι ἄν καταπιανόμουν, τ' ἄφηνα γι' ἄλλο κάτι·

Voir son interview donné à Athanasiou Athina le 13 décembre 2009, et dont le titre est le suivant : *en définissant à nouveau le « normal » : féminisme et gauche radicale*, publié dans le journal « Αυγή », p. 80-87.

73. Stahl Titus, *What is Immanent Critique?*, 7, voir sur le site : http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2357957 (consulté en automne 2014).

σάμπως καί μέσα μου ἄνθρωποι ἀνόμοιοι μεταξύ τους
νά πάλευαν, τή χωριστή νά ζήσουνε ζωή τους[74]…
[« Απολογισμός ζωής καθημερινού ανθρώπου, II »]

74. Ouranis, *Ποιήματα*, 186.

Troisième partie

Narrer, c'est *se construire*, se former.
Écrire, c'est vivre

L'univers caché d'une poésie de *contrastes* énigmatique : la « logique des *codes-barres* », ainsi que du négatif de la pellicule

À la fin de la première partie, nous avons parlé de la nouvelle poésie à laquelle la génération des « années 1920 » donne naissance, poésie dont le corps est constitué d'une sorte de *narration*, d'exposition du moi, du psychisme, du monde intérieur de l'individu. Cela semble simple à première vue dans le sens où l'écriture est le reflet de l'écrivain. Serait-ce pourtant la seule voie d'interprétation ? Christina Dounia, dans l'appendice du livre *Η ερωμένη της*, propose une nouvelle manière de lire ces poètes :

> Cependant, au-delà de ses quelques faiblesses, l'élément le plus intéressant et le plus authentiquement moderne de ce texte est la perception qu'il construit de la littérature. L'écriture n'est pas la trace ou le reflet d'une réalité déjà constituée et dont le sens serait fixé pour qui l'a expérimentée, mais elle est une méthode de recherche de cette réalité, ainsi que d'élaboration d'une réflexion nouvelle sur l'importance qu'elle a ou qu'elle peut acquérir. Dans cette perspective, l'écriture d'un journal ne déploie pas simplement une narration d'événements, mais elle tente de recomposer les épisodes d'une expérience qui forme en même temps la particularité du caractère de la narratrice-héroïne et le style de la personne réelle, qui est l'auteure de cette œuvre.

~

> Ωστόσο, πέρα από τις όποιες αδυναμίες του, το πιο ενδιαφέρον και το ουσιαστικά νεωτερικό στοιχείο αυτού του κειμένου είναι

> η αντίληψη περί λογοτεχνίας που συστήνει. Η γραφή δεν είναι η αποτύπωση ή η αντανάκλαση μιας πραγματικότητας η οποία έχει ήδη συγκροτηθεί και παγιώσει το νόημά της για το υποκείμενο που τη βίωσε, αλλά μια μέθοδος αναζήτησης αυτής της πραγματικότητας και αναστοχαστικής σύνθεσης της σημασίας που έχει ή μπορεί να αποκτήσει. Σε αυτή την προοπτική, η ημερολογιακή γραφή δεν ξεδιπλώνει απλώς μια αφήγηση συμβάντων, αλλά επιχειρεί να ανασυνθέσει τις περιπέτειες μιας εμπειρίας που διαμορφώνει συγχρόνως την ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα της αφηγήτριας-ηρωίδας και το ύφος του πραγματικού προσώπου, που είναι ο συγγραφέας αυτού του λογοτεχνικού έργου[1].

Dans cet extrait, C. Dounia semble présenter de façon circonstanciée le monde multidimensionnel de cette *narration*, de cette exposition du moi qui devenait centrale. Elle rejette ainsi une lecture univoque de l'œuvre de ces poètes grecs en activant un aspect différent qui nous permet d'interpréter l'exposition de l'expérience et du psychisme comme un appel à la recherche de la réalité et à la reconstruction de son importance déjà ou potentiellement acquise. Elle se réfère ici précisément à une écriture de journal (ημερολογιακή) et non pas poétique. Une telle écriture est plus visiblement liée à l'idée d'une *narration* du moi qu'une écriture poétique : elle expose au lecteur une série d'événements de façon plus directe puisqu'ils se réfèrent à des choses ou à des pensées, sentiments, etc. qui se sont déroulés dans le quotidien du poète. Cette différenciation ne devrait cependant pas nous empêcher de proposer ici une lecture de l'écriture poétique sur le même mode : la poésie de cette époque-là, en effet, n'exprime en rien une quelconque absence d'idéaux de la part des auteurs, mais tente de reconstruire, de modifier le contenu et la structure de la poésie de façon à mettre l'accent sur l'individu, désormais au centre de l'attention humaine. Pour cela, elle nous invite à suivre, en tant que lecteurs, une série de « jeux » et d'échanges entre le caractère, le sujet poétique qu'elle forme dans le corpus poétique et le caractère de la personne réelle, c'est-à-dire du poète lui-même. Nous pouvons dire que face à un récit de type journalistique, il est difficile pour le lecteur de dissocier la première personne du texte de la personne de l'auteur. De la même façon, une poésie dont le ton est si personnel,

1. Dounia, *Η περιπέτεια ενός « ρομάντσου »*, 231.

si lié à l'expérience de vie, comme l'est celle « des années 1920 », crée souvent la confusion sur la nature exacte du sujet qui s'exprime. Comme plus haut au sujet du *refus du collectif*, cet élément n'est pas fortuit : ces auteurs semblent avoir choisi délibérément ce type de langage pour des raisons diverses.

Se penchant sur la confusion voulue entre le « je » poétique et le « je de l'auteur », C. Dounia souligne que ce qui est recherché n'est pas une exposition « simple » d'événements, mais toute un processus de *confession*, d'ouverture, d'exposition du caractère au moment où il se pose des questions, où il se perçoit *en crise*, où il se réinvente finalement en n'acceptant comme absolue aucune vérité de nature collective. Des limites, ou des frontières suffisamment claires entre l'auteur et le héros que ce dernier présente au lecteur, ne pourraient pas facilement servir un tel but puisque sans ce ton si personnel, sans cette confusion des sujets, s'introduirait une distance entre les deux, qui ne permettrait pas d'atteindre cette *(re)construction du moi*.

Les auteurs « des années 1920 » ne s'intéressent pas à créer un personnage littéraire devant lequel l'auteur resterait toujours omniscient et indépendant. Ils ne s'intéressent pas à des schémas dont la logique exprime le souhait de pousser le lecteur à se comparer à un caractère déjà formé. Ils ne croient ni aux héros, ni à leurs démiurges, mais à l'élaboration du moi qui naît du questionnement, au(x) conflit(s) avec la norme établie, au(x) doute(s). Ils se concentrent sur le processus de formation, sur l'exposition du moi sans « intermédiaires », qu'ils soient modèles identifiés ou fiction. Ils introduisent ainsi une poésie nouvelle au cœur de laquelle se trouve l'invention de la *narration* du moi ; cette dernière consistant non pas en un enregistrement des caractéristiques personnelles mais en un essai de connaissance de soi, d'activation de la mémoire, de réflexion sur ce qui émerge et veut être exprimé, de recomposition de l'expérience, tous éléments conduisant à une reproduction du moi et à une poésie profondément moderne.

Nous comprenons mieux, dès lors, pourquoi l'auteur nourrit de telles exigences vis-à-vis de son lecteur : c'est que celui-ci, élevé au rôle d'interlocuteur de la voix poétique, devient le témoin devant lequel se joue le processus de construction ou de reconstruction du soi. Se pose alors la question du processus que suit cette *construction* du soi : quelles sont ses caractéristiques, ses thématiques, quel personnage

voit-il le jour à partir du moment où les frontières entre auteur et voix poétique sont clairement fixées ?

L'ensemble du corpus – surtout poétique et critique – de ces auteurs nous offre un témoignage dont la constitution repose principalement sur trois axes, *observation*, *confession* et *exposition.* Ceux-ci ne constituent pas en eux-mêmes la thématique de cette poésie mais le cadre dans lequel celles qu'elle a retenues sont développées et le processus selon lequel s'exprime la voix poétique. Avant de passer à leur présentation et leur analyse, il serait utile de préciser certains détails nécessaires pour la meilleure compréhension possible du corpus poétique de l'époque.

Tout d'abord, les trois axes mentionnés ci-dessus ne constituent pas des parties indépendantes l'une de l'autre dans ce corpus. Il est donc fréquent de rencontrer une combinaison d'axes et de styles. Celle-ci n'est sans doute pas fortuite, les auteurs y voient le moyen de suivre au plus près le processus du psychisme. De plus, indépendamment du choix conscient des auteurs, les frontières entres ces trois axes sont, en tout état de cause, floues. Le processus de l'observation, par exemple, peut facilement s'intégrer à celui de la confession, les deux prenant alors la forme d'une exposition devant un témoin (en l'occurrence, le lecteur). Nous trouvons l'exemple d'une telle combinaison dans un extrait d'une lettre écrite par Ouranis à Lapathiotis en 1909, à l'âge de 19 ans. Nous y voyons le poète s'observer, se confier, s'exposer devant son ami, soulignant de façon indirecte l'importance du rôle de l'autre, de celui qui assiste à ce déploiement des différents axes et à leur mise en regard :

> Je suis malade… Mon Ego est divisé en deux parties et l'une se bat pour détruire l'autre, jour et nuit. C'est horrible, oh, tellement horrible de se battre contre soi-même… […] Et une nostalgie profonde – nostalgie pour les choses du passé – réveille mon âme dormante, si fort qu'elle est continuellement dans les larmes, des larmes de désespoir… et peut-être étranges et incompréhensibles… Il est monotone d'entendre quelqu'un parler tout le temps de lui-même, mais toi qui es si bon tu me pardonneras cela, n'est-ce pas ? Je ne peux pas faire autrement…
>
> … J'étouffe ici et je veux me raccrocher à quelque chose parce que j'aime Vivre. Cela est peut-être la seule chose qui me plaît… […] Oh, combien j'ai aimé, – la vie – les autres – j'ai tout aimé – et pourtant…

hélas, d'un amour éternel, comme dit Wilde, pour tout ce qui reste éternellement indigne. Oui, rien n'est capable de comprendre mon propre amour… même pas mon moi. […] Je serais vraiment content de goûter à une gentille souffrance, cette souffrance fine à l'origine de laquelle il n'y a rien d'autre que de la souffrance, comme le dit encore Wilde dans son De profundis… Mais celle-ci est une souffrance pervertie… et derrière elle, se trouvent beaucoup de choses qui chassent et cachent la souffrance. Derrière la souffrance se trouve l'âme, dit Wilde, derrière cette souffrance que je goutte à présent il y a des peurs et du désespoir, du désespoir et des peurs, rien de plus… […]

~

Είμαι άρρωστος… Το ΕΓΩ μου έχει μοιραστεί σε δύο μέρη και το ένα παλεύει να καταστρέψει το άλλο, νύχτα – μέρα. Είναι φοβερό, ω, πολύ φοβερό να παλεύεις με τον εαυτό σου !… […] Και μια βαθιά νοσταλγία – νοσταλγία για τα περασμένα – ξυπνάει την κοιμισμένη μου ψυχή, έτσι δυνατά, που πάντοτες τη συνοδεύει το κλάμμα, ένα κλάμμα απελπισμένο… και ίσως παράξενο κι ακατανόητο… […] Είναι μονότονο να μιλάει κανείς όλο για τον εαυτό του, μα εσύ που είσαι τόσο καλός θα μου το συγχωρέσεις αυτό, δεν είναι έτσι ; Αλλιώς δεν μπορώ να κάνω…

… Πνίγουμαι εδώ πέρα και θέλω από κάπου να πιαστώ γιατί μ' αρέσει να Ζω. Ίσως αυτό είναι το μόνο που μ' αρέσει… […] Ω πόσο αγάπησα, – τη ζωή – τους άλλους – όλα τ' αγάπησα – κι όμως… αλλοίμονο, αιώνια αγάπη όπως λέει και ο Wilde σε ό, τι αιωνίως ανάξιον. Ναι, όλα είναι ανάξια να καταλάβουν τη δική μου την αγάπη,… κι ο εαυτός μου ακόμα. […] Θα χαιρόμουνα αλήθεια να δοκίμαζα την ευγενικιά οδύνη, τη λεπτή, εκείνη οδύνη οπόθεν της οποίας δεν υπάρχει άλλο παρά οδύνη, όπως λέει και ο Wilde στο De profundis του… Μα αυτή είναι οδύνη εκφυλισμένη… και πίσω της έχει πολλά πράγματα ώστε να διώχνουν και να κρύβουν την οδύνη. Πίσω από την οδύνη λέει ο Wilde πως είναι η ψυχή, πίσω από αυτή την οδύνη που δοκιμάζω τώρα εγώ είναι φόβοι και απελπισία, απελπισία και φόβοι, τίποτε άλλο[2]… […]

2. Extrait tiré par les archives de la fondation Elia (Ελια), consulté en 2012 (pas de code de reconnaissance publié sur l'Internet).

Relevons également que chacun de ces trois axes reflète une intention des auteurs et leurs priorités. L'*observation* exprime l'envie de connaître, de comprendre le monde intérieur et tout ce qui le concerne quant à ses rapports avec l'environnement dans lequel il agit. La *confession* montre l'intention, l'envie de partager les informations et surtout de ne pas rester dans l'ignorance, d'admettre des choses qui concernent l'intériorité. À son tour, l'*exposition* souligne l'envie et la lutte consciente de ces auteurs de ne pas livrer l'individu, le soi et tout ce qui constitue ou concerne son intérieur, au silence. La *confession* seule, sans l'*exposition*, serait dangereuse parce qu'elle pourrait facilement s'allier à une expression en bonne partie passive. Au contraire, l'*exposition* est un élément actif : le poème est considéré « comme un mode d'action[3] », comme une arme, une opportunité de lutter contre l'indifférence et le nivellement des valeurs et de l'humanité dans un système n'écoutant que son propre intérêt. Ces trois axes mettent en évidence les éléments et les valeurs auxquels cette génération donne la priorité en essayant de déplacer le centre de l'intérêt sur l'individu et ce qui a trait à lui.

Si un tel déplacement est possible, c'est par la recomposition des expériences, du psychisme lui-même, ces axes constituant alors des « canaux » à travers lesquels le moi se présente à l'auteur et au lecteur comme un *autre*, devenant ainsi « objet d'étude », d'observation, de reconstruction ; à cet autre, l'auteur prête l'attention nécessaire à travers l'*observation*. En même temps, l'auteur, par la *confession* et l'*exposition*, rend son *autre*[4] libre de révéler toutes les formes qu'il peut prendre. Mais il n'a pas pour autant les caractéristiques d'un héros qui échapperait à son auteur ou se distinguerait de lui. Ce héros ne cherche pas à représenter une forme plus ou moins aboutie, une règle ou un idéal. Son rôle est d'être exposé, d'évoluer dans l'espace, d'être transparent, sans limites. Il ne s'agit pas d'une construction, d'un modèle, d'une forme consciente. La part de conscience de cette

3. Jean-Christophe Bailly, communication personnelle (conférence sous le titre : « La prose, les langues », donné à l'Université de Genève dans la salle A109, Aile-Jura, Uni-Bastions, 7 juin 2016).

4. Selon l'idée que L'Autre est en nous, comme Jackie Pigeaud nous présente en analysant le texte : Le 30e problème, *L'Homme de génie et La mélancolie* d'Aristote, en se référant à la source de la poésie chez l'homme, Aristote, *Ο άνθρωπος της ιδιοφυΐας και της μελαγχολίας*, éd. critique : Pigeaud Jackie, trad. Sideri Aloi, éd. Άγρα, série : Μέλαινα χολή (Athènes, 2019), 50.

génération se reflète dans la volonté d'employer ces trois axes. Le dialogue (dans un sens large, qui comprend aussi bien le regard, le contact) de l'auteur avec son *autre*, avec son soi-même, constitue l'étape première qui permet ensuite la réalisation de la *(re)production du soi*.

La lettre d'Ouranis à Lapathiotis n'est pas un cas isolé. D'autres illustrations du tryptique *observation*, *confession* et *exposition* sont identifiables dans le texte de Rozetti, *Son amante* (*Η ερωμένη της*) ou encore dans certains poèmes de M. Poydouri. Les mettre en parallèle permettra de constater qu'en dépit d'un langage littéraire différent (celui d'un journal et d'un poème), les deux écrivaines parlent de la même chose et arrivent à développer leur parole sur ces trois axes, avec pour objectif le déplacement de l'intérêt sur l'individu et la *(re) production* du soi. Du point de vue de l'*observation*, chez Rozetti nous rencontrons un passage très intéressant :

> Mais quelque chose d'étrange m'arrive, que je ne sais comment expliquer. […] Si ce qui se passait avec moi était vraiment quelque chose de grave, cette chose n'aurait pas pu être effacée d'une simple lettre cordiale ! […] Comme c'est étrange ! Comme est singulière l'âme humaine ! […] Mais pourquoi chez moi (ces détails) restent-ils ainsi profondément gravés dans mon âme ?
>
> ~
>
> Κάτι όμως περίεργο συμβαίνει, που δεν ξέρω πώς να το εξηγήσω[5]. […] Αν ήταν πραγματικά κα΄τι σοβαρό αυτό που συνέβαινε με μένα, δε θα μπορούσε να εξαλειφτεί έτσι σαν καπνός μ' ένα απλό εγκάρδιο γράμμα[6] ! […] Τι περίεργο ! Τι αλλόκοτη που 'ναι η ψυχή τ'ανθρώπου[7] ! […] Γιατί όμως σε μένα μένουν έτσι βαθιά μες στην ψυχή μου χαραγμένες[8] ;

Nous sommes en présence d'une série de constatations, d'interrogations, voire d'exclamations, qui sont constitutives de ce que nous

5. Dora Rozetti, *Η ερωμένη της*, éd. critique : Dounia Christina (Athènes : Μεταίχμιο, 2011), 12.
6. Rozetti, 13.
7. Rozetti, 31.
8. Rozetti, 43.

pouvons appeler *observation* dans ce roman-journal de Rozetti, une série d'éléments témoignant d'une attention tournée vers le monde intérieur selon un mode qui, loin d'être passif, témoigne d'un esprit critique développé et en éveil. La *confession* est également bien illustrée :

> J'ai du mal à analyser d'un point de vue psychologique mon état actuel. […] Et le plus important : il ne me montre pas son Ê t r e psychique, il ne se révèle pas à moi. […] Quand tout a été terminé, j'ai senti un grand vide en moi. […] Je n'ai plus rien à dire. Mais j'ai fini par être bavarde aussi dans mon silence. Quelque chose d'éternel murmure au fond de moi… Peut-être s'agit-il du vieil amour.
>
> ~
>
> Δεν μπορώ να ψυχολογήσω την κατάστασή μου όλον αυτόν τον καιρό[9]. […] Και το σπουδαιότερο : δε μου δείχνει το ψυχικό της Ε ί ν α ι, δε μου εκδηλώνεται[10]. […] Όταν τελείωσαν όλα, ένιωσα ένα μεγάλο κενό μέσα μου[11]. […] Δεν έχω πια τίποτε να πω. Μα κατάντησα να είμαι φλύαρη και μες στη σιωπή μου. Κάτι αιώνιο μουρμουρίζει μέσα μου… Ίσως να 'ναι η παλιά αγάπη[12].

L'héroïne n'hésite pas à se confier sur un ton réellement personnel, donnant l'impression qu'elle s'adresse vraiment à son propre moi. Elle active par là même un « deuxième » mécanisme d'observation qui se met en œuvre au moment précis où ce qui est exprimé commande, selon un processus quasi inconscient, une sorte de réévaluation de ce qu'a produit la première observation. Par là même, c'est également l'interdépendance entre les trois axes qui est affichée. Le sujet du texte semble s'adresser à son propre moi, de façon d'autant plus évidente dans le cas de l'écriture d'un journal personnel (ημερολογιακό), mais cette succession de confessions s'adresse également au lecteur et lui permet d'instaurer un dialogue entre son propre moi et les indications qu'il reçoit du sujet présent dans le texte. L'exposition, quant à elle, semble faire prendre de la hauteur à ce dont elle rend compte : ce

9. Rozetti, 12.
10. Rozetti, 30.
11. Rozetti, 47.
12. Rozetti, 132.

qui est exposé l'est selon un mode qui lui confère une valeur supérieure, mettant en lumière le procédé qui lui a permis d'acquérir sa dynamique. Cela peut aussi parfois s'exprimer en une sorte d'attaques livrées au moi, qui semblent demander une autoréaction, exiger un positionnement actif de l'individu :

> Je te remercie et te suis reconnaissante de me laisser t'aimer, puiser à ton Être divin toute cette adoration infinie qui anoblit l'âme et la rend plus éthérée. Ce sont cette tempête hors du commun, l'insatisfaction et l'indéfinition qui me font ressentir comme supérieur notre amour. […] J'ai un caractère à former, que diable ! […] Je ne cesse de me maudire moi-même au nom de ce qui ne pourra jamais changer : je n'aurai jamais la volonté de combiner sentiment et comportement. […] Misérable existence – dis-je en m'autoflagellant rassemble un instant tous tes morceaux ! […] Mets-toi bien cela en tête : tu n'intéresses que ton petit moi.

~

> Σ' ευχαριστώ και σ'ευγνωμονώ που μ'αφήνεις και σ'αγαπώ, που αντλώ απ' το θεϊκό Είναι σου αυτήν όλη την ειδωλολατρία που εξευγενίζει και λεπτύνει την ψυχή. Η αλλιώτικη αυτή τρικυμία, τ' ανικανοποίητο και απροσδιόριστο είναι που με κάνει να νιώθω ανώτερο τον έρωτά μας[13]. […] Έχω να φτιάσω ένα χαρακτήρα, να παρ' ο διάολος[14] ! […] Για ένα αιώνιο ζήτημα καταριέμαι διαρκώς τον εαυτό μου : Αδύνατο στη θέλησή μου να συναντήσω το α ί σ θ η μ α με το φ έ ρ σ ι μ ο[15]. […] Άθλια ύπαρξη –αυτοβρίζομαι –, μάζεψε λοιπόν για μια στιγμή όλο σου το είναι. […] Βάλ'το καλά στο νου σου : Α ν ή κ ε ι ς μόνο στον εαυτούλη σου[16].

Nous trouvons des exemples[17] comparables dans le *Roman d'amour* (*Ρομάντσο*) de M. Polydouri où « la narratrice anonyme est une

13. Rozetti, 40-41.
14. Rozetti, 49.
15. Rozetti, 131.
16. Rozetti, 133.
17. Il suffit de citer le début du chapitre X de ce roman de Polydouri pour montrer à quel point les deux romans (celui de Rozetti et de Polydouri) peuvent être facilement lus de façon parallèle : « Le temps passe peu à peu et sans à-coups. Le mois de mars est déjà arrivé et je réfléchis à tout ce que je comptais voir advenir

intellectuelle avec une forte inclination à la critique sociale et une grande disposition à la réflexion[18] ». Mais c'est à travers certaines strophes de M. Polydouri que le parallélisme dans l'utilisation des trois axes par les deux auteures est le mieux éclairé les deux formes littéraires (roman-journal et poésie) les menant à un même résultat. En guise d'illustration, nous pouvons retenir trois poèmes de M. Polydouri : « Nouvelle Joie » (« Νεα χαρα[19] ») pour le cas de l'*observation*, « Confession » (« Εξομολογηση[20] ») pour celui de la *confession* et « Moi, mes chansons étaient seulement pour lui… » (« Εμενα τα τραγουδια μου ηταν μονο για κεινον[21]… ») pour celui de l'*exposition*.

Le premier poème est constitué de quatre strophes dans lesquelles le sujet poétique observe la présence douce d'un nouveau rêve en lui, un rêve qui est confronté à une quelconque peur familière pour lui :

> Dans mon cœur s'est niché un nouveau rêve,
> voilà longtemps que je l'appelle de mes voeux.
> Mais comme une peur m'empêche de prendre courage et effarouche mon cœur lâche
>
> […]
> mes yeux et mon cœur… hélas !
>
> […]
> qu'adviendra-t-il si (le rêve) lui aussi devient à son tour une blessure ?

~

jusqu'à maintenant ; il n'y a pas le moindre commencement. Je me sens tellement fatiguée et je suis indécise sur tout. Il y a de ces moments où le plus insignifiant se pare d'une importance majeure dans ma vie. Je me débats pour m'affranchir de toutes les préoccupations qui ne sont pas proprement miennes, avec pour seul résultat de m'y plonger jusqu'au cou. », « Ο καιρός περνά σιγά σιγά και με σταθερό τρόπο. Ο Μάρτης έχει μπει κιόλα και συλλογιέμαι πόσα πράγματα λογάριαζα να γίνουν ώς τώρα· τίποτ' ακόμα δεν αρχίνησε. Αισθάνομαι τόση κούραση κι είμαι αναποφάσιστη για όλα. Κάτι τέτοιες φορές οι πιο ασήμαντες υποθέσεις παίρνουν σοβαρό ενδιαφέρον στη ζωή μου. Αγωνίζομαι ν'απαλλαγώ από όλες τις φροντίδες που δεν είναι καμιά αποκλειστικά δική μου και το μόνο που καταφέρνω είναι να χώνομαι ώς το λαιμό σ'αυτές. », Polydouri, *Ρομάντσο και άλλα πεζά*, 63.

18. Polydouri, *Ρομάντσο και άλλα πεζά*, 19.
19. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 193.
20. Polydouri, 199.
21. Polydouri, 232.

Μες στην καρδιά μου ένα όνειρο καινούριο έχει φωλιάσει,
το νιώθω με λαχτάρ' από καιρό.
Όμως να θαρρευτώ, η δειλή καρδιά μου ν'αλαφιάσει,
σαν από κάποιο φόβο δεν μπορώ.

[…]
τα μάτια μου και την καρδιά μου… αλί !

[…]
τί τάχα κι αν θα γίνει μια καινούρι'αυτό πληγή ;

Le deuxième poème, auquel a même été donné le titre de « Confession », met en scène la perte de l'âme d'enfant suite à une déclaration d'amour. La structure du poème est intéressante puisqu'au début le sujet poétique commence à confier un événement passé et s'annonce profane et inerte malgré le fait qu'à l'époque de l'événement il n'était plus un enfant. Le ton de la confession reste personnel, mais le fait qu'ici la confession semble être plus adressée à celui qui la suit et moins au sujet poétique lui-même marque une différence par rapport à Rozetti. Par cela nous voulons dire que le sujet poétique semble ne pas constater juste après le moment de sa narration la conséquence à laquelle il se réfère. Pourtant, cette différence n'est qu'une première impression parce que le dernier vers du poème est si spontanément et oralement exprimé qu'il semble surprendre le sujet poétique lui-même :

J'étais naïve et inerte,
bien que l'enfance m'ait déjà dit "adieu".
Oh, pour que je prononce à présent ces paroles-ci
mémoire, apporte-moi tes sources douces.

[…]

Jusqu'alors nous n'étions pas tristes,
mais soudain il m'a dit qu'il m'aimait.
C'était tout ! Que devions-nous ressentir alors ?
Ah ! C'en était fini de notre âme d'enfants !

~

Ήμουν ανίδεη κι άπραγη, παρόλο
που η παιδικότης μού ‘χε πει το “χαίρε”.
Ω, για να πω τα λόγια τούτα τώρα
θύμηση τις γλυκές πηγές σου φέρε.

[…]

Λιγάκι πριν δεν ήμαστε θλιμμένοι,
μα μου ‘πε ξαφνικά πως μ’αγαπάει.
Αυτό ήταν ! Τί να νιώσαμε με τούτο ;
Αχ ! Όλη η παιδική ψυχή μας πάει !

Lorsqu’il s’agit d’*exposer*, Polydouri emploie ici, comme Rozetti, un ton plus travaillé qui, vers la fin, s’adoucit sans pour autant être moins direct. Comme nous l’avons déjà rencontré dans le texte de Rozetti, le poème tout entier est parcouru d’« attaques » que la poétesse se livre à elle-même, sous la forme de questions ou d’exclamations sous-tendues par l’ironie. Une conscience forte de la position et des choix du sujet poétique traverse le poème. Ce choix semble l’amener à se distancier des normes sociales communes et à prendre avec force le parti de l’amour, preuve que la poésie des années 1920 avait pour cœur un « questionnement personnel », une défense de sentiments purs, à l’écart des normes sociales adoptées sans avoir fait l’objet d’un travail critique :

Pourquoi accepterais-je encore la protection de la Muse
et contraindre mon cœur à faire siennes
ses nouvelles amours, croyances, joies,
Comme si c’était là mon destin et qu’il résulte d’un choix !

[…]

Pourquoi, donc, répondre à l’appel de la Muse ?
En moi persifle la foi pour les choses divines et terrestres.
Une lyre qui ne vénère pas les passions ne me convient pas.
Moi, mes chansons étaient pour Lui seul.

~

Τι θέλω πια να δέχομαι την προστασία της Μούσας ;
Να σφίγγω την καρδιά μου να δεχτεί
τις νέες αγάπες, πίστες και χαρές της,
τάχα πως είναι μοίρα μου κι είναι και διαλεχτή !

[…]

Λοιπόν γιατί να δέχομαι το κάλεσμα της Μούσας ;
Σαρκάζει η πίστη μέσα μου των θείων και των γηίνων.
Μια ανόσια λύρα των παθών σε μένα δεν ταιριάζει.
Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για Κείνον.

Les trois axes qui caractérisent de façon manifeste l'œuvre de l'époque, ainsi que l'utilisation de la première personne (singulier – pluriel) constituent une *narration* non pas d'événements (comme c'est souvent le cas dans l'écriture d'un journal) mais de caractères, de fêlures[22]. De l'*observation* à son *exposition* (entendons par là l'exposition de la procédure elle-même et pas « seulement » de ses fruits), la génération dite « des années 1920 » ne cesse de *se narrer* avec une sincérité remarquable, en provoquant souvent son lecteur non sur un plan moral, mais dans une dimension plus profonde, qui aspire à ébranler les liens unissant l'individu à ses conditions d'émergence et à réveiller la conscience et l'esprit critique de chacun. Il s'agit d'une nouveauté littéraire dont l'intérêt central porte justement sur l'idée de retravailler les données, de se poser des questions, de se raconter non pas pour enregistrer des faits mais pour observer, pour *(re)produire le soi* sans adopter des valeurs tranchées et élaborées de façon schématique par la société – des valeurs qui, la plupart du temps, ignorent les besoins et les caractéristiques de l'individu –, sans vouloir conformer la nouvelle poésie à un schéma précis ni fixer le cadre d'un nouveau mouvement littéraire. Il est donc temps de reconnaître que cette absence de références à des schémas précis est un choix délibéré et non un manque de clarté de la part de cette génération littéraire.

Ce qui ressort de l'étude de ces œuvres illustre les propos de Jean-Christophe Bailly, pour qui « le poème ne règle pas les formes

22. Ces brisures sont l'issue d'un processus de *déconstruction* auquel je me référerai plus tard.

de vie, mais il en est une lui-même[23] » dans le sens où le poème n'est pas un outil de régulation mais une opportunité, une occasion de *(re) produire du soi*. N. Lapathiotis également témoigne de ce désintérêt de cette génération poétique pour les modes en général et de ce refus de lier le processus de l'écriture à un cadre précis :

> J'écris parce que cela me plaît - rien de plus
>
> ~
>
> Γράφω γιατί μ' αρέσει - τίποτε άλλο[24]
>
> – Quel est votre avis sur la poésie moderne ?
> – Je n'ai aucun rapport avec la mode de la poésie moderne. Je n'ai aucun rapport avec aucune sorte de mode. Je ne m'intéresse qu'aux choses éternelles, fondamentales, inaltérables
>
> ~
>
> – Τι γνώμη έχετε για τη μοντέρνα ποίηση ;
> – Δεν έχω καμία σχέση με τη μόδα της μοντέρνας τέχνης. Δεν έχω σχέση με κανένα είδος μόδας. Δε μ' ενδιαφέρουν παρά τα αιώνια, τα θεμελιώδη, τ' αναλλοίωτα[25]

Cette poésie, libre de tout schéma contraignant et intégrant à son contenu les trois axes évoqués plus haut, forme un univers de narration qui prend souvent la forme d'une confession d'éléments profondément intimes parfois étranges aux yeux de l'auteur lui-même. Cette *narration* du poète à lui-même et au lecteur constitue un processus de *déconstruction* du moi consécutive à l'appel reçu par l'individu à s'en

23. Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*, Détroits (Paris : Christian Bourgois, 2015), 8.
24. Extraits tirés par les archives de la fondation ELIA (ΕΛΙΑ), consultés en 2012, code de reconnaissance (κωδικός αναγνώρισης) : A. E. 212.
25. Extraits tirés par les archives de la fondation ELIA (ΕΛΙΑ), consultés en 2012, code de reconnaissance (κωδικός αναγνώρισης) : A. E. 212.

créer un nouveau en suivant la voie de « l'art de n'être pas tellement gouverné[26] », la critique.

Cette idée de la *déconstruction* du soi revêt à nos yeux deux aspects. Le premier consiste en la volonté, l'obstination de ces auteurs à explorer le moi, à faire communier le lecteur à l'idée d'un être ouvert qui aborde le monde à travers des sens libérés qui n'ont pas été au préalable filtrés au travers d'un schéma précis. Ce premier aspect concerne la décision et la réalisation d'une ouverture qui permet à des éléments, mixtes ou hétérogènes, du psychisme de prendre place dans le poème. Il est donc plutôt lié à une procédure de décomposition et d'exposition qui peut faire penser aux morceaux de papier étalés devant nous et avec lesquels il faut réaliser un collage. Le deuxième aspect concerne également la déconstruction mais vue sous un autre angle : celui du *dérèglement des sens*[27] qui introduit une vision nouvelle de l'être humain et dont l'intérêt se focalise sur la découverte de nouveaux éléments de langage ayant trait aux sensations. Ce qui s'exprime là est le refus de la part de ces poètes de tout ce qui constituait strictement la norme jusqu'à leur époque et une envie profonde d'explorer les possibilités de l'individu en tant qu'interlocuteur de son propre soi.

Il apparaît ici que la *relativisation* de la signification de certains termes – ceux d'*obscurité* ou de *pouvoir* pour reprendre les exemples étudiés plus haut – constitue tout à la fois une condition, une partie concrète, et un témoignage de cette *déconstruction*, de ce *dérèglement*. Pour ces poètes, le poème est l'outil qui permettra de remettre en cause même le sens des mots et dilatera leur champ sémantique, en les amenant eux-mêmes et, par extension, le lecteur à des expériences qui se situeront au-delà de toute norme. Il est important de rappeler que la génération dite « des années 1920 » travaille et s'exprime de façon sous-jacente. Cela signifie que si nous voulons découvrir le monde auquel elle souhaite nous conduire, nous devons poser le principe d'une lecture « entre les lignes », tout se passant au-dessous de la surface que constituent les mots.

Un exemple représentatif de ce deuxième aspect de la *déconstruction* du soi est le deuxième poème de l'unité poétique « Étapes

26. Foucault, *Qu'est-ce que la critique ? suivi de La culture de soi*, 37.
27. Rimbaud, *Œuvres complètes*, 249.

de silence » (« Αναβαθμοι σιωπης ») d'A. Melachrinos où le silence acquiert une place sans précédent qui permet l'accès à la subtilité profonde des choses :

> J'apprends le martyrologe du silence
> dans l'effigie des roses, dans les eaux des exilés.
> Son des ombres, âme des fleurs,
> reflets des thrènes pour les oubliés.
>
> Heure après heure j'attends quelque chose d'introuvable
> dans les secrets de la myrrhe qui finit d'exhaler son parfum
> Ma chambre déserte a été hantée
> d'une vanité sonore des rêves.
>
> ~
>
> Τὸ συναξάρι τῆς σιωπῆς μαθαίνω
> σὲ ὁμοίωμα ρόδων σὲ νερὰ ξενιτεμένων.
> Ἴσκιων ἠχή, ψυχὴ τῶν λουλουδιῶν,
> ἀντιφεγγίζει θρήνους ξεχασμένων.
>
> Ὥρα τὴν ὥρα κι ἀπαντέχω κάτι ἀνεύρετο
> στὰ μυστικὰ τῶν ξέπνοων μύρων.
> Τὸν ἔρμο θάλαμό μου ἐστοίχειωσε
> κάποια ματαιότητα ἤχινη ὀνείρων[28].

Ainsi, l'individu devient-il clairement sujet, au prix d'une lutte contre des schémas imposés de l'extérieur et en accordant la priorité à ce qui émane de son monde intérieur. Nous pourrions dès lors globalement considérer la « déconstruction » comme le champ d'action de la génération des années 1920, mais à condition de ne pas concevoir le terme comme porteur d'un sens négatif. Ce qui est évoqué là, c'est la capacité, le souhait qu'ont les auteurs de *déconstruire* à travers le poème leur monde intérieur grâce au processus de l'écriture. Cela constitue la base de l'exploration. Nous ne pouvons pas avoir une image des morceaux d'un puzzle si nous ne les dispersons pas sur la table mais les gardons dans la boîte. La poésie des années 1920 semble bien

28. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 142.

être une poésie de *déconstruction du soi*. Certes, on a jusqu'à présent souvent parlé de *production du soi* mais l'un n'exclut pas l'autre. Au contraire l'un peut tout à fait présupposer l'autre dans le sens où pour *(nous) produire* ou d'autant plus pour *(nous) reproduire*, nous avons besoin de nous libérer, de permettre aux choses de *se déconstruire*, et c'est précisément cette étape que couvre le processus de la *narration.* Mais si nous admettons que la poésie de cette époque est une poésie de *déconstruction*, de démantèlement, où rencontrons-nous exactement la *production* et surtout la *reproduction* et quelles en sont les caractéristiques exactes ?

Citons tout d'abord quelques exemples de *narration*, tirés de l'œuvre de chacun des poètes concernés, confirmant par là même qu'elle constitue une constante de l'ensemble de l'œuvre de cette génération. Maria Polydouri, tout d'abord, dans le poème « Je suis la fleur » (« Ειμαι το λουλουδι… ») *narre* une vision qu'elle a d'elle-même. Il s'agit d'une vision particulièrement dense où la tonalité du poème introduit en même temps une conscience bien précise du soi et des termes et phrases au sens général et vague, induisant l'existence d'un champ vaste à explorer :

> Je suis la fleur que le ver à bois mange peu à peu.
> L'été sauvage ne me torture pas, comme il torture les autres fleurs
> et mes pâles feuilles ne tombent pas une à une.
> Même si les destins bons et mauvais sont aux aguets autour de moi,
> je sens des frissonnements comme si des papillons m'entouraient.
>
> Je suis la fleur que le ver à bois mange peu à peu.
> Le mal niche dans mon âme comme s'il venait de moi
> Je suis également vie et mort, je n'attends rien de la chance menteuse.
> Je dresse mon corps haut et beau et aucune autre (fleur) ne me ressemble.
> Mais quand je montrerai mes blessures aux étoiles, je serai morte.

~

> Είμαι το λουλούδι που σιγά το τρώει το κρυφό σαράκι.
> Δε με τυραννάει το άγριο καλοκαίρι, όπως τ' άλλα εμένα
> και της χλωμιασμένης μου όψης δε μαδάνε ένα-ένα τα φύλλα.

Οι καλές οι μοίρες κι οι κακές καρτέρι κι αν μόχουν στημένα,
σάμπως πεταλούδες να με τριγυρνάνε νιώθω ανατριχίλα.

Είμαι το λουλούδι που σιγά το τρώει το κρυφό σαράκι.
Γέννημα και θρέμμα στην ψυχή μου μέσα το κακό φωλιάζει.
Και ζωή και χάρος είμαι, απ' τη γελάστρα τύχη δεν προσμένω.
Αψηλό κι ωραίο στήνω το κορμί μου κι άλλο δε μου μοιάζει.
Όμως όταν δείξω τις πληγές μου στ'άστρα, θα 'μαι πεθαμένο[29].

Le poème « À un vieux camarade » (« Σε παλαιο συμφοιτητη ») de Karyotakis présente une narration simple, moins dense, mais a pour particularité qu'une grande partie de son contenu concerne le futur. Il s'agit de souhaits, d'annonces que le poète adresse à un ancien camarade d'université : un discours qui crée une atmosphère semblable à celle d'une chanson et où les sentiments s'exposent pour exprimer une perte, le manque d'une personne, le départ de laquelle le poète fait face à son moi, solitaire :

Ami, mon cœur a l'air d'être vieux désormais.
C'en est fini de ma vie d'Athènes
elle qui a passé aussi douce dans la fête que parfois dans l'amère faim.

[…]

J'irai du côté de chez toi, pèlerin,
et ils me diront qu'ils ne savent pas ce que tu t'es devenu.
Je verrai ta chère Aphrodite avec un autre que toi
et par d'autres sera occupée la maison d'Irène

[…]

Je montrerai en chantant et titubant
au Zappion, où nous allions de pair.
Tout autour, l'horizon sera déployé,
et ma chanson sonnera comme des larmes.

~

29. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 32.

Φίλε, ἡ καρδιά μου τώρα σὰ νὰ ἐγέρασε.
Τελείωσεν ἡ ζωή μου τῆς Ἀθήνας,
ποὺ ὅμοια γλυκὰ καὶ μὲ τὸ γλέντι ἐπέρασε
καὶ μὲ τὴν πίκρα κάποτε τῆς πείνας.

[…]

Προσκυνητὴς θὰ πάω κατὰ τὸ σπίτι σου
καὶ θὰ μοῦ ποῦν δὲν ξέρουνε τί ἐγίνης.
Μ᾽ἄλλον μαζὶ θὰ ἰδῶ τὴν Ἀφροδίτη σου
κι ἄλλοι τὸ σπίτι θά ᾽χουν τῆς Εἰρήνης.

[…]

Θ᾽ἀνέβω τραγουδώντας καὶ τρεκλίζοντας
στό Ζάππειο ποὺ ἐτραβούσαμεν ἀντάμα.
Τριγύρω θά ᾽ναι ὡραῖα πλατύς ὁ ὁρίζοντας,
καὶ θά ᾽ναι τὸ τραγούδι μου σὰν κλάμα[30].

Dans le poème « Abandon » (« Εγκαταλειψη ») de R. Philyras, la narration se déploie lentement à travers l'observation des deux mondes, l'extérieur et l'intérieur, le temps d'un coucher de soleil. Le poème se déploie selon un rythme très régulier, les détails ne surprennent pas le lecteur jusqu'au moment où le dernier vers éclate sous nos yeux et ceux du poète lui-même. La tonalité de la narration est si naturelle dans ce poème qu'il en faudrait peu pour que nous oubliions que nous lisons de la poésie. L'impression générée est celle d'un discours à voix basse. Citons simplement la dernière strophe :

Désert amer… Et maintenant, combien il s'est éloigné
le vain bourdonnement du noir monde…
Et avec quelle légèreté, mon Dieu, toutes choses m'ont abandonné
ce soir, jusqu'à mon propre moi…

~

Πικρή ερημιά… Και τώρα πόσο εμάκρυνε
το μάταιο βουητό του μαύρου κόσμου…

30. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 30.

Και τί επιπόλαια, Θέ' μου, μ'εγκατέλειψαν
τα πάντα απόψε, ως κι ο εαυτός μου[31]…

Dans cette strophe nous retrouvons tout ce qui caractérise la *narration*. L'exemple précis de ce poème nous renvoie également à ce que nous avons précédemment relevé à propos de l'*obscurité*, du *pouvoir* et de la *dilatation*. Dans la poésie de T. Agras, la narration est d'une nature différente : elle se rapproche des contes, où un mystère couvre la plus grande partie de l'histoire cependant que la fin nous révèle l'issue heureuse. Au fil du récit, l'impatience du lecteur croît et le poète semble narrer une expérience qu'il a vécue dans le passé mais est toujours, d'une manière ou d'une autre, reliée au présent. Le lecteur tour à tour suit le déroulement d'une pensée ancrée dans le moment présent (*et il devient alors le témoin d'une confession*), ou devient l'interlocuteur contemporain du poète comme c'est le cas dans le poème « Pan » (« Πᾶν ») :

Silence ! N'entends-tu pas, par moments, quelque chose, venant
du fond du jardin ?
Les dieux agricoles se lamentent-ils sur la fête (perdue) de la nature,
Ou sont-ce les flûtes qui chantent doucement l'une à l'autre ?

[…]

Pourtant hier – le ciel clair ne m'avait pas trompé –
je l'ai vu : il cherchait son chemin au milieu des vignes :
sur son dos tremblait sa toison pelée,
et il s'est arrêté ; au-dessus brillait une lune bien intentionnée.

[…]

Chantant faux, mais doux, à moitié étouffé dans des rires,
un air exotique soufflait du mal depuis les vignes,
un air qui gémissait, et a dispersé un frisson inconnu…
Mais qui a fait danser les feuilles mortes !

~

31. Philyras, *Ποιήματα*, 348.

Σώπα ! Ὧρες-ὧρες, δὲν ἀκοῦς, βαθιὰ ἀπ᾽τὸ περβόλι ;
Θρηνοῦν οἱ ἀγροτικοὶ θεοὶ τὴν πράσινή τους σκόλη,
γιὰ εἶν᾽οἱ φλογέρες ποῦ γλυκὰ λαλοῦν ἡ μιὰ στὴν ἄλλη ;

[…]

Ὡστόσο χτὲς – ἡ ξαστεριὰ δὲ μ᾽εἶχε ξεπλανέσει –
τὸν εἶδα : δρόμο γύρευε στῶν ἀμπελιῶν τὴ μέση :
τὸ μαδημένο του ἔτρεμε στὴ ράχη τὸ τομάρι,
κι ἐστάθη· ἀπάνω χάραζε καλόβουλο φεγγάρι.

[…]

Παράτονος, μὰ γλυκερός, μῖσος πνιχτὸ στὰ γέλια,
ὁ ξωτικὸς σκοπὸς κακὸ φυσοῦσε ἀπὸ τ᾽ἀμπέλια,
γοερὸς σκοπός, καὶ σκόρπισεν ἄγνωρη ἀνατριχίλα…
Μὰ νὰ χορέψουν σήκωσε τὰ πεθαμένα φύλλα[32] !

Si nous nous tournons à présent vers la poésie d'A. Melachrinos, nous y trouvons une *narration* de la même veine : proche de celle des contes, elle est d'un discours particulièrement dense et d'un langage mixte qui souvent n'est même pas traduisible puisqu'elle emploie des mots composés qui ne font pas partie d'un vocabulaire bien identifiable. Ici, le temps de cette *narration* partiellement féerique est aussi instantané que dans la poésie d'Agras. L'utilisation de la première personne du pluriel lui confère cependant un caractère plus « collectif ». Le discours en a une tonalité d'autant plus observatrice, sans que cela n'enlève rien au ton personnel induit par le « nous ». Citons par exemple cet extrait du premier poème de l'unité intitulée : « Le soleil se couche » ~ « Ο ηλιος βασιλευει » :

[…]

À un dîner fleuri appelle nos âmes,
pour l'enivrement des rêves.
Dans une grande fête rose volent
nos âmes et dans les parfums s'enivrent.

32. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/tellos_agras_poems.htm#ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ_ΜΙΑΝΗΣ_ΜΕΡΑΣ (consulté en août 2016).

Mais maintenant, hélas, regarde comme la forte pluie rose
ensevelit nos rêves.
Et la Nuit recouvre tout tels les voiles d'une femme noire
et entasse les cadavres de l'Amour.

~

[…]

Σὲ δεῖπνο λουλουδένιο τὶς ψυχές μας
καλεῖ, γιὰ τὸ μεθύσι τῶν ὀνείρων.
Στὸ ρόδινο ξεφάντωμα πετοῦνε
οἱ ψυχές μας καὶ στὶς εὐωδιὲς μεθοῦνε.

Μὰ τώρα ἰδές, ὀιμέ, πῶς σαβανώνει
τὰ ὀνείρατὰ μας ἡ ροδοποντή.
Κι ἡ Νύχτα σὰν Ἀράπισσα πλακώνει
καὶ τὰ κουφάρια τοῦ Ἔρωτος σαρώνει[33].

Certes, la gamme des formes que prend la *narration* dans la poésie d'A. Melachrinos est moins large qu'elle ne l'est dans celle de N. Lapathiotis, à qui nous devons le poème ci-dessous. Il est également proche du monde du conte, par son titre (« Petit Conte » ~ « Παραμυθακι »), mais aussi par la répétition de la phrase « Il était une fois… » (« Ήτανε μια φορά… ») au début de chacune des quatre strophes. Dans ce cas précis, la narration fonctionne plutôt comme un « moule » dont la forme et surtout la répétition remplissent un certain nombre d'objectifs. Tout d'abord, cette phrase en répétition joue de façon remarquable avec la thématique du poème qui porte sur l'observation que la mortalité est, elle aussi, un élément faisant partie de la naturalité dans le monde. N. Lapathiotis donne l'impression de nous appeler à observer à quel point la mortalité complète un cercle de vie, pour l'humanité aussi bien que pour d'autres éléments, par exemple les châteaux vus sous l'angle de leurs ruines. Le cercle de vie est représenté justement par la structure exacte des strophes puisque chacune constitue une histoire indépendante qui contribue à la démonstration voulue par le poète. N. Lapathiotis nous offre un nouveau type de *narration*, de nature clairement symbolique grâce au

33. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 34.

langage des contes et des rêves. La narration est ici rendue d'autant plus convaincante que l'utilisation de l'impératif dans la dernière strophe donne au lecteur l'impression de se trouver face au poète :

Il était une fois une jeune fille très belle,
[…]
Un jour, les cieux (de ses yeux) se sont trouvés à terre…

Il était une fois un prince !
[…]
Une nuit, il n'a plus regardé les étoiles…

Il était une fois un château gigantesque !
[…]
j'ai trouvé un caillou du château…

Il était une fois… Au final, qu'est-ce qu'il n'était pas…
Mais que dire de plus ? Regarde tout autour la Nature :
autant de choses grandes et belles ont expiré
et mon petit conte vivrait ?…

~

Ήτανε, μια φορά, κάποια Πεντάμορφη,
[…]
Μια μέρα οι ουρανοί (των ματιών της) βρέθηκαν χώμα…

Ήτανε, μια φορά, ένα Βασιλόπουλο !
[…]
Μια νύχτα δεν αντίκρισε πια τ'άστρα…

Ήτανε κι ένας πύργος γιγαντόσωμος !
[…]
εβρήκα από τον πύργο ένα χαλίκι…

'Ητανε μια φορά… Και τι δεν ήτανε…
Μα τι να πω ; Τριγύρω ιδές τη Φύση :
τόσα μεγάλα κι όμορφα, ξεψύχησαν,
και το παραμυθάκι μου θα ζήσει[34] ;…

34. Lapathiotis, Ποιήματα, 53.

La narration peut également se déployer à travers l'exposition de souvenirs. C'est le cas de « Premier Amour » (« Πρώτη ἀγάπη ») de K. Ouranis. Dans ce poème assez long (10 strophes), le poète nous raconte son premier amour. La structure est également très intéressante puisque chaque strophe est composée de quatre vers dont le premier et les deux derniers, qui relèvent tous de la narration, encadrent le deuxième qui, lui, toujours mis entre parenthèses et presque invariablement suivi d'un point d'exclamation, constitue le commentaire émis par le poète dans le temps effectif de l'écriture. Le contenu de la narration ne se trouve donc pas relégué loin du présent du poète. Il se déploie au contraire de manière à permettre à celui-ci de faire dialoguer les deux temporalités et de reconstruire son présent sans couper les liens avec ce qui a constitué son passé. Le deuxième vers, placé entre parenthèses, d'un style qui, venant de ce poète, nous surprend. Le ton très direct du discours qui génère l'impression d'une narration orale et non pas écrite est très particulier dans la mesure où il rompt avec la fable, avec l'histoire racontée en dehors de tout contexte. C'est ce sur quoi insiste le deuxième vers de la deuxième strophe : alors que le poète jusque-là se réfère peu aux histoires au contexte vague et imprécis habituel au conte qu'il a pu créer au temps de cet amour, il souligne qu'il n'en écrit plus.

Le poème est dédié « au grand poète Joao de Barros » (dédicace directement écrite en français). En voici un extrait :

> Comme je me souviens encore de mon premier amour !
> (– Où se trouve-t-elle à présent ?)
> Chaque fois que je la croisais à l'église, sur le chemin,
> comme mon cœur battait !
>
> […]
>
> Dans les histoires que je créais, elle était une princesse
> (– à présent je n'en crée plus !…)
> J'achetais des châteaux pour elle, je combattais des ennemis
> et je tuais des monstres.
>
> […]

Comme je me souviens encore de mon premier amour !
(– pourquoi bats-tu mon cœur ?)
Le parfum de ces roses-là embaume toujours
dans mon souvenir…

~

Τὴν πρώτη τὴν ἀγάπη μου πῶς τὴ θυμᾶμαι ἀκόμα !
(– Ποῦ νά ᾽ναι τώρα πιά !…)
Κάθε ποὺ τὴν ἀντίκρυζα στὴν ἐκκλησιά, στὸ δρόμο,
πῶς χτύπαγε ἡ καρδιά !

[…]

Στὶς ἱστορίες ποὺ ἔπλαθα εἴταν Βασιλοπούλα
(– Τώρα δὲν πλάθω πιά !…)
Κάστρα γιὰ κείνην ἔπαιρνα, ὀχτροὺς ἐπολεμοῦσα
καὶ σκότωνα θεριά.

[…]

Τὴν πρώτη τὴν ἀγάπη μου πῶς τὴ θυμᾶμαι ἀκόμα !
(– Γιατί χτυπᾶς, καρδιά ;)
Κείνων τῶν ρόδων τ᾽ἄρωμα μέσ᾽στὴν ἀνάμνησή μου
Πάντα μοσκοβολᾶ[35]…

Un autre cas très intéressant est celui de M. Papanikolaou et son poème intitulé « Sommeil » (« Ύπνος »). Ici, le lecteur est le témoin d'une narration qui se fait par la voix du sommeil, qui est donc personnifiée, et dont le déroulement se présente à nous comme une présentation de traits et de caractéristiques. La narration ne consiste pas dans le compte rendu de l'observation de lui-même que ferait le sommeil, mais dans sa présentation à l'adresse de son interlocuteur. Elle échappe par là même à tout cadre préétabli. Le dialogue est alors ouvert avec le lecteur, appelé de façon sous-jacente à s'interroger sur cette nature mystique :

Je viens de la nuit des temps
Dans ta chambre chaque soir

35. Ouranis, *Ποιήματα*, 276-277.

Et je vais et je me tiens partout
Telle une caresse.
[…]

Je viens de la nuit des temps
Et je suis l'âme de la nuit
et recouvre tout, partout, de ma pensée
Sur des nostalgies, des colères, des tristesses
Habillées en tulipes
De la fumée nocturne.
Je me tourne lentement, avec nostalgie et ennui
Comme des notes d'une mandoline lascive
Et tout ce qui me reste alors
Je le répands autour de moi
Et m'éteins.

[…].

~

Έρχομαι από τη νύχτα του καιρού
Στη κάμαρή σου κάθε βράδυ
Και πάω και στέκομαι παντού
Σα χάδι.
[…]

Έρχομαι από τη νύχτα του καιρού
Κι είμ' η ψυχή της νύχτας
Βαραίνω και τη σκέψη μου μακραίνω
Στα πάντα και παντού
Σε Νοσταλγίες και θυμούς και λύπες
Ντυμένες στις τολύπες
Του βραδινού καπνού.
Γυρίζω αργά, νοσταλγικά και βαρεμένα
Σα νότες από λάγνο μαντολίνο
Κι ό, τι απομένει πια σε μένα
Τριγύρω μου το χύνω
Και σβήνω[36].

[…].

36. http://www.poiein.gr/archives/145 (consulté en août 2016).

Avant de passer à la présentation détaillée du corpus poétique qui nous intéresse, il convient de s'arrêter sur une autre caractéristique de la narration, qui forme avec la *dilatation du vocabulaire* étudiée plus haut le diptyque permettant une interprétation nouvelle et pluridimensionnelle de cette littérature et participant également à la *déconstruction*, au « *dérèglement des sens* » précédemment évoqués. Les *couples contrastés*, puisque c'est de cela qu'il s'agit, par l'étonnement qu'ils suscitent chez le lecteur, contribuent en effet à donner un relief particulier à la poésie des années 1920. Regardons-les en détail à présent.

Les formes générées peuvent être très diverses. Par nature, les *couples contrastés* ont pour objectif de surprendre, modifier l'aspect connu des choses et combiner des éléments qui traditionnellement s'associent difficilement ou en aucune manière. C'est par cela même que les couples contrastés sont identifiables à la procédure de la *déconstruction* ou du *dérèglement*, voire la mettent en œuvre.

Si nous les étudions de plus près, nous relevons tout d'abord que les couples contrastés sont souvent utilisés pour exprimer l'état sentimental de la voix poétique, comme dans le poème de K. Karyotakis :

> […] Des rayons de soleil échappent au nuage
> et se cachent dans les yeux de l'aimée ; un citronnier
> l'arrose de deux gouttes de fraîcheur
>
> […] et tu penses que sa larme coule
> alors qu'elle sourit en face du soleil. [« SOURIRE »]

~

> […] Ξεφεύγουνε ἀπ᾽τὸ σύννεφον ἀχτίδες
> καὶ κρύβονται στὰ μάτια της· τὴ βρέχει
> μιὰ λεμονιὰ μὲ δυὸ δροσοσταλίδες
>
> […] καὶ ποὺ θαρρεῖς τὸ δάκρυ της πὼς τρέχει
> καθὼς χαμογελάει στὸν ἥλιο ἀγνάντια[37]. [« ΧΑΜΟΓΕΛΟ »]

37. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 6.

D'autres fois se forme une image contrastée en un seul vers ou une strophe :

> […] et tandis qu'un éclat humide
> traversait tes yeux,
> un soleil joyeux était entré
> par la fenêtre ouverte. [« STROPHES »]

~

> […] κι ἐνῶ μιὰ ὀγρὴ στὰ μάτια σου
> περνοῦσε ἀναλαμπή,
> ἥλιος φαιδρὸς ἀπ᾽τ᾽ἀνοιχτὸ
> παράθυρο εἶχε μπεῖ[38]. [« ΣΤΡΟΦΕΣ »]

Nous pouvons également rencontrer les *couples contrastés* dans la structure même du poème, comme dans l'exemple suivant, où le *contraste* se situe entre les deux premiers et les deux derniers vers de chaque strophe et est en outre souligné par l'utilisation de la parenthèse :

> Les heures me rendaient pâle,
> penché que j'étais à nouveau sur la table ingrate.
> (Par la fenêtre ouverte, en face du mur,
> le soleil glisse et joue).
>
> Pliant ma poitrine, je cherche ma respiration
> dans la poussière de mes papiers.
> (La vie bat doucement et fait entendre mille voix
> là où le chemin est sans barrières.)
> Je suis épuisé, mes yeux et mon esprit sont troublés
> mais j'écris encore.
> (Dans le vase à côté de moi je perçois qu'il y a deux fleurs de lys lumineuses.
> Surgies sur un tombeau.) [« SCRIBOUILLARD »]

~

38. Karyotakis, 32.

Οἱ ὧρες μ᾽ἐχλώμιαναν, γυρτὸς ποὺ βρέθηκα ξανὰ
στὸ ἀχάριστο τραπέζι.
(Ἀπ᾽τ᾽ἀνοιχτὸ παράθυρο στὸν τοῖχο ἀντικρινὰ
ὁ ἥλιος γλιστράει καὶ παίζει.)

Διπλώνοντας τὸ στῆθος μου, γυρεύω ἀναπνοὴ
στὴ σκόνη τῶν χαρτιῶ μου.
(Σφύζει γλυκὰ καὶ ἀκούγεται χιλιόφωνα ἡ ζωὴ
στὰ ἐλεύθερα τοῦ δρόμου.)

Ἀπόκαμα, θολώσανε τὰ μάτια μου καὶ ὁ νοῦς,
ὅμως ἀκόμη γράφω.
(Στὸ βάζο ξέρω δίπλα μου δυὸ κρίνους φωτεινούς.
Σὰ νὰ ᾽χουν βγεῖ σὲ τάφο[39].) [« ΓΡΑΦΙΑΣ »]

Ailleurs, nous remarquons des combinaisons contradictoires dans lesquelles le poète prête des caractéristiques « incompréhensibles », déroutantes, à des situations que nous avons l'habitude de reconnaître et percevoir de façon différente :

[…] Prends le balsamier de ta douleur et viens
[…] et prends la sérénité de ton chagrin. […] [« PRENDS LES CADEAUX… »]

~

[…] Πάρε τοῦ πόνου σου τὴ σμύρνα κι ἔλα
[…] καὶ πάρε τοῦ καημοῦ σου τὴ γαλήνη[40]. […] [« ΠΑΡΕ ΤΑ ΔΩΡΑ… »]

Il est fréquent que le monde et ce qui nous entoure nous soient présentés sous des aspects inconnus et inattendus :

N'agite pas la sérénité sacrée de l'usure.

~

να μην ταράξεις της φθοράς την ιερή γαλήνη[41].

39. Karyotakis, 37.
40. Karyotakis, 39.
41. Agras, *Τα Ποιήματα*, 96.

C'est dans cette même catégorie que s'intègre le poème de R. Philyras « Automnal » (« Φθινοπωρινό ») où le chagrin prend la forme d'une fleur qui a son propre effluve. La combinaison des termes « chagrin » et « effluve » surprend le lecteur par son contraste : ce parfum semble, alors même qu'il est associé au chagrin, être perçu comme positif dans le monde intérieur du poète. La relativisation des termes est ainsi effective, bouleversant le système linguistique dans lequel nous avons appris à percevoir et dire le monde. L'effet de surprise est d'autant plus fort que la mémoire même du poète lui rappelle, à trois reprises que, contrairement à l'impression que la narration fait naître, il ne se trouve pas dans un jardin :

Ce soir quelle fleur ai-je sentie ?…
– Je n'étais pas dans un jardin… c'est l'automne
et les pétales des fleurs sont tombées loin
et les feuilles des arbres tombent…
Je n'étais pas dans un jardin et je n'ai senti
aucune huile parfumée versée à l'entour…
Je n'étais pas dans un jardin… seulement en moi
Est monté l'effluve de mon chagrin…

~

Απόψε ποιο λουλούδι εμύρισα ;…
– Δεν ήμουνα σε κήπο… είναι φθινόπωρο
και πέρα έπεσαν των ανθών τα πέταλα
και πέφτουνε τα φύλλα των δέντρων…
Δεν ήμουνα σε κήπο και δεν ένιωσα
κανένα μύρο να χυθεί τριγύρω…
Δεν ήμουνα σε κήπο… μόνο μέσα μου
υψώθη του καημού μου η ευωδία[42]…

Dans d'autres poèmes, le lecteur est quasiment provoqué à chercher profondément dans le psychisme de la voix poétique afin de mieux comprendre. L'envie, voire l'exigence des auteurs de l'époque de voir le lecteur avoir un rôle actif dans la procédure de la narration et surtout de la construction du moi s'explique dès lors mieux :

42. Philyras, *Ποιήματα, άπαντα τα ευρεθέντα*, 71.

[…] Les choses nous pourchassent, et la poésie
est l'abri que nous convoitons. [« NOUS SOMMES UNE SORTE DE… »]

~

[…] Μᾶς διώχνουνε τὰ πράγματα, κι ἡ ποίησις
εἶναι τὸ καταφύγιο ποὺ φθονοῦμε[43]. [« ΕΙΜΑΣΤΕ ΚΑΤΙ… »]

Des contrastes plus élémentaires sont également repérables dans les textes critiques. Le poète T. Agras caractérisait ainsi la poésie de Karyotakis dans ses œuvres critiques :

Le romantisme de l'imagination – qui hait le réalisme de la raison. Le réalisme de la raison – qui étouffe le réalisme de l'imagination. Liberté et haine. Danger, mais obstination aussi.

~

Ὁ ρομαντισμὸς τῆς φαντασίας – ποὺ μισεῖ τὸν ρεαλισμὸ τῆς λογικῆς. Ὁ ρεαλισμὸς τῆς λογικῆς – ποὺ πνίγει τὸν ρεαλισμὸ τῆς φαντασίας. Ἐλευθερία καὶ μίσος. Κίνδυνος, ἀλλὰ καὶ πεῖσμα[44].

Un autre procédé par lequel fonctionnent ces couples contrastés réside dans la surprise que réserve leur conclusion au lecteur. Celui-ci a alors le sentiment de ne pas avoir pas lu correctement, d'avoir laissé quelque chose lui échapper, alors même que ni la langue, ni la syntaxe, ni même le contenu ne semblent poser problème. A. Melachrinos est adepte de cette façon de faire :

Et que ton feu froid sorte dans le ciel –
maintenant que l'aube traverse mon apparence comme l'ombre !

~

Κι η παγωμένη σου φωτιά στον ουρανό να βγαίνει –
τώρα που η αυγή στην όψη μου σαν τη σκιά διαβαίνει[45] !

43. Karyotakis, *Ποιήματα καὶ πεζὰ*, 87.
44. Agras, *Τα Ποιήματα,* 201.
45. Agras, 52.

Dans d'autres cas, ces contrastes concernent la nature des symboles auxquels nous attribuions jusque-là une signification différente. Nous en voulons pour exemple les vers suivants, où le jaune est mis en lien, par le poète, à l'harmonie musicale, qu'il ne symbolise pas traditionnellement[46] :

> Et que toute l'harmonie musicale du jaune traverse mon âme, extatiquement, amplement, sans cesse.
>
> ~
>
> Κι απ' την ψυχή μου, εκστατικά, πλατιά, δίχως να παύει,
> του κίτρινου όλο να διαβαίνει η μουσική αρμονία[47].

Certains poèmes font parfois appel à des éléments dont la compréhension peut habituellement sembler problématique, preuve s'il en fallait de l'envie – transformée en acte – des auteurs de briser les codes passés. Cette « surprise » n'a rien à voir avec celle, affichée, que pratique le surréalisme. Dans le cas qui nous occupe, elle tire sa force du fait précisément qu'elle est inattendue, employant un langage sans apprêt, une combinaison de termes simples qui ne laisse pas présager d'une complication autre que celle liée aux contrastes forts et en général énigmatiques. L'exemple qui justifie la reconnaissance de quelque chose qui « normalement », voire dans d'autres circonstances, serait considérée comme indifférent ou repoussant, est le suivant. Les vers de M. Polydouri illustrent souvent très bien ce cas de figure :

> Jeune au regard sans couleur, à la bouche serrée,
> ta tristesse a fait mon cœur obscur fleurir.
>
> ~
>
> Νέε, με την άχρωμη ματιά, με το σφιγμένο στόμα,
> η θλίψη σου έκαμε ν'ανθίσει η σκοτεινή καρδιά μου[48].

46. Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs* (Paris : Éditions du Panama, 2005), 75-90.
47. Agras, *Τα Ποιήματα*, 94-95.
48. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 134.

D'autres exemples illustrent l'échelle large de la présence des contrastes dans le corpus poétique « des années 1920 » ; ils révèlent à quel point les contrastes sont fréquents, répétitifs, variables, et reflètent des images fortes sur la conscience et la perception du lecteur :

Et pourtant, leur apparence te réjouit !
Ah, bois alors encore une fois
une douceur injustement amère,
une joie éplorée !

~

Κι όμως, η όψη τους σ'ευφραίνει !
Αχ, πιες λοιπόν κι άλλη φορά
μια γλύκα αδικοπικραμένη,
μια απαρηγόρητη χαρά[49] !

des blessures douces.

~

γλυκές πληγές[50].

tyranniquement douces.

~

τυραννικά γλυκές[51].

Ailleurs, les couples contrastés se font sur un ton profondément personnel :

Et l'Espoir me gagne à nouveau
et je crois à nouveau à lui.

~

49. Polydouri, 172.
50. Polydouri, 170.
51. Polydouri, 159.

Κι η Ελπίδα πάλι μ' ανικά
και την ξαναπιστεύω[52].

et :

moi je sens la joie de la vie
non comme désir – mais comme nostalgie.

~

τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς ἐγὼ τὴ νοιώθω
ὄχι σὰν πόθο – μὰ σὰ νοσταλγία[53].

Certains poètes, n'hésitent pas à souvent reprendre des mêmes couples contrastés, mais sous une forme qui varie. C'est le cas de M. Polydouri : le couple le plus commun est bien celui de la lumière et de l'obscurité[54], mais cette dernière peut être présente à travers des termes différents, celui du désespoir par exemple :

Les désespoirs me couronnent de lumière.

~

Με φως οι απελπισίες να με στέφουν[55].

En d'autres occurrences, les termes restent les mêmes mais selon une combinaison, ou plutôt une succession qui semble tout à fait intéressante et moderne. Dans les vers suivants, on pense surtout à la réhabilitation de l'obscurité, à un appel du poète au lecteur à une perception multidimensionnelle du monde :

Il était tout entier comme une victoire,
comme une lumière qui jette de l'obscurité autour d'elle.

~

52. Polydouri, 176.
53. Ouranis, *Ποιήματα*, 191.
54. Voir p. 15, 118-119, 141-142.
55. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 146.

Ήταν όλος σα μια νίκη,
σα φως που ρίχνει γύρω του σκοτάδι[56].

D'autres couples font incontestablement surgir un contraste, mais cette fois avec des termes reposant sur une même racine lexicale. Ces combinaisons semblent vouloir avant tout démontrer que ce qui semblait jusqu'alors ne pas être possible (certaines associations de termes, d'idées, etc.) l'est finalement, et de la façon la plus naturelle qui soit. Ces couples ont pour le lecteur valeur de traité littéraire profondément moderne illustrant la notion – et sa nécessité – de dépassement :

D'une lâcheté comme victoire,

~

με μια δειλία σα νίκη,[57]

ou encore :

moi, l'infranchissable je traverse.

~

ο απέραστος περνώ[58].

les initiales de l'écriture non écrite
de la parole immaculée.

~

τ' αρχικά της άγραφης γραφής
του λόγου του αμιάντου[59].

nous avions dit sans voix tout ce que nous ne dirions pas.

~

56. Polydouri, 165.
57. Polydouri, 222.
58. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 62.
59. Melachrinos, 65.

ἄφωνα εἴχαμε πεῖ ὅ, τι δέ θά λέγαμε[60].

Enfin, certains couples semblent fonctionner comme une invitation à la transgression des codes sociaux, au respect de la nature humaine, au rejet des codes passés aussi bien que des éventuelles stigmatisations, à la reconnaissance enfin de l'importance des contrastes eux-mêmes, en leur donnant place dans la vie et le psychisme et en montrant combien les deux éléments, loin de s'effacer mutuellement, se mettent réciproquement en valeur :

et comme une belle femme hystérique, après sa crise,

⏑

κι ὡς ὡραία ὑστερική, μετά απ᾽τήν κρίση της[61],

Après cette série d'exemples qui donne une image suffisamment claire à propos de ce que nous avons appelé contraste et *couples contrastés* jusqu'ici, et avant de passer à l'analyse des thématiques précises que le lecteur rencontre en lisant l'œuvre de ces poètes, il nous reste à préciser encore un élément qui met en lumière la façon dont le contraste fonctionne en profondeur dans l'ensemble de cette œuvre littéraire. Tous les exemples cités plus haut jouent le rôle d'indices choisis avec soin et attention par les auteurs, comme à dessein. Peut-être devons-nous imaginer l'existence d'un « livret d'instructions » sous-jacent et diffus dans l'ensemble des textes, un « mode d'emploi » dont le but n'est sûrement pas d'imposer une lecture précise, mais d'offrir une clé d'itinéraire, d'introduire chez le lecteur un principe qui ouvre sa conscience au renversement de tout ce qui était considéré jusque-là comme une évidence, de lui faire pressentir une route qui s'écarte radicalement de ce qu'il connaissait ou reconnaissait jusqu'alors comme évident et allant de soi. Nous avons déjà évoqué l'idée de comparer la lecture de ces poèmes à celle d'un code-barres ou d'un négatif de pellicule, elle illustre parfaitement ce que nous venons de dire et le moment est venu de la développer[62].

60. Emmanouil, *Ποιήματα*, 29.
61. Emmanouil, 54.
62. Voir p. 58, 79, 129, 155, 157, 160.

L'exemple du code-barres est particulièrement éclairant puisque reposant d'une part sur un contraste et d'autre part sur une surprise. En effet, nous croyons communément que c'est la partie noire, apparente, qui est « signifiante ». Mais en réalité, c'est la partie blanche que la machine lit et qui donc « donne » à cette dernière le code. Si nous transposons cette logique à l'écriture de la génération des années 1920, il apparaît que le dessein des poètes était que nous lisions la partie blanche de leurs textes, celle qui n'apparaît pas à la première lecture. Il y a là un contraste, que la critique a négligé, ne voyant que le « noir ». Or, c'est précisément dans le contraste – et non dans une seule des deux couleurs – que réside le message profond de cette littérature.

La deuxième image suggère d'imaginer les poèmes comme les négatifs d'une pellicule qui, elle, serait l'ensemble de la poésie de cette génération. Le poème nous apparaît alors comme le mécanisme exposant les couleurs négatives par lesquelles nous avons accès à la version finale, complète, de la photo. Cette métaphore résonne comme un appel à « développer le film » de la poésie « des années 1920 » afin de jeter la lumière sur la nature multidimensionnelle de son contenu.

Si nous proposons une telle démarche de lecture, c'est que cette étude nous a amenés à la conclusion qu'une telle utilisation des contrastes (si variés, qui plus est) ne pouvait être accidentelle et involontaire. Ce procédé, dont nous avons recensé les occurrences, les aspects divers, les formes variées, est assurément représenté avec une fréquence sans précédent dans la poésie des années 1920. Il constitue par lui-même une forme de *critique immanente*[63], exercée à l'encontre de la rigueur des normes sociales, inévitablement présentes dans la formation de tout un chacun. La surprise ménagée par l'utilisation des contrastes est une façon d'agir, de *déconstruire* pour *reconstruire* sur des données nouvelles qui, reposant sur l'activation de l'esprit critique, battent en brèche les schémas collectifs, le monde de l'évidence, de la surface et des convictions imposées. L'ensemble du processus est porté par une poésie de narration dont les thèmes se déploient en

63. Ajoutons que si ces poètes avaient affiché plus ouvertement leurs convictions, ils auraient contrevenu à leurs principes puisque c'est exactement ce type de systèmes qu'ils refusaient et souhaitaient combattre.

un large spectre. Trois thèmes récurrents dans le corpus permettent d'illustrer ce qui vient d'être démontré : l'insatisfaction et l'ennui, la mort, le temps. C'est à eux que nous proposons de nous intéresser maintenant.

L'insatisfaction, synonyme d'utopie, d'inventivité et de progrès

L'*ennui* en tant que preuve et dérivé d'*insatisfaction* : une introduction à la revendication du *rêve*, à la formation du *nouveau*

En parcourant l'ensemble de l'œuvre de la génération dite « des années 1920 », le lecteur ne peut que constater la présence d'une sensation diffuse d'insatisfaction, qui en réalité sous-tend non seulement la poésie mais l'ensemble de la création littéraire de l'époque. Comme déjà mentionné plus haut, cette caractéristique, non pas seule mais parmi d'autres (avec l'*ennui*[1], *la référence fréquente à la mort*, à

1. La raison pour laquelle nous avons choisi d'employer le terme « ennui » et non pas *spleen* dans ce chapitre – terme indubitablement plus vaste qui dilate et révèle peut-être de façon plus détaillée le caractère de ce sentiment d'ennui – tient au fait que les auteurs de la génération dite « des années 1920 » parlent en majorité d'*ennui* (« πλήξη ») dans leurs œuvres et ne se limitent pas à la description d'un état ou d'une situation qui ferait une référence directe au *spleen*. Nous y voyons la preuve de l'importance pour eux de nommer cet état et pas seulement de le décrire. Le cas d'Ouranis est intéressant, qui intitule *Spleen* (titre qu'il choisit de mettre directement en français) le premier recueil dont il assume la paternité. L'état d'*ennui* qu'il y décrit est investi d'un sens plus large que celui qu'il revêt dans le corpus littéraire du symbolisme français. Le choix d'Ouranis n'est certainement pas fortuit et clarifie indirectement le souhait du poète d'évoquer quelque chose de plus large même en utilisant le terme « ennui ». Nous trouvons donc plus juste de respecter ce que nous avons trouvé comme élément dans le corpus littéraire de

la maladie, à l'absence de valeurs, etc.), a fait dire à de nombreux chercheurs qu'il s'agissait d'une poésie de défaite, d'une poésie de décadence. Après avoir parlé d'une logique profondément différente qui caractérise cette génération en l'éloignant notablement de ce type d'impressions et de jugements unilatéraux, ainsi qu'après avoir souligné la présence indubitable des *contrastes* dans le corpus, nous essayerons ici de montrer comment les thématiques de cette œuvre sont d'une nature multidimensionnelle ; d'une nature insoupçonnée jusqu'à aujourd'hui et qui témoigne d'un champ d'action particulièrement vaste et à plusieurs niveaux pour la génération dite « des années 1920 ». Après la démarche propre à leur écriture, après l'innovation et l'importance du procédé des *contrastes*, nous nous proposons à présent de nous intéresser aux thématiques retenues par les poètes « des années 1920 », et de mettre particulièrement en lumière la nature multidimensionnelle de la sémantique dont elles sont investies.

Citons tout d'abord, en guise d'introduction à la thématique de l'*insatisfaction* dans l'œuvre de cette époque, la phrase de K. Ouranis dans son essai consacré à Baudelaire : « La tragédie des êtres cérébraux est toute intérieure[2]. » Le poète grec souligne là l'impossibilité pour de tels individus à « se limiter » à la réalité déjà expérimentée et communément acceptée ; *leur insatiable quête du nouveau*[3] *fait d'eux, fondamentalement, des insatisfaits*. Il convient tout d'abord de se demander comment nous pouvons percevoir et interpréter cette *insatisfaction* et quels sont les éléments qui l'accompagnent. Une lecture attentive nous permet une première constatation : cette insatisfaction est étroitement liée à deux autres éléments récurrents dans cette littérature à savoir l'*ennui* d'une part, le *rêve* d'autre part. L'ennui, s'il a pu en un premier temps apparaître comme une thématique à part entière, fonctionnant indépendamment de celle d'insatisfaction, se révèle en définitive intégré à cette dernière et prenant part à son mode d'exposition.

---

l'époque et de parler d'*ennui*, mais en octroyant à ce terme une signification plus large que celle que le monde de la critique lui accordait jusqu'à un passé récent.

2. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι* I, 19.

3. Précisons que cette recherche du *nouveau* correspond parfaitement à celle que Baudelaire introduit dans le poème « Le Voyage (VIII) » ~ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, (Paris : Gallimard, 2007), 168.

Nous choisissons de commencer par la poésie d'Ouranis puisque c'est chez lui que le lecteur rencontre, disons de façon plus récurrente[4], des poèmes faisant apparaître cette thématique de l'*insatisfaction*. Le poète élabore toute une conscientisation du sujet de l'*ennui* dès la rédaction de son fameux essai sur la poésie des *Fleurs du mal*. Dans les premières pages, le lecteur a certes l'impression que la référence si précise au *troisième acte de la tragédie*[5] ne concerne que la poésie baudelairienne. Cependant, quelques lignes plus tard, l'utilisation de la première personne du pluriel permet de comprendre que l'auteur connaît personnellement ce dont il parle ; il avoue ainsi au lecteur, dans le cadre d'une confession sous-jacente, puisqu'elle se développe dans le contexte d'une critique sur la poésie de Baudelaire, qu'il connaît parfaitement le goût de l'*ennui*. Dans le poème « Solitude » (« Μοναξιά ») du recueil *Nostalgies* (*Νοσταλγίες*), le poète narre les heures infinies d'attente qu'il traverse seul à seul avec son âme en se posant en même temps et de façon très claire et directe la question de ce qu'il attend en vain. Le battement de son cœur, en apparence le seul son dans le calme absolu, souligne la fébrilité du poète guettant l'arrivée de ce qui tarde ; cela arrivera-t-il seul ? Ou le poète l'atteint-il, l'invente-t-il (même si cela reste encore imprécis) par le biais de ce processus d'interrogation exprimée à son âme ?

Une chose est sûre pour le moment : le présent du poète est marqué par un vide, et un fort sentiment d'insatisfaction est suggéré par l'attente qui ne produit pas, à elle seule, le *nouveau*. Notons dès maintenant que le lecteur a ici le sentiment de voir le poète arriver au terme de son processus de déconstruction du soi. Lorsque K. Ouranis s'exprime sur l'*ennui* dans l'essai consacré à Baudelaire, il le présente en effet un peu comme s'il se trouvait au terme des expériences de

4. Certains titres des poèmes qui témoignent la présence de l'*insatisfait* et de l'*ennui* dans la poésie d'Ouranis sont les suivants : « Λάγγεμα » (Ouranis, *Ποιήματα,* 93), « Χινοπωριάτικοι καιροί » (Ouranis, 96), « Ψυχή αρρωστημένη » (Ouranis, 109), « Τέλμα » (Ouranis, 176), « Στο σπίτι έπεσε απαλά… » (Ouranis, 217), « Είναι η ψυχή μου » (Ouranis, 221), « Νοιώθω » (Ouranis, 235), « Είν' ώρες » (Ouranis, 254), etc..

5. Rappelons ici qu'Ouranis voit dans les *Fleurs du mal* de Baudelaire le déroulement d'une tragédie, selon le motif des tragédies de la Grèce antique. Dans une partie précise de son essai (Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι Ι*, 27-46), il présente et analyse ainsi les cinq actes de la tragédie des *Fleurs du mal* ; actes dont les noms ont été mentionnés à la page 115 de la présente étude.

la vie[6]. Nous devons dès lors nous demander dans quelle mesure l'*insatisfaction* n'est pas la suite logique du processus de *déconstruction du soi*, dont elle contribuerait à renforcer la validité puisque augurant l'étape suivante, celle de l'*invention du soi*, en écho à la conception de Heidegger qui voyait dans l'ennui « le révélateur d'une chance : la chance d'atteindre l'être-là dans l'homme, la chance de ne le découvrir que dans la découverte du temps, […] la chance de recouvrer la liberté dans la résolution d'un instant dégagé des sujétions homogènes du maintenant, la chance de se charger de l'être-là dans le recouvrement de la résolution à l'agir, bref la chance d'une conversion à l'affrontement de la détresse fondamentale[7] ».

Ainsi lisons-nous chez Ouranis :

> Comme une nuit d'insomnie, funèbre et infinie, comme une nuit
> pleine de mystère et de silence ma Vie.
> Silencieux et pensifs dans la tranquillité terrible
> qu'attendons-nous, qui ne vient pas, mon âme ?
> Les heures passent lourdes de vide et d'attente,
> […]
>
> mon cœur bat fort dans le calme figé
> […]
>
> comme je suis seul dans la longue nuit !
>
> Tout nous a abandonné, mon âme – même la Douleur
>
> ~
>
> Σά νύχτα ἀγρύπνιας πένθιμη κι ἀτέλειωτη, σά νύχτα
> γεμάτη ἀπό μυστήριο καί σιωπή ἡ Ζωή μου.
> Ἀμίλητοι και σκεφτικοί στήν τρομερή ἡσυχία
> τί, πού δέν ἔρχεται, νά 'ρθεῖ προσμένουμε ψυχή μου ;
> Περνᾶν βαρειές ἀπό κενό και προσδοκία οἱ ὧρες,
> […]

6. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι I*, 36.
7. Jean Paumen, « Ennui et nostalgie chez Heidegger », *Revue internationale de philosophie*, vol. 43, no 168(1), (1989) 119.

χτυπάει ἡ καρδιά μου ἠχερά στήν παγερή γαλήνη.
[…]

Στή νύχτα τήν ἀπέραντη τό πόσο εἶμαι μόνος !

Ὅλα μᾶς ἀπαράτησαν, ψυχή μου, – ὥς κι ὁ Πόνος[8]

L'ennui, dans son âpreté, tourmente l'âme poétique. Ouranis, dans sa description de cet *état psychique* (pour reprendre ses propres termes) dans son essai sur Baudelaire[9], précise qu'il s'agit du moment où l'âme s'accoutume à la douleur et, après tant de peine et de tortures, éprouve le besoin de repos. C'est alors qu'apparaît l'ennui, sous cette apparence de calme, mais agitant encore l'âme d'une manière qui n'est pas sans rappeler la folie[10]. La description – description longue et usant de termes très précis et exprimant l'âpreté de l'*ennui* – donne à penser au lecteur que la confrontation avec celui-ci et le constat de l'impossibilité de l'esquive entraînent inéluctablement la passivité. Cette lecture semble justifier les conclusions de la critique faite par le passé aux auteurs d'écrire une littérature de la défaite. Pourtant, déjà dans la suite de son paragraphe, Ouranis fait état de l'effort intense que fournit l'individu pour échapper à son ennui, de cette lutte qui ressemble à celle que l'on livrerait pour se libérer de sa propre ombre. À la fin de la lutte, l'être humain se tourne vers la Vie, et au lieu de se livrer, il se met en quête non plus du bonheur, mais de l'*oubli* :

> Possédés, ils se tournent vers la Vie et ils demandent non plus le bonheur, mais l'oubli… ~ Δαιμονισμένοι, στρέφονται στὴ Ζωὴ καὶ ζητᾶν ὄχι πιὰ τὴν εὐτυχία, ἀλλὰ τὴ λήθη[11]…

Rappelons que Baudelaire évoque ceux qui parviennent à échapper à l'ennui, dans son poème « Élévation » ; il y est question du bonheur de qui remporte cette lutte. Le poète semble éprouver de la jalousie, admettant implicitement ne pas en être arrivé là :

8. Ouranis, *Ποιήματα,* 79.
9. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι I*, 27.
10. Ouranis, 37.
11. Ouranis, 39.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins[12] ;

En étudiant la poésie d'Ouranis et de la génération dite « des années 1920 », nous avons constaté que, lorsque l'*ennui* est présent, la voix poétique ne se compare jamais à ceux qui, en d'autres circonstances, en ont triomphé. Ce détail éveille l'attention, d'autant plus si l'on y ajoute la façon particulière dont ces poètes se réfèrent le plus souvent à l'*ennui*. Nous pensons par exemple à un autre poème d'Ouranis intitulé « Hétaïre » (« Εταιρα »), où l'*ennui* a précisément la figure d'une hétaïre. Le lecteur y est confronté à un contenu plus marqué par la sensualité que par la pesanteur. L'ennui crée alors une atmosphère de mystère qui appelle le poète à découvrir le monde de la femme qui se trouve devant lui. Il la compare même au Sphinx, source d'inspiration universelle. Ce poème, soulignons-le encore, atteste que l'*ennui* ne constitue pas en soi un élément négatif pour les auteurs grecs des années 1920. Ils ne s'intéressent pas à créer une distinction précise entre eux et ceux qui évitent ou qui triomphent de l'ennui dans leur vie, pas plus qu'ils ne semblent s'intéresser à un type général de lecteur qui ne porterait pas l'attention nécessaire, selon eux, au contenu de leur œuvre. Il s'agit là d'un élément fort, parce qu'ils finissent ainsi par intégrer l'*ennui* de façon naturelle dans l'itinéraire, dans le processus de la *déconstruction* et de la *(re)construction du soi*.

Pour le dire autrement, cette étape de l'*ennui* est incontournable aux yeux de ces poètes puisque, sans elle, ils ne connaîtraient pas cet état d'*insatisfaction*, nécessaire à la suite du processus et témoignant d'un « dépaysement » au « fond » duquel se trouve « l'appelant de l'appel de la conscience »[13], un appelant qui, cessant d'être captif de la familiarité caractéristique de la quotidienneté, se donne à entendre « comme une voix étrangère ». Le terme « dépaysement » prend ici le sens de la distance séparant l'individu des aspects du quotidien généralement admis par la société et qui balaient les traits de l'individualité. Une telle interprétation de l'*ennui* donne la possibilité

12. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 36-37.
13. Paumen, « Ennui et nostalgie chez Heidegger », 111.

à l'individu d'accéder à son moi obscur (donc étranger) et distinct par une série de normes sociales et d'évidences qui l'encadrent sans forcément le refléter totalement. Ainsi, grâce à l'expression de son *insatisfation*, l'individu se plonge dans l'exploration de l'inconnu précieux qui participera à l'émergence de son être. La place de l'*ennui* et par conséquent de l'*insatisfaction* dans ce processus a pour conséquence la récurrence de ce(s) sujet(s) dans le corpus littéraire de la génération dite « des années 1920 », et vient confirmer la logique des *codes-barres*.

Dans le poème « Hétaïre » (« Εταίρα »), nous pouvons déceler, au dernier vers, de l'admiration :

> […]
> toute nue, immobile et pensive, l'hétaïre
> fixe son regard dur sur le vide de son ennui,
> semblable au Sphinx ancien fait de granit
> […]
>
> et rien n'intéresse son ennui,
> seulement, d'une main parfois distraite
> elle caresse lentement sur son cou tout blanc et froid
> un serpent apprivoisé de couleur vert-jaune,
> enroulé comme un bijou vivant
>
> ~
>
> […]
> ὀλόγυμνη, ἀκίνητη καί σκεφτική, ἡ Ἑταίρα
> στῆς πλήξεώς της τό κενό σκληρά στηλώνει μάτια,
> ὅμοια μέ τή γρανιτική καί τήν ἀρχαία Σφίγγα
> […]
>
> καί τίποτα τήν πλήξη της δέν τήν ενδιαφέρει,
> μονάχα μ᾽ ἕνα κάποτες ἀφηρημένο χέρι
> χαϊδεύει αργά στον πάλλευκο και τον ψυχρό λαιμό της
> ένα πρασινοκίτρινο κι ημερωμένο φίδι,
> ὁπού ἔχει κουλουριαστεῖ σά ζωντανό στολίδι[14]

14. Ouranis, *Ποιήματα,* 110.

Le but n'est pas vraiment d'insister ici sur le rapport des auteurs de la génération dite « des années 1920 » et des hétaïres et des femmes de la rue, car la façon dont ils vivent et pensent l'amour ne sera pas développée dans le présent ouvrage. Mais nous ne pouvons pas ne pas nous souvenir que, dans la poésie de l'époque, la voix poétique demande souvent à ces femmes de s'unir à elle, de venir par exemple une nuit, combler avec sensualité, beauté et jouissance sa vie insatisfaite et fatiguée en raison de l'angoisse et de l'*ennui* (« votre corps, votre beauté, votre vie sont un vrai encens » ~ « θυμίαμα το σώμα σας, το κάλλος, τη ζωή σας »). Dans la même catégorie (thématique) de poèmes, le lecteur constate aussi une sympathie souvent développée de la part des poètes pour les femmes tuberculeuses ; sympathie liée, selon Markakis[15], à une nécrophilie qui caractérise les auteurs de l'époque. Quel est le lien entre les femmes de la rue et les femmes tuberculeuses dans ce contexte ? La réponse tient dans le fait que les unes et les autres sont le jouet d'un pouvoir qui s'exerce sur elles, de façon soit directe (c'est le cas des tuberculeuses puisque leur corps est directement concerné), soit plus indirecte (c'est le cas des hétaïres, souvent décrites comme ayant une vie entièrement liée à leur corps), et qui interdit la réalisation de leurs rêves.

Nous relevons là (même si notre dessein n'est pas de nous y appesantir) une combinaison parfaite de deux thématiques, celle de l'*insatisfaction – ennui* et celle de la *mort* sur un mode qui met en lumière la force d'expression des contrastes en même temps qu'il s'inscrit dans le fonctionnement de la poésie en ce qu'elle reprend celui des codes-barres. L'attirance de ces auteurs pour les femmes malades semble bien refléter un contact indirect avec leur propre mort, élément qui génère chez eux autant d'attirance que de révolte et synonyme de l'*ennui* et de ce qu'ils entendent quand ils se réfèrent à un *vide* qui n'est pas forcément négatif et est même nécessaire. En effet, comme le lecteur le constate peu à peu, ce *vide* possède sa propre signification et vient occuper une place qui lui est propre dans la vie de l'individu. C'est une étape qui ne peut être contournée. Elli Philokyprou, dans son étude sur cette génération, se réfère, elle

15. Markakis Petros, *Κώστας Ουράνης. Ο ψυχικός και πνευματικός του κόσμος. Ψυχογραφικό δοκίμιο* (Athènes : Estia, 1969), 44-62.

aussi, à l'élément du *vide*[16], pour désigner le psychisme du poète. Elle parle d'« un vide existentiel[17] », provoqué par l'*ennui*. L'analyse reste cependant inaboutie dans la mesure où elle ne s'intéresse qu'en termes généraux à ce vide en tant que menant le poète à « un refus de vivre » (« άρνηση του ποιητή να ζήσει[18] ») comme tout un chacun. Voilà qui nous renvoie encore une fois à la discussion portant sur le *pouvoir du vocabulaire* et sur le fait que la génération dite « des années 1920 » en arrive à *dilater* de façon impressionnante le champ sémantique des termes : refuser de vivre le quotidien des autres – autrement dit au sein d'une norme bien acceptée par tout ce qui forme et exprime le *collectif* – est une chose ; mais c'est toute une autre chose que de considérer ce rejet comme un choix qui, bien loin d'être passif, exige du courage et de la force d'âme, par lequel l'individu revendique ce qui le particularise le plus nettement (dans la vie), même si cela doit passer par une prise de distance vis-à-vis de la norme.

Dans son introduction à une traduction de poèmes de J. Laforgue, T. Agras déclare non sans verve : « Nous en avons jusque-là de la poésie de bonne santé si souvent ressassée » (« Εμπουχτίσαμε πια από την ποίηση της υγείας που επανελήφθηκε τόσες φορές[19] »). Selon E. Philokyprou, « Agras demande un goût nouveau, "plus attirant", dans la poésie et en même temps croit qu'elle se préoccupe de la vie quand elle se préoccupe "de la maladie" » (« Ο Άγρας ζητά μια νέα, "πιο ερεθιστική" γεύση στην ποίηση και συγχρόνως πιστεύει πως η ποίηση ασχολείται με τη ζωή όταν ασχολείται "με την αρρώστεια" »). Sans essayer de comprendre fondamentalement l'assertion, elle la relie directement à l'intérêt, de la part du poète, pour « une poésie pessimiste » (« μια ποίηση απαισιόδοξη »). Or, ce que cherche ici T. Agras, c'est à débarrasser la poésie d'un réseau de « préceptes » qui ne laissent aucune place à ce qui s'écarte de la norme et exige une œuvre littéraire plus sincère, plus *humaine*[20], qui mettra l'accent sur l'individu et ses possibilités, qui enrichira profondément sa formation en aiguisant son esprit critique. T. Agras n'emploie donc pas ici le terme « maladie » (« αρρώστεια ») au sens littéral. Il cherche

16. Philokyprou, *Η γενιά του Καρυωτάκη*, 23.
17. Philokyprou, 58.
18. Philokyprou, 59.
19. Philokyprou, 85.
20. Dans le sens dont Butler emploie le terme en parlant de morale et d'éthique.

à provoquer le lecteur en employant un vocabulaire « extrême » ou énigmatique, en le poussant à se demander lui-même ce que peut signifier « la poésie parle de la maladie », pour le libérer finalement d'une forme de perfectionnisme[21] étranger à sa nature.

De même, cette sensation d'*insatisfaction*, illustrée dans le corpus littéraire de cette époque par l'*ennui* et le *rêve*, n'est autre, certainement, que le signe d'un intérêt clairement manifesté pour l'action. Elle reflète justement les moments où les constructions intérieure (celle du monde intérieur de l'individu) et extérieure (dans l'idée que le monde intérieur ne cesse de communiquer avec le contexte extérieur) proclament le *nouveau*. Dans son essai sur Baudelaire, Ouranis souligne lui-même le « bovarysme[22] » des êtres *cérébraux*, qui illustre le fait que ces êtres attendent toujours quelque chose de nouveau dans leur vie et vivent surtout à travers leur imagination. De cette façon, il crée une distinction bien précise entre ces êtres et les êtres *cérébraux*, puisque les premiers sont dans une situation plutôt passive et surtout peu communicative, tandis que les seconds cherchent à créer la nouveauté en s'appropriant tout ce que la différence exprime, en inventant de nouveaux langages, en faisant usage de symboles, etc. Le sentiment d'*insatisfaction*, ici, pousse les intellectuels de l'époque à explorer de nouvelles formes littéraires, à développer sur le monde intérieur de l'individu de nouvelles conceptions, qui n'ignorent en aucun cas les sentiments et les besoins de l'individu. La littérature devient ainsi une arme forte et ô combien utile contre une société faite d'idées tranchées et de collectivités promptes à écarter tout ce qui par nature se trouve être intérieur, caché, sous-jacent, une arme qui revendique au sens propre du terme la création d'un nouveau mode de réflexion et d'expression.

C'est ce qu'illustre K. Ouranis à travers le lien qu'il établit entre ce que nous venons de voir et deux points de détails, mais importants :

21. On peut penser ici à Kierkegaard : « Je devrai à nouveau entendre que ma philosophie est pessimiste – seulement parce que je dis la vérité, les hommes pourtant veulent entendre que tout a été bien fait par notre Seigneur. Allez à l'église et laisser le philosophe tranquille » (« Θὰ πρέπει πάλι νὰ ἀκούσω πὼς ἡ φιλοσοφία μου εἶναι στενάχωρη – μόνο ἐπειδὴ λέω τὴν ἀλήθεια, οἱ ἄνθρωποι ὅμως θέλουν νὰ ἀκούσουν ὅτι ἀπὸ τὸν Κύριο τὸν Θεὸ μας τὰ πάντα εἶναι καλῶς καμωμένα. Τραβᾶτε στὴν ἐκκλησία καὶ ἀφήσετε τὸν φιλόσοφο στὴν ἡσυχία του. »), Alexandra Rasidaki, *Περὶ μελαγχολίας, Στὴ θεωρία, τὴ λογοτεχνία, τὴν τέχνη* (Athènes : Κίχλη, 2012), 221.
22. Ouranis, *Δικοί μας και Ξένοι I*, 16-18.

Dans un chapitre entier (d'ailleurs intitulé « La tragédie de Baudelaire » (« Ἡ τραγωδία τοῦ Μπωντλαὶρ[23] », titre particulièrement ingénieux puisqu'il laisse penser que le poète grec se réfère à une tragédie toute personnelle, alors qu'il joue entre un aspect personnel et ce genre littéraire précis) qui dans sa tonalité générale souligne à quel point l'*ennui* torture les individus, Ouranis n'hésite pas à mentionner que *l'ennui est un élément surtout* (c'est-à-dire non pas exclusivement) *négatif*[24]. Nous faisant emprunter les chemins particulièrement sombres et extrêmes de l'*ennui*, il nous amène à la constatation qu'ainsi l'individu finit par chercher activement l'*oubli*, que suit, selon Ouranis, l'*appel de la mort* (que nous étudierons au prochain chapitre).

Si tout cela semble pour le moment quelque peu énigmatique, il convient d'ajouter qu'Ouranis ne voit pas dans cet *appel de la mort* « un appel de l'âme qui cherche à trouver dans la mort le Calme absolu après tous les désastres et les malheurs de la vie[25] ». C'est ce que corrobore une partie du dernier paragraphe de son essai sur Baudelaire, partie dans laquelle il précise avec une clarté étonnante dans quelle mesure la mort ne représente pas la fin de tout mais le moment d'un changement :

> L'âme du poète, en s'éloignant pour toujours du monde et de la vie, tient encore ses yeux ouverts vers les mondes azurés et éthérés des rêves, et, au lieu que sa silhouette blanche reste debout et regarde haineusement le monde que la barque laisse derrière elle, comme ceux pour qui tout est exécuté, elle reste légère et impatiente sur la proue et va vers les côtes obscures de l'Au-delà de la Vie, en quête d'une autre Vie où elle imagine que se trouve tout ce qu'elle a cherché désespérément et sans cesse : le BONHEUR…
>
> ~
>
> Ἀπομακρυνόμενη γιὰ πάντα ἀπὸ τὸν κόσμο καὶ τὴ ζωή, ἡ ψυχὴ τοῦ ποιητῆ κρατεῖ ἀκόμα τὰ μάτια της ἀνοιχτὰ πρὸς τοὺς κυανοὺς κ᾽αἰθέριους κόσμους τῶν ὀνείρων, κι ἀντί ἡ λευκή της σιλουέτα

23. Ouranis, 27-46.
24. Ouranis, 38.
25. Ouranis, 45.

> νὰ στέκεται ὀρθὴ καὶ νὰ κοιτάζει στυγνὰ τὸν κόσμο ποὺ ἡ βάρκα ἀφήνει πίσω της, σὰν ἐκείνους γιὰ τοὺς ὁποίους τὸ πᾶν ἐτελέσθηκε, στέκεται ἀλαφρὴ κι ἀνυπόμονη στὴν πρῶρα καὶ πηγαίνει πρὸς τὰ σκοτεινὰ παράλια τοῦ Πέραν τῆς Ζωῆς, ζητώντας μιὰν ἄλλη Ζωή, στὴν ὁποία φαντάζεται πὼς ἴσως νὰ βρίσκεται ὅ, τι ἀπελπισμένα, ἀδιάκοπα ἀναζήτησε : την ΕΥΤΥΧΙΑ[26]…

N'y a-t-il pas, à la lumière de ces derniers mots, un élément tranchant radicalement avec la première impression superficielle que le texte peut produire sur le lecteur ? L'ennui ne revêt-il pas ainsi un rôle plus actif ? Cette vision de la mort ne témoigne-t-elle pas de la revendication indubitable d'un changement qui devrait le mettre à l'abri de toute interprétation hâtive et par là même superficielle ? Le positionnement de la génération « des années 1920 » vis-à-vis de la mort sera étudié plus bas, mais nous en pressentons d'ores et déjà des éléments constitutifs importants.

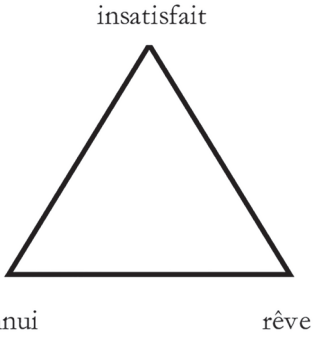
Nous ne pouvons pas ne pas noter que les poèmes dont le contenu est le plus représentatif du triangle *insatisfaction-ennui-rêve* se trouvent dans le recueil *Migrations* (Αποδημιες). Le titre à lui seul témoigne du besoin particulièrement marqué du poète pour un voyage qui donne l'impression de relever plutôt du fantastique, sans pour autant présenter de caractéristiques directement liées au conte, à la fiction. À travers tout le recueil, le poète exprime une envie, que le lecteur peine à se représenter et qui par là même devient floue. Cela n'est certainement pas fortuit et le poète provoque à dessein chez le lecteur cette impression d'ouverture, de nouveauté et de voyage. Il semble clair que ce qui est présenté n'est pas un voyage au sens commun du terme, se résumant à un changement de lieux et d'images et tel que le distingue le poète par exemple dans « Langueur amoureuse » (« Λάγγεμα[27] »), dans lequel il précise avoir beaucoup voyagé les années précédentes pour échapper à l'*ennui*. La distinction ainsi établie permet de comprendre que le voyage qui s'ouvre à lui dans l'extrait cité quelques lignes plus haut est d'une nature différente, plus abstraite, encore inconnue.

Revenons ici à une idée que nous avions exprimée plus haut : dans le corpus littéraire de la génération dite « des années 1920 », la sensation d'*insatisfaction* ainsi que l'*ennui* et par extension le *rêve* (qui

26. Ouranis, 46.
27. Ouranis, *Ποιήματα,* 93.

représente de la façon la plus directe cette ouverture de l'individu vers le changement et la nouveauté, sa propre nouveauté même) émergent tous les trois en quelque sorte au terme du processus de la *déconstruction du soi*, à partir du moment où l'individu finit par se sentir avoir évacué ce qui formait jusque-là une réalité donnée contre laquelle il luttait avec force. Arrivé à ce point, il cherche à trouver quelque chose qui échappe à tout ce qu'il a refusé jusque-là et qu'il a lui-même brisé. Ayant gagné en maturité et armé d'une connaissance suffisante de la vie et de son cours, ayant mené à terme sa lutte contre ce qu'il rejetait, il fait désormais l'expérience de l'immobilisme, générateur d'une *insatisfaction* qui n'a rien de passif mais est au contraire un principe actif. L'espoir d'un nouveau début est plus fort maintenant et guide l'individu vers l'aventure, qui devient prioritaire, malgré le tribut qu'il sait devoir lui payer.

Comment l'insatisfaction, thématique centrale dans l'œuvre littéraire de l'époque d'une part, s'articule-t-elle avec l'ennui et le rêve ? De façon un peu schématique, on pourrait dire que d'une part l'*ennui* complète et met en lumière la place faite à l'*insatisfaction* dans la littérature des années 1920 et que d'autre part il constitue la source des *rêves* qui témoignent aussi de leur côté de la même sensation d'*insatisfaction*, mais d'un point de vue lié de façon plus visible à la motivation, l'inspiration, mais plutôt vue sous l'angle de la stimulation, de l'inspiration et de l'*invention*. Loin de nous l'idée que cette génération ne se (re)construit qu'à travers le *rêve*. Il nous semble avoir examiné clairement, au chapitre précédent, tous les points touchant à l'idée de la *(re)construction du soi*. Ce qui est à présent au cœur de notre réflexion, c'est à un élément plus subtil, à savoir la présence d'un processus qui n'est ni concret ni aisément détectable, mais profondément symbolique. Notre but n'est pas de prouver que la génération dite « des années 1920 » a chanté et exposé son insatisfaction face au présent, mais de montrer comment cette étape ultime du processus de (*re)construction du soi*, exclusivement liée au psychisme individuel, n'est pas décrite dans le contexte narratif mais se révèle à la faveur d'un itinéraire ingénieux. En corollaire, nous décrirons également comment ce processus de *reconstruction* se développe par le biais du *mécanisme des contrastes*. En un premier temps, il importe de considérer comment *l'insatisfait/l'insatisfaction* se dégage des textes de cette époque et comment il se voit renforcé, soit par l'*ennui*, soit par le *rêve*.



Le lecteur peut imaginer un triangle au sommet duquel siège l'*insatisfaction*, liée d'un côté à l'*ennui*, et de l'autre au *rêve*, deux éléments qui le complètent chacun, non pas en commun, mais dans des directions distinctes : autrement dit, dans le corpus littéraire de cette génération, le lecteur ne trouve pas de cas où le *rêve* amène à l'*ennui* ; c'est toujours le contraire qui se passe, ces deux données nous confortant dans l'idée qu'est dangereusement partiale, et se trouve ainsi invalidée, une lecture superficielle de la création poétique des années 1920, puisqu'elles composent des combinaisons énigmatiques qui témoignent d'une nature plus complexe. Cette dernière, fidèle au mystère du psychisme, ainsi qu'à son essence multidimensionnelle, ne cesse de *raconter* l'individu tout en témoignant, entre autres, d'une sensation d'*insatisfaction* dont la présence finit par constituer la base de ce que nous appelons *invention*, *progrès*, *action*. Cela pourrait sembler incohérent, surtout si nous regardons *l'insatisfaction* à travers le prisme de l'*ennui* – puisque l'*ennui* et le *triptyque invention-progrès-action* paraissent incompatibles et si contrastés –, mais c'est justement là que le *mécanisme des contrastes* agit de façon sous-jacente dans le corpus littéraire des années 1920. Nous pourrions d'ailleurs ajouter que ce triangle de l'*insatisfait-ennui-rêve* se rencontre également très clairement dans la poésie française du symbolisme, à laquelle les poètes grecs puisent largement leur inspiration et qui représentent l'*ennui* comme un élément non moins âpre – au contraire – sans que pour autant l'on conclue à une poésie de la défaite. Il suffira d'invoquer ici le poème « Au lecteur » de Baudelaire, où l'*ennui* se présente comme un monstre terrible et gourmand :

[…]

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka[28]

Le poème « X » de *Spleen* d'Ouranis combine parfaitement, de façon clairement visible, la *narration du soi* – il s'agit vraiment ici d'un cas de *confession* pure – avec une description, regorgeant de métaphores, de l'*ennui* qui entoure le poète. Il nous semble que ce poème est justement de ceux qui ne permettent pas au lecteur d'oublier la nature d'essence *narrative* de cette poésie au ton si personnel ; il s'agit là d'une sorte de *confession* écrite, qui offre au poète la possibilité de se regarder, de s'observer grâce à l'écriture, cette deuxième élaboration de ses sentiments[29]. C'est ainsi que le poète en arrive à se livrer à une « autocritique » forte, sans hésitations ni réticences, devant le lecteur, mais qui lui permet au contraire de satisfaire sa volonté de s'exposer, de ne rien tenir secret, sachant que ce n'est qu'ainsi qu'il arrivera à amener le changement, en provoquant la société, celui qui l'entend, qui le lit, aussi bien que lui-même. Peu importe l'étape du processus de la *déconstruction* à laquelle l'individu se trouve, il ne cesse jamais de suivre ce qui se passe, ce qui forme l'instant, le présent de l'écriture, nourri qu'il (l'individu) est de la conviction profonde que ce n'est que cette exposition qui donne naissance à l'ébranlement des conditions (personnelles ou sociales), l'oscillation qui renouvellera les eaux du marécage, qui garantira l'authenticité du *nouveau* :

Mais j'ai appris, moi aussi, à être silencieux comme le marbre
sur lequel coulent les larmes d'un robinet,
dans les jours et les nuits infinis, monotones
qui sans cesse le sculptent, sans cesse le percent

~

28. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 31-32.
29. Selon la théorie de Freud sur la deuxième élaboration des rêves.

Μα έμαθα να ‘μαι κ’ εγώ ως το μάρμαρον αμίλητος
που απάνου του το κλάψιμο μιας βρύσης στάει,
μέσ’ στις ημέρες και τις νύχτες τις ατέλειωτες, μονότονο
κι όλο το βαθουλώνει κι όλο το τρυπάει[30]

Le poème « Dans la maison est tombé doucement… » (« Στὸ σπίτι ἔπεσε ἁπαλὰ… ») constitue un exemple de ce lien en sens unique qui part de l'*ennui* pour atteindre le *rêve*[31], le mystère, l'espoir. Il est composé de quatre strophes dont les trois premières décrivent l'obscurité et le silence funèbre qui entourent la maison pendant des heures, que le poète reconnaît en tant qu'heures de deuil et d'ennui. Il n'est pas fortuit de constater que, dans ces vers, Ouranis se réfère aussi à la vie de la campagne, qui nous rappelle ce qu'il disait sur les femmes qui y vivent, ces figures bovarystes. Mais la différence entre ces dernières et le poète est que celui-ci, tout en reconnaissant l'ennui qui marque à ce moment-là son état psychique, ne se laisse pas pour autant entraîner dans un positionnement qui le réduirait à la passivité. Ouranis ne devient pas l'otage de sa sensation. On peut même penser que le poète, en écrivant ce poème, se présente indirectement comme « le maître » de celle-ci, tandis que les figures bovarystes s'érigent en victimes d'une situation qu'elles n'ont pas choisie et sur laquelle elles n'ont aucun contrôle. Dans le poème d'Ouranis, et plus précisément dans la dernière strophe, le lecteur est hissé au rôle du témoin d'une situation particulière et sacrée : l'atmosphère décrite dans les trois premières strophes est celle qui emplit la maison d'un mystère nocturne, d'ombres à l'apparence triste, ombres des espoirs et des rêves qui jusqu'alors n'ont pas pu venir à la vie. C'est la tristesse qui résonne à première vue, mais le lecteur ne peut ignorer le brusque changement de tonalité que produit l'apparition du mot « mystère » dans la dernière strophe du poème ; elle suffit à elle seule à faire surgir le sentiment de l'existence d'une réaction et d'une revendication dont le poète semble conscient, suivant le déroulement du tableau sans se lamenter sur les opportunités perdues[32] :

30. Ouranis, *Ποιήματα,* 36.
31. Il s'agit ici de la revendication d'un rêve, et non pas encore la création du *nouveau*.
32. Quand on parle du lien entre *l'ennui* et *le rêve* dans ce poème tout se passe comme si seul *l'ennui* pouvait donner la possibilité aux ombres des espoirs et des rêves d'exister, revendiquant ainsi leur propre droit à l'existence.

[…]

Il est l'heure lourde du deuil et de l'ennui,
où nous sentons qu'en nous l'obscurité tombe pour toujours,
où la campagne ressemble à une prison –
et où un chagrin qui n'éclate pas gonfle nos poitrines.

[…]
le passé défile devant nos yeux fixes
et nous le regardons avec ennui et indifférence, comme s'il était étranger.

Et cependant que la maison se remplit d'un mystère nocturne,
nous sentons que des ombres à l'air triste s'y sont rués tels de flots :
de quelconques espoirs et rêves qui n'ont jamais vécu

~

[…]

Εἶναι ἡ ὥρα ἡ βαρειὰ μὲ πένθος καὶ μ᾽ἀνία,
ποὺ νοιώθουμε πὼς μέσα μας γιὰ πάντα σουρουπώνει,
ὅπου σὰ μία φυλακὴ φαντάζει ἡ ἐπαρχία –
κ᾽ἕνας λυγμὸς ἀξέσπαστος τὰ στήθια μας φουσκώνει.

[…]
απ᾽ τα στηλά τα μάτια μας περνάν τα περασμένα
και τα κοιτάμε πληχτικά και αδιάφορα, σαν ξένα.

Κ᾽ἐνῶ γιομίζει βραδυνὸ μυστήριο τὸ σπίτι,
νοιώθουμε πὼς περίλυπες σκιὲς τὸ πλημμυρίσαν :
κάποιες ἐλπίδες κι ὄνειρα ποτὲς ὁποὺ δὲ ζήσαν[33]

La même atmosphère de revendication, se déploie au long du poème « Mes vers » (« Οι στιχοι μου ») de K. Karyotakis. Il s'agit là encore d'un poème de *confession* intense où le poète reconnaît que ses vers sont des enfants de son sang qui, dans le contexte de la tristesse et de l'*ennui*, trouvent l'opportunité de revendiquer un changement.

33. Ouranis, *Ποιήματα,* 217.

La critique, dure, que se fait le poète à lui-même, s'exprime de façon sous-jacente, au moment où sa confession sauve ses enfants en leur offrant ce qui leur a manqué :

> Les vers sont mes propres enfants qui viennent de mon sang.
> Ils parlent, mais les mots, je les leur donne de mon propre cœur tels des bribes,
> De mes yeux telles des larmes
> […] et ils s'ennuient et dépérissent toujours les fils
> qui eurent pour mère la Tristesse. […] je suis pour eux un roi profane qui
> perdit l'amour de son peuple. […]

~

> Δικά μου οι Στίχοι, απ' το αίμα μου παιδιά.
> Μιλούνε, μα τα λόγια σαν κομμάτια
> τα δίνω από την ίδια μου την καρδιά, σα δάκρυα τους τα δίνω από τα μάτια. […] και πλήττουνε και λιώνουν πάντα οι γιοί
> μητέρα που γνωρίσανε τη Λύπη. […] είμαι γι' αυτούς ανίδεος ρήγας που
> έχασε την αγάπη του λαού του[34]. […]

Quant à T. Agras, dans le troisième poème du recueil *Les Bucoliques et les Éloges* (*Τὰ Βουκολικὰ καὶ τὰ Ἐγκώμια*), *l'ennui* le pousse à demander, dans les derniers vers, un changement effectif, qui passera à travers un baiser. Ce sont les lèvres d'une femme qui l'amèneront à quelque chose qu'il nomme « sommeil[35] » et qui représente pour le poète l'espoir. Mais avant même d'en arriver là, Agras n'hésite pas à affirmer qu'il décèle la présence de la beauté même dans des paysages à l'aspect pourtant tragique et drôle. En lisant ce poème, le lecteur assiste à la construction d'une scène qui donne finalement au poète la possibilité d'exprimer une sensation profonde d'*insatisfaction* vis-à-vis de ce qui l'entoure, cherchant alors le changement et revendiquant ainsi le contraire de ce qui constitue alors son présent :

34. Ouranis, p. 19.
35. Cela nous renvoie à ce que nous avons noté plus haut comme *appel de la mort* et qui ne renvoie pas à une mort qui signifierait une fin absolue de tout.

[…]
Les arbres rabougris, debout au milieu du parc,
veulent cacher leur mine stupéfiée, tragique et drôle,
que j'aime pourtant regarder.
[…]

Voici la lune ! Elle porte le masque de l'ennui…
Tout est ennui… Oh, écoutez ma prière chaleureuse !
La vie est un masque – la douleur aussi – et l'espoir :
De vos lèvres fraîches donnez-moi le sommeil.

~

[…]
Τὰ δέντρα τὰ καχεκτικά, στοῦ πάρκου ὀρθὰ τὴ μέση,
τὴ σαστισμένη τους θωριά, τὴν τραγικὴ κι ἀστεία,
θέλουν νὰ κρύψουν, ποὺ ἄπαυτα νὰ τὴ θωρῶ μ᾽ἀρέσει.

[…]

Νά κι ἡ σελήνη ! Τῆς ἀνίας φορεῖ τὴν προσωπίδα…
Ὅλα εἶναι πλήξη… Ὤ, τὸ θερμό μου ἀκοῦστε παρακάλι !
Μιὰ προσωπίδα εἶν᾽ἡ ζωὴ – κι ὁ πόνος – κι ἡ ἐλπίδα :
Τὸν ὕπνο δῶστε μου μὲ τῶν χειλιῶν σας τὴ χλωράλη[36] !

La nature positive de l'*insatisfait*, le chemin qui mène au *rêve*

Après cette analyse de quelques poèmes qui révèlent la façon dont la génération dite « des années 1920 » se réfère à l'*ennui*, en introduisant ainsi une forte sensation d'*insatisfaction* qui parcourt l'ensemble de son œuvre, il est temps maintenant d'examiner l'*insatisfaction* de plus près en laissant un peu de côté son lien direct avec l'*ennui* et en mettant plutôt l'accent sur son lien avec la revendication du *nouveau*, l'appel du changement, l'invention du *rêve*. Nous venons de voir

36. Agras, *Τα Ποιήματα*, 91.

combien – et selon quel mode – la génération des années 1920 se réfère à l'ennui, introduisant une forte composante d'insatisfaction. Mais ce n'est pas là le seul écho de l'ennui dans cette littérature : il a également à voir avec la revendication du nouveau, l'appel au changement, et enfin l'invention du rêve. Comment l'*insatisfaction* finit-elle par trahir l'*ennui* ? Pourquoi cette sensation accompagnait-elle systématiquement ces auteurs ? Pourquoi était-ce là le seul chemin qui puisse leur permettre d'atteindre leur objectif ? Où le lecteur reconnaît-il précisément la présence de la logique des *contrastes* dans cette thématique ? Quel est le rapport entre l'insatisfaction et ce que nous avons appelé plus haut *pouvoir du vocabulaire* ? De quelle façon l'*insatisfaction* garantit-elle l'accès au *rêve*, au *nouveau* ?

En 1964, Ernst Bloch et Theodor Adorno discutent avec Horst Kruger des contradictions du désir utopique. Dès le début de la conversation, Adorno insiste sur le rôle essentiel de l'ennui dans la réalisation des rêves, précisant que celle-ci retire aux désirs quelque chose de leur substance :

> As they have been realized, the dreams themselves have assumed a peculiar character of sobriety, of the spirit of positivism, and beyond that, of boredom. What I mean by this is that it is not simply a matter of presupposing that what really is has limitations as opposed to that which has infinitely imaginable possibilities. Rather, I mean something concrete, namely, that one sees oneself almost always deceived: the fulfillment of the wishes takes something away from the substance of the wishes, as in the fairy tale where the farmer is granted three wishes, and, I believe, he wishes his wife to have the sausage on her nose and then must use the second wish to have the sausage removed from her nose. […] Above and beyond this one could perhaps say in general that the fulfillment of utopia consists largely only in a repetition of the continually same 'today'[37]

Nous n'essayons pas de dire que l'*ennui* éprouvé par la génération dite « des années 1920 » est lié au fait qu'elle a réalisé ses rêves et ses

37. Ernst Bloch et Theodor W. Adorno, « Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing », dans *The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays*, Ernst Bloch, translated by Zipes Jack and Mecklenburg Frank (Cambridge : The MIT Press, 1988), 1-2.

désirs. Ce que nous voulons mettre en évidence, ce sont les liens qui unissent d'un côté le besoin qu'avaient ces auteurs de changement, et de l'autre la confiance forte, en eux, en sa réalisation. À cette confiance se joignait la sensation de l'*ennui*, qui les protégeait de la trahison du rêve. Car un corpus poétique qui se veut porteur – voire générateur – de nouveauté ne peut pas ne pas refléter le sentiment par lequel le changement arrive, autrement dit un sentiment d'*insatisfaction*. Si l'individu considère ce qui l'entoure et le constitue comme un monde déjà complet et parfait, autrement dit un monde qui ne génère aucune *insatisfaction*, aucune plainte, alors le changement ne serait-ce qu'en tant que notion ne peut exister. En effet, pourquoi changer quelque chose qui paraît suffisamment abouti ? *A contrario*, comment l'insatisfaction que génère l'indifférence de la masse pour l'individu n'amènerait-elle pas les poètes à chercher un moyen idoine de l'exprimer ?

L'*ennui* auquel Adorno se réfère dans cet extrait est le résultat d'une plénitude provoquée par la réalisation des désirs. L'*ennui* que la génération dite « des années 1920 » éprouve est ce qui lui permet d'inventer le changement. Il fonctionne comme la preuve de l'*insuffisance* d'un monde qui s'est habitué à confier ses espoirs à des facteurs extérieurs, à de grands projets (comme celui de la Grande Idée) qui n'ont cure du détail, de l'individu. L'ennui des années 1920 s'apparente à la phase finale du processus de déconstruction, au moment où celui-ci touche au vide. Dans un tel contexte, l'individu ne peut être satisfait du monde dans lequel il vit. Le grand décalage qu'il ressent entre son présent personnel (après ce processus de *déconstruction*) et le présent *collectif* (ou extérieur) suffit à générer chez lui l'ennui que l'on éprouve face à ce à quoi l'on échoue à s'identifier et ouvre la voie à la revendication du changement. Autrement dit, la génération littéraire dite « des années 1920 » a besoin de parler de l'*ennui* non pas pour se plaindre et pour se présenter comme victime, mais pour pouvoir se construire et construire la nouveauté à chaque instant. Un exemple dans lequel le lecteur détecte facilement la façon dont *insatisfaction* fonctionne dans ce corpus littéraire se trouve dans « Mon rêve sage » (« Το φρόνιμο όνειρό μου ») de K. Emmanouil. Il semble que son contenu prouve dans quelle mesure le mécanisme que cette génération construit pour amener la nouveauté ne pourrait fonctionner sans l'outil de tout ce qui s'exprime dans son œuvre comme *insatisfaction*. K. Emmanouil donne raison (par avance) à Adorno en soulignant que

la seule façon de vivre l'amour absolu est qu'il soit une « promesse inaccomplie ». L'information que veut nous livrer K. Emmanouil sur l'efficacité de l'amour tant qu'il reste inaccompli ne doit pas être interprétée comme une phrase à la signification évidente, superficielle et univoque. Elle rejoint les nombreux exemples où se marque le rejet des certitudes toutes faites, des schémas attendus, des informations livrées sans filtre. Le poète introduit une idée selon laquelle l'individu doit réinventer l'amour chaque jour comme si celui-ci ne lui était jamais offert de façon intégrale et définitive :

[…]

Ainsi, moi aussi le même rêve
me calme quand la lune sort indolente,
le rêve d'une femme que j'aime toujours plus
parce que je dis que jamais, jamais elle ne viendra !

[…]

Sa voix ne sera pas froide et funèbre,
comme les voix que la souffrance a rayées :
sage, calme, elle saura, à des heures dures,
comment ressusciter tout ce qui meurt en nous…

[…]

Oh, que cela reste une promesse inaccomplie,
un doute qui deviendra un beau mensonge.
(Les jardins de notre Eldorado seront toujours fermés
et les fleurs jouissantes, toutes rouges seront des ombres !)

~

[…]

Ἔτσι, συχνά καί μένα τό ἴδιο τ᾽ὄνειρο,
σά βγαίνει ὀκνή ἡ σελήνη, μέ ἀπαλύνει
γιά μιά γυναίκα πού ἀγαπῶ περσότερο,
γιατί λέω πώς ποτέ, ποτέ δέ θά ᾽ρθει !

[…]

Ἡ φωνή της δέ θά ᾽ναι κρύα καί πένθιμη,
σάν τίς φωνές πού ἐράγισε ἡ ὀδύνη :
σοφή, ἠρεμαία, θά ξέρει, σέ ὧρες ἄσχημες,
ὅ, τι πεθαίνει ἐντός μας ν᾽ἀνασταίνει…

[…]

Ὦ, ἄς μένει ὡς μιάν ὑπόσχεση ἀνεχτέλεστη,
μιά ἀμφιβολία πού ψέμα ὡραῖο θά γίνει.
(Κλειστοί θά ᾽ν᾽πάντα οἱ κῆποι τοῦ Ἐλδοράδου μας
κι ἴσκιοι τά ἡδονικά, ὁλοπόρφυρα ἄνθη[38] !)

Les poètes éprouvent le besoin de souligner, par le biais d'une expression très symbolique et cachée, l'importance qu'il y a à ne pas stagner et à ne jamais cesser de travailler sur notre monde intérieur.

C'est cela même qui explique que nous soyons souvent amenés à détecter dans ce corpus la présence de l'utopie – et le terme est ici employé exactement comme le font Adorno et Bloch dans leur dialogue sur le sujet. Il est vrai qu'une première lecture fait de ce mot l'expression d'un échec « décidé à l'avance », d'un projet trop idéaliste pour être réaliste. Si l'on n'a pas utilisé ce terme « utopie » pour la génération « des années 1920 », c'est précisément en raison du malentendu qui est entretenu autour de son sens. Or, dans le dialogue auquel nous nous référons, Bloch trouve la marge nécessaire (celle qu'un discours prosaïque ou philosophique offre aux auteurs) pour souligner que la connotation négative dont le terme a fini par se charger s'apparente à un malentendu :

> Incidentally, I believe that this depreciation is very old – the slogan "That's merely utopian thinking" reduced as depreciation to "castle in the clouds," to "wishful thinking" without any possibility for completion, to imagining and dreaming things in a banal sense – this depreciation is very old, and it is not our epoch that has brought it about. […] I believe that in *this* sense utopia has not at all lost its validity in spite of the terrible banalization it has suffered and in spite of the task it has been assigned by a society – and here I would agree

38. Emmanouil, *Ποιήματα*, 47-48.

> with my friend Adorno – that claims to be totally affluent and now already classless[39].

D'ailleurs, comme Adorno le souligne au tout début du dialogue, il ne faut pas oublier que « *numerous so-called utopian dreams – for example, television, the possibility of traveling to other planets, moving faster than sound – have been fulfilled*[40] ». Les paroles de Bloch renvoient à tout ce qui a pu être dit jusqu'à présent dans cette étude sur la *dilatation de la signification des termes* parfaitement réussie *a priori* par la génération des années 1920 en s'en prenant au *pouvoir du vocabulaire* considérablement réducteur de la marge possible du sens des termes. Les poètes sont parvenus à réaliser une telle dilatation à travers leur emploi de divers termes en les combinant de multiples manières, obtenant des résultats inattendus et difficiles à comprendre lors de la première lecture. Bloch, dans l'extrait cité plus haut, expose de façon très claire les raisons qui ont amené le terme précis « utopie » à être utilisé dans des contextes sémantiques extrêmement limités. Nous voudrions ajouter ici encore une preuve de la parenté entre le discours de la génération dite « des années 1920 » et des deux philosophes du dialogue mentionné, qui considèrent comme très importante la *dilatation de la signification des termes* et qui ne cessent de la souligner chacun à leur manière. Cela ne fait que confirmer la proximité entre la génération des années 1920 et les deux philosophes. Au cours du dialogue, Adorno emploie le terme « négatif » pour décrire la manière dont les gens parlent de l'utopie. Immédiatement après, Bloch relève qu'il est néanmoins nécessaire de préciser ceci : « *"Negative" does not mean "in depreciation…"* », ce à quoi Adorno ajoute : « *No, not "in the depreciation of utopia," but only in the determined negation of that which because that is the only form in which death is also included, for death is nothing other than the power of that which merely is just as, on the other hand, it is also the attempt to go beyond it*[41]. […] »

Nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, les auteurs de cette époque ne souhaitaient pas s'exprimer à travers un discours autre de celui de la poésie. Tout autre type de discours, explicatif, aurait en effet contrevenu à leur rejet du collectif et des stéréotypes. Leur

39. Bloch et Adorno, « Something's Missing », 2-3.
40. Bloch et Adorno, 1.
41. Bloch et Adorno, 10.

but n'était pas d'expliquer pourquoi le lecteur devait lire les termes de façon plus large, plus « dilatée », mais de faire en sorte que leur poésie incarne elle-même la *dilatation* des termes, leur extension du champ sémantique. C'est la raison pour laquelle, avant d'employer le terme « utopie » pour la génération dite « des années 1920 », il était indispensable de rappeler la *dilatation du sens* qu'il illustre. Si nous nous limitons en effet à une interprétation très stricte du terme, il est rigoureusement impossible d'employer le terme « utopie » pour la poésie de cette époque-là. Il caractérise en effet principalement l'époque, et ce depuis de nombreuses décennies, surtout des projets inaboutis et catastrophiques, comme celui de la Grande Idée. Il est évident, même lors d'une première lecture du corpus littéraire de l'époque, que les poètes étudiés ici ne s'intéressent pas du tout à ce champ sémantique du terme. Seul leur semble pertinente la signification de « critique de ce qui est présent[42] », la non-acceptation du présent déjà formé comme élément ouvrant la voie au changement.

Les propos d'Adorno sont également très clairs :

> Whatever utopia is, whatever can be imagined as utopia, this is the transformation of the totality. And the imagination of such a transformation of the totality is basically very different in all the so-called utopian accomplishments – which, incidentally, are all really like you say: very modest, very narrow. It seems to me that what people have lost subjectively in regard to consciousness is very simply the capability to imagine the totality as something that could be completely different. That people are sworn to this world as it is and have this blocked consciousness vis-à-vis possibility, all this has a very deep cause, indeed, a cause that I would think is very much connected *exactly* to the proximity of utopia, with which you are concerned. My thesis about this would be that all humans deep down, whether they admit this or not, know that it would be possible or it could be different. Not only could they live without hunger and probably without anxiety, but they could also live as free human beings. At the same time, the social apparatus has hardened itself against people, and thus, whatever appears before their eyes all over the world as attainable possibility, as the evident possibility of fulfillment, presents itself to them as radically impossible. […] then I would say that this is due to the situation compelling people to master

42. Bloch et Adorno, 12.

> the contradiction between the evident possibility of fulfillment and the just as evident impossibility of fulfillment only in *this* way, compelling them to identify themselves with this impossibility and to make this impossibility into their own affair. In other words, to use Freud, they "identify themselves with the aggressor" and say that *this should* not be, whereby they feel that it is precisely *this* that *should be*, but they are prevented from attaining it by a wicked spell cast over the world[43].

Les auteurs des années 1920 sont-ils les gens des *eaux profondes* (*deep down)* dont il est question dans le texte ci-dessus ? Sans doute. Mais, outre le coût inévitable des « conséquences » de la difficulté dans laquelle ils vivent, cela veut dire que la surface ne les intéresse pas. Ils savent que ce n'est qu'à un certain degré de profondeur que la conscience se réveille et revendique la liberté et le bonheur les plus originaux. Là où Adorno se réfère à l'impression fausse qu'ont les hommes que les choses ne peuvent se réaliser que d'une seule manière, la génération dite « des années 1920 » refuse tout monopole qui serait reconnu à une de ces manières en particulier. Elle nie même l'idée d'une discussion sur les manières possibles. L'humanité a beaucoup travaillé, pendant des siècles et des siècles, sur des schémas divers et détachés de tout ce qui peut être considéré comme « façon » ou « moyen ». Elle s'en est tant préoccupée qu'elle a presque à chaque fois perdu le contact avec le point de départ, c'est-à-dire avec l'unité d'origine, l'individu. C'est dans une logique qui contrecarre la répétition d'un tel processus que les auteurs des années 1920 coupent tous les liens possibles avec toute idée liée à une forme donnée. Il s'agit de la génération qui, semblable à ceux dont Adorno assure qu'ils s'identifient à l'impossible, ne considère rien comme impossible, inaccessible, ou même inconcevable, mais elle ne croit pas que nous puissions y arriver en empruntant un chemin précis et imposé. Dans toute son œuvre, elle n'a de cesse de jeter la lumière sur chaque détail intime, de raconter le monde intérieur et l'expérience minime qui le constitue à chaque seconde, non pas pour amuser son lecteur, mais pour réveiller chez lui le fonctionnement le plus profond et le plus original de ses sens. Son but n'est pas la manière mais le processus ; un processus qui ne suit pas une boussole, et qui avance avec la conscience que ce n'est pas à une boussole d'indiquer le chemin.

43. Bloch et Adorno, 3-4.

C'est pour cela que cette génération n'a pas peur du chaos et qu'elle aime tant les chimères, éléments qui ne permettent à aucune boussole, règle, compas de donner forme à quelque chose avant que cette chose, de quelque nature ou catégorie qu'elle soit, ait le temps de s'exprimer, d'exposer des éléments qui expriment son identité du moment.

Pouvons-nous, au terme d'une telle analyse, imaginer que cette génération ait été heureuse ? Ce terme aurait-il un sens dans une logique qui conduit à la plus grande ouverture possible des sens ? Quels sont les éléments qui amènent le lecteur à considérer cette génération comme triste ? Enfin, un jugement qui reste influencé par une lecture superficielle et ignorant des si nombreux éléments contrastés présents dans les textes et qui nous provoquent n'est-il pas invalide ou dangereusement partiel ? N'est-il pas plus facile d'apposer à la hâte une étiquette générale comme celle de « poésie de la défaite » à l'ensemble d'une œuvre littéraire si multidimensionnelle et importante uniquement parce que son contenu provoque nos instincts les plus profonds, en un processus qui récuse les facilités ? Quelle autre génération littéraire pourrait ébranler l'humanité d'une façon plus efficace et plus forte que la génération dite « des années 1920 » n'a osé le faire, l'a fait ? N'est-ce pas à nous, au lecteur de toute époque, de dialoguer avec ses aspects les plus profonds ? L'apprentissage de la profondeur ne constitue-t-il pas la nature la plus authentique de la poésie ? Comment une littérature pourrait-elle crier davantage le besoin de l'éveil de la conscience, comment pourrait-elle provoquer plus ses interlocuteurs que ne l'a fait cette génération précise, de façon parfois douce, parfois dure, mais toujours dans un climat de remise systématique en cause, en criant son insatisfaction face à l'indifférence, aux consciences dormantes ? L'extrait suivant du poème « Nuit » (« Νύχτα ») de Karyotakis, qui fait partie du premier recueil qu'il a publié *Le Chagrin de l'homme et des choses* (*Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων*), illustre bien cette attitude :

> […] Le lit se raille de leur joie
> et eux ils disent qu'il a grincé ;
> ils ne disent pas que le lit a des visions
> de morts futures

[…]
Σαρκάζει τὸ κρεβάτι τὴ χαρά τους
κι αὐτοὶ λένε πὼς ἔτριξε·
δὲ λὲν πὼς τὸ κρεβάτι ὁραματίζεται
μελλοντικοὺς θανάτους[44]

Et si ce poème n'était qu'un poème dépressif, pourquoi, dans la strophe suivante, l'amour se présenterait-il comme celui qui aurait dû boire cette nuit étoilée ?

Et les *amanès* pleurent dans des tavernes
la nuit étoilée,
que l'amour devait boire,
et les lanternes jouent

~

Καὶ κλαῖνε οἱ ἀμανέδες στὶς ταβέρνες
τὴ νύχτα τὴν ἀστρόφεγγη,
ποὺ θά ᾽πρεπε ἡ ἀγάπη νὰν τὴν ἔπινε,
καὶ παίζουν οἱ λατέρνες

Enfin, que sous-entend le poète quand, toujours dans le même poème, il parle du frissonnement du parc à l'heure où un mort a commencé à s'allonger sur les herbes ? Cette scène si poétique porte-t-elle seulement et exclusivement sur le sujet de la mort biologique ? Les poètes de la génération des années 1920 ont une manière particulière d'éveiller la conscience humaine, de façon sous-jacente et diachronique. Qu'ils expriment *l'insatisfaction* n'est pas un signe de dépression et de défaite, mais l'élément qui leur donne accès au *rêve* et à l'espoir. Au sujet du rêve, il semble important de souligner que ces poètes ne sont pas idéalistes ; ils ne s'intéressent pas à ce qui n'est pas en lien avec l'humain. Ce qu'ils visent, c'est l'éveil des sens, la *(re) construction* du monde au travers de tout ce qui constitue et concerne l'humain. Si dans leur poésie nous rencontrons avec une fréquence

44. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 11-12.

remarquable l'élément du métaphysique, des contes, de la fiction[45], ce n'est pas qu'ils cherchent la vérité en dehors de ce monde ou que cet élément incarne la vision du *nouveau* à laquelle ils souhaitent accéder. Des poèmes comme celui d'A. Melachrinos, ci-dessous, ont pour objectif d'employer des images, de réveiller les cinq sens du lecteur, et surtout d'apporter une plus grande subtilité, une plus grande fragilité, de porter plus d'attention au *détail*. Les poèmes de ce type sont en quelque sorte des outils clairs, appropriés, utiles au réveil des sens, car ils provoquent chez le lecteur une impression que ses sens n'arrivaient pas à percevoir jusque-là. Les vers qui suivent sont extraits du poème d'A. Melachrinos, « Le Jeu des fées » (« Το παιχνίδι των νεράιδων »), que l'on trouve dans sa synthèse poétique *Απολλώνιος* (*Apollonios*) et plus précisément dans l'unité intitulée *Η νεραϊδοχώρα* (*Le Pays des fées*) :

> Notre belle vie est tout entière un jeu
> de danses, de chansons, de sauts aériens :
>
> Je suis un fantôme d'une autre création,
> j'ai échappé avant que tu ne m'attrapes.
>
> […]
>
> Nous te touchons légèrement comme le frôlement d'un papillon
> et sur tes doigts reste un feutrage.
>
> Nous dansons et nous sommes comme des rêves journaliers.
> Les enfants innocents font des ensorcellements de nos jeux.
>
> Si tu y arrives cueille-moi.
> Avant que tu nous voies, nous sommes partis !
>
> ~
>
> Ἡ ὡραία ζωή μας εἶναι ὁλάκερη παιχνίδι,
> χορός, τραγούδισμα κι ἀνάεροι πῆδοι :

45. Pour le moment, notons simplement que cet élément concerne l'ensemble de l'œuvre de la génération dite « des années 1920 » mais il est considérablement plus présent dans la poésie de Melachrinos et d'Emmanouil.

Εἶμαι φάνταγμ᾽ ἄλλης πλάσης,
σοῦ ἔχω φύγει πρὶν μὲ πιάσεις.

[…]

Ἀνάλαφρα σὲ ἀγγίζουμε σὰν πεταλούδισμα
καὶ μένει στὰ δαχτύλια σου ἕνα χνούδιασμα.

Χορεύουμε κι ἡμερινὰ φαντάζουμε ὄνειρα.
Κάνουν παιχνίδια τὶς γητειές μας τὰ παιδιὰ τ᾽ἀπόνηρα.

Ἂν προκάμεις, τρύγα με.
Πρὶν μᾶς δεῖς ἀκόμη, φύγαμε[46] !

Nous noterons la succession intéressante des voix. Ce sont elles qui créent l'atmosphère de jeu annoncée par le titre du poème ; elles confrontent le lecteur à la question du nombre des créatures qui l'entourent, qui le provoquent, qui jouent avec lui. Cette succession, ainsi que le discours précisément adressé au lecteur, confère au poème une grande immédiateté ; on dirait que ce jeu se déploie pendant que nous lisons. De tels poèmes, ainsi que des extraits tirés de la correspondance de ces auteurs, attestent l'importance qu'ils attribuent à la présence de l'enfance dans le monde adulte : la sincérité, la spontanéité, l'ouverture absolue des sens qui caractérisent l'enfance, sont autant d'outils qui permettent l'accès au *nouveau*, ou même sa création.

46. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 254.

La mort/le changement

Comment passer du rejet au changement et non à la fameuse « fin de tout » ?

Nous nous sommes souvent référés précédemment à l'idée du *nouveau* qui parcourt de multiples manières la poésie des années 1920. Il convient cependant de bien préciser que le *nouveau* ne doit pas être identifié à la *nouveauté* que cette poésie apporte dans la littérature de cette époque. Le *nouveau* peut être identifié en grande partie au changement consécutif au processus de *déconstruction* déjà évoqué. Il constitue une visée indirecte mais bien consciente et est en lien avec l'annonce sous-jacente d'une transformation de l'être ou plutôt de l'étant[1] qui s'initie dès le premier contact avec l'œuvre poétique. La *nouveauté*, quant à elle, constitue le résultat, et nous permettra de caractériser la poésie « des années 1920 » comme absolument en phase avec la modernité de son siècle. Elle marque l'ensemble de ce qu'ont pu apporter les poètes non seulement à l'évolution de la littérature néohellénique mais aussi aux conditions de l'être et de l'étant.

Cette précision nous semble nécessaire, d'abord parce que le chapitre précédent se conclut par une référence au *nouveau*, ensuite parce qu'il est

1. Comme Mikel Dufrenne emploie les deux termes dans son ouvrage *Le Poétique*, et plus précisément dans l'essai *Pour une philosophie non théologique*, Mikel Dufrenne, *Le Poétique. Précédé de Pour une philosophie non théologique* (Paris : Presses universitaires de France, 1973), 7-57. De plus, Ntora Rozetti mentionne à des nombreuses reprises dans son roman-journal le terme « être », souvent sous la forme de « son Être » (« το Είναι της »).

important d'éviter un malentendu dont le résultat serait une méprise sur les intentions des auteurs « des années 1920 ». Non, certes, qu'ils soient indifférents à l'apport de la nouveauté. Mais leur mode d'expression est plus subtil et ils ne cherchent pas à brandir la *nouveauté* comme un étendard. Ce *nouveau* dont il a été question à la fin du chapitre précédent est le reflet du *changement*, l'annonce, voire la marque, de l'ouverture des sens. C'est la raison pour laquelle il est souvent étroitement lié à des contextes employant la terminologie du *rêve*, terme recouvrant lui-même diverses significations : celles-ci recouvrent aussi bien les rêves que nous faisons pendant la nuit, au sens propre du terme, ceux qui expriment une attente, un espoir, ou encore l'admiration devant la beauté d'un objet ou d'une situation. La deuxième acception du terme sous-entend souvent quelque chose de probablement inaccessible, exprimant donc un désir à la réalisation peu probable. Pour la génération dite « des années 1920 », le *rêve* perd sa connotation d'illusion et représente soit l'un des facteurs ouvrant la voie au *changement* (dans l'idée qu'il éveille l'usage des cinq sens, ainsi que l'imagination), soit une sorte de « photographie », instantané prouvant que le *changement* lui-même est à l'œuvre, le lecteur suivant ainsi le glissement du poète vers le monde des possibilités. Ce que révèle cette « photographie », c'est ce moment où l'individu passe de la glorification d'un environnement fait d'espoirs fondés sur des données collectives à un univers qui accepte le chaos comme chemin d'accès au doute et à la déconstruction.

L'autre raison qu'il y a à souligner la distinction entre le *nouveau* et la *nouveauté* a à voir avec la thématique du présent chapitre, à savoir la mort. Le traitement de cette dernière paraît particulièrement intéressant dans le corpus littéraire des années 1920, qui incarne l'appel au *changement* et reflète une rupture réussie avec ce qui jusqu'alors se présentait comme limites imposées à l'humain. Nous tenterons donc de montrer comment la mort, dont la poésie de cette époque est tout entière imprégnée, consiste en quelque sorte l'indispensable sauf-conduit pour l'accès au *nouveau*, loin de représenter une fin qui indiquerait la vanité de l'existence.

Alors qu'il n'a pas encore 30 ans, Kostas Ouranis écrit, dans la dernière partie du poème « Pourquoi » (« Γιατί[2] »), figurant dans le recueil *Nostalgies* (*Νοσταλγίες*) publié en 1920 :

2. Ouranis, *Ποιήματα,* 108.

Et puisque la vie me semble si amère ici bas,
Pourquoi , quand le soir s'étend tout autour de moi,
éprouvé-je de tout mon corps cet effroi à la pensée de la mort ?

~

Κι ἀφοῦ ἡ ζωὴ τόσο πικρὴ μοῦ φαίνεται ἐδῶ κάτου,
γιατὶ, ὅταν ἁπλώνεται τριγύρω μου τὸ βράδυ,
τὸ δέος αὐτὸ τὸ σύγκορμο στὴ σκέψη τοῦ θανάτου ;

La présence inévitable de la mort en tant que thématique principale de la littérature « des années 1920 » peut très facilement tromper le lecteur si ce dernier n'interprète sa présence que dans un *a priori*, sans se poser la question de son rôle exact dans une poésie qui ne vise pas à annoncer ou enseigner, ni à être claire, mais à réveiller l'attention et notre monde intérieur, ainsi qu'à provoquer.

Les trois vers cités plus haut posent un questionnement simple, dans lequel cependant rien n'est évident. L'on pourrait certes facilement y lire la peur ou le frisson de l'homme face à la mort. Or, ce que le poète parvient à souligner, c'est à quel point la mort n'est pas purement et simplement effacement d'une vie amère et dure. Le terme « σκέψη » (« pensée ») fait en effet de la mort un sujet à « explorer ».

Aragis, dans son ouvrage *La Période transitoire de la poésie grecque* (*Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης*), souligne notamment que, grâce à l'émergence de cette génération poétique, la poésie a connu comme nouveauté l'« introduction de la sincérité du sentiment ». Sur ce point précis, il cite un extrait des *Œuvres critiques* de Tellos Agras dans lequel la mort se présente comme étant étroitement liée à une dimension profonde de l'existence, ainsi qu'à ses valeurs. Le poète souligne en même temps l'aspect exclusivement et entièrement humain de la littérature de son époque. Il fait clairement ressortir (voir la citation ci-dessous) à quel point la génération dite « des années 1920 » s'intéresse à une poétique directement et profondément liée à la vie, à une poésie des sensations et des expériences. Cette poésie-là met en son centre l'individu pour lui rappeler qu'il n'est que l'un des éléments de la création, le faire descendre de son piédestal, lui faire tourner le dos au monde des impressions faciles, des intérêts nationalistes qui présupposent l'oubli de l'étant, et la

fermeture des sens ; elle le repositionne ainsi dans l'existence, soulignant son importance à travers cette nouvelle définition. Les auteurs des années 1920 réussissent à renouveler l'humain en réveillant ses instincts les plus profonds, en lui faisant goûter le caractère multidimensionnel de sa nature, en lui apprenant à se former grâce à sa rencontre authentique avec celle-ci. T. Agras révèle avec beaucoup de clarté la place de la mort dans ce qu'il appelle « les racines de l'existence » (« τις ρίζες της υπάρξεως »), expression par laquelle il la fait apparaître comme plus large et moins convenue que l'on ne le croit généralement :

> Notre époque nous a servi à quelque chose. Elle nous a mis en contact avec la réalité (et quelle réalité !), nus de toute "littérature", quelle qu'elle soit, – elle nous a rendus hommes et rien de plus. Ainsi nous avons touché les racines de l'existence, ainsi nous avons ressenti le bonheur et le malheur, la douleur et la jouissance, le doute et la détresse, la mort… Toutes les autres valeurs s'étaient élevées au-dessus des Lettres – et nous avons mis la vie en lien avec elles.
>
> ~
>
> Σε κάτι μας ωφέλησαν τα χρόνια μας. Μας έφεραν σ'επαφή με την πραγματικότητα (και με ποια πραγματικότητα !), γυμνούς από κάθε "φιλολογία", – μας έκαμαν ανθρώπους και τίποτε άλλο. Έτσι αγγίσαμε τις ρίζες της υπάρξεως, έτσι αισθανθήκαμε την ευτυχία και τη δυστυχία, τον πόνο και την ηδονή, την αμφιβολία και την απόγνωση, το θάνατο… Όλες οι άλλες αξίες είχαν έρθει υψηλότερα από τα Γράμματα – κι εκοινωνήσαμε τη ζωή μ'αυτές[3].

Avec une grande subtilité[4], T. Agras réussit ici à réaliser deux autres « transferts » majeurs : en premier lieu, en plaçant le mot « littérature[5] » entre guillemets et en précisant que son époque a

3. Aragis, *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης*, 400.
4. Ce texte a l'allure d'une confession orale. Le lecteur a l'impression que le poète se confie avec calme, sur un rythme qui n'a rien de précipité. Cela n'est sûrement pas fortuit puisqu'ainsi il peut éviter de faire résonner ses mots comme des annonces qui nous renverraient une impression de schématique et de nature collective.
5. Ici, nous sommes amenés à traduire par « littérature » le terme grec « φιλολογία », « philologie » ayant un autre champ de signification.

mis les poètes en contact avec la réalité en les allégeant de « toute "philologie", quelle qu'elle soit », il relativise, voire annihile, de façon très ingénieuse et discrète le poids de ce qui y est traditionnellement associé, les caractérisations pléonastiques qui empêchent le plus souvent de voir le manque de contact de l'individu avec lui-même ; en deuxième lieu, la prise en compte de toutes ces émotions sans aucune distinction les place sur un même niveau d'importance ; ainsi Agras parvient-il à faire passer un message, qui n'est autre qu'un plaidoyer pour l'acceptation de la nature humaine.

Deux autres éléments d'un grand intérêt suscitent l'attention : il n'est tout d'abord pas anodin que le poète place au sein des « émotions », la mort, qui n'est traditionnellement pas considérée comme une émotion mais comme un fait, un état. En outre, le fait qu'ici la mort ne soit appariée à aucun autre terme souligne qu'elle recèle en elle-même, aux yeux des auteurs de cette génération, plusieurs dimensions, puisqu'elle est mise sur pied d'égalité avec des émotions et que sa mise en correspondance avec les autres termes révèle des aspects qui dépassent son interprétation la plus immédiate, celle de la mort biologique. La référence à la mort, sans autre terme lui faisant pendant, est indirectement introduite par la combinaison des termes qui la précèdent : elle suit immédiatement les termes « doute » et « détresse » qui constituent certes un couple, mais non contrasté : ainsi la distinction entre la mort et les émotions qui la précèdent apparaît-elle moins tranchée, et l'égalité est-elle induite de façon plus naturelle et presque imperceptible. La mort demeure cependant le seul terme à ne pas décrire une émotion, et cela ne fait *a priori* que souligner l'importance de son insertion. Les émotions, elles, sont énoncées à travers des couples contrastés.

Cela n'a certainement rien d'innocent. Au contraire, on peut tout à fait penser qu'il y a là comme une introduction à la façon dont les auteurs des années 1920 pensent (à) la mort. De leur point de vue, celle-ci occupe une place prépondérante dans le système des contrastes : ils la considèrent comme présupposition de la vie, de la continuité, dans la mesure où c'est elle qui incarne le passage, le changement d'une situation à une autre. Quel autre élément pourrait, donc, s'avérer plus nécessaire que la mort pour une génération qui vise avant tout à modifier la direction dans laquelle se porte l'attention humaine ? Or, inciter à orienter ailleurs ses regards, à prendre

en compte d'autres réalités, n'est-ce pas déjà, de toute évidence, présupposer le changement ? Il apparaît donc clairement que si Agras disjoint la mort des autres couples de termes, c'est parce qu'il souhaite (re)présenter (mais à mots couverts) un contraste plus fort que ce à quoi nous sommes habitués et qui nous montre la mort comme le contraire absolu de la vie. Les auteurs des années 1920 ne s'intéressent pas à cet aspect du contraste. Pour eux, le contraste fonctionne plutôt comme un outil qui, comme cela a déjà été expliqué, sert à piquer l'intérêt du lecteur, ainsi qu'à amener la nouveauté, la redéfinition de l'humain. En d'autres termes, le changement de direction est annoncé par le biais de « techniques » telles que le recours remarquablement constant et complexe aux contrastes, mais la *nouveauté* se réalise au travers de contrastes plus profonds et sous-jacents, par des contrastes qui semblent inopérables à première vue. C'est précisément l'idée que nous retrouvons dans le *Gai Savoir* (vol. I) de Nietzsche :

> Dans le livre premier du *Gai Savoir*, il y a encore cette déclinaison de la même pensée : "Quiconque veut apprendre à 'jubiler jusqu'au ciel' doit se préparer à être 'triste jusqu'à la mort'." […] Sur le plan philosophique, cette réflexion montre combien la tristesse est constitutive de la joie. En effet, une joie qui ferait abstraction des pires douleurs, qui nierait que nous sommes fragiles et mortels, pourrait passer pour une sorte de folie, de déni. Mais une joie qui fait la part du tragique, qui reconnaît la vulnérabilité de l'être humain, sa souffrance, et qui en même temps considère qu'il est possible de les dépasser pour accéder à un sentiment de gratitude, est superbe[6].

Nous pouvons à présent nous pencher sur certains poèmes où la mort apparaît comme n'est pas appréhendée sous le seul angle biologique, mais se dévoile sous une nature plus énigmatique et provocante. Le poème « Arbre » (« Δεντρο »), de K. Karyotakis, en est une parfaite illustration :

> Le front indifférent et doux,
> je saluerai les crépuscules, les aubes.
> Arbre je resterai à regarder également

6. Clément Rosset, « L'exploit de Nietzsche », dans *Nietzsche. L'antisystème* (Philosophie Magazine, Hors-série, 2015), 16-17.

la tempête ou le ciel azuré.
C'est vie, dirai-je, le cercueil où
tristesse, où joie de l'homme prennent fin.

~

Μὲ ἀδιάφορο τὸ μέτωπο καὶ πράο,
τὰ δείλια, τὶς αὐγὲς θὰ χαιρετάω.
Δέντρο θὰ στέκομαι, ὅμοια νὰ κοιτάζω
τὴ θύελλαν ἢ τὸν οὐρανὸ γαλάζο.
Εἶναι ζωή, θὰ λέω, τὸ φέρετρο ὅπου
λύπη, χαρὰ τελειώνουνε τοῦ ἀνθρώπου[7].

La présence de la mort correspond ici tout à fait à cette conception ; le poète situe la vie là où les émotions prennent fin, autrement dit, ne sont plus ressenties, ne jouent plus leur rôle et n'ont plus d'importance. De prime abord, cela semble s'accommoder de peu de nuances ; mais une lecture plus attentive permet de constater que le poète, par cette déclaration, écarte les émotions pour mettre l'accent sur le monde de l'observation : en tant qu'arbre, il « se limitera » à l'observation passive de tout ce qui l'entoure sans éprouver pour autant de sentiments précis. En revanche, il semble étonnant que l'arbre soit toujours capable de s'exprimer (voire d'adresser des salutations), et surtout de formuler des constatations. Ainsi la mort représente-t-elle la relégation des émotions tout en promettant le passage à une vie plus insouciante certes, mais néanmoins tournée vers l'observation et la réflexion. Notons cependant qu'à travers sa thématique et son rejet même de la mort, le poème reflète indirectement l'expression d'une émotion. Le lecteur suit ainsi les jeux du *miroir dans le miroir*[8] qui aboutit à la démultiplication des sens à l'infini, ce qui peut sembler paradoxal, mais ne l'est en fait pas puisque ce n'est que la construction du poème qui trouble et non pas son postulat de départ.

Dans la même optique d'une renaissance, mais exprimée sur un ton plus intrigant et sans doute plus enjoué, voire enlevé, que celui du poème qui précède, Ouranis identifie le temps de l'action au présent et

7. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 28.
8. Référence imagée, symbolique au livre homonyme de Michael Ende *Le Miroir dans le miroir*.

non pas au futur, et semble suggérer ainsi que la vie est plus belle lorsqu'elle ressurgit de la mort. La mort, qui n'est plus considérée comme une « ravisseuse », est ainsi banalisée, l'idée même de la perte de la vie devenant le préliminaire au bonheur et à la beauté la plus élevée :

> et notre vie la plus belle
> naît de la mort
>
> ~
>
> κ' η ζωή μας η πιο όμορφη
> απ' τις νέκρες γεννιέται[9]

Dans ce dernier vers, le terme « νέκρες » suggère une correspondance avec celui de « στάχτες » (cendres), image commune qui symbolise précisément la renaissance, sinon la résurrection de quelque chose au travers de ses propres cendres. K. Ouranis choisit de rendre le vers plus flou. Son but ici n'est sans doute pas de donner un exemple précis mais d'inviter le lecteur à lire, à réfléchir différemment sur la mort à travers l'emploi d'un terme plus fort et plus direct (« νέκρες ») que celui de « cendres » (« στάχτες »). Dans le poème « Το φρόνιμο όνειρό μου » (« Mon rêve sage ») également, de K. Emmanouil, la mort semble préserver un équilibre grâce à son lien avec une atmosphère de rêve :

> Arrivera-t-elle ou restera-t-elle toujours dans un rêve, —
> cendre dans un récipient parfumé,
> reflet brillant, de l'atmosphère,
> nuée dorée, matinale, qui s'est évanouie ?
> Ô, pourvu qu'elle demeure une promesse irréalisable, […] !
>
> ~
>
> Τάχα θά ρθεῖ ἤ θά μένει πάντα στ᾽ὄνειρο, —
> τέφρα σέ εὐωδιασμένη σκευοθήκη,
> λαμπρό, ἀτμοσφαιρικόν ἀντικαθρέφτισμα,
> χρυσή, αὐγινή νεφέλη πού ἐδιαλύθη ;
> Ὤ, ἄς μένει ὡς μιάν ὑπόσχεση ἀνεχτέλεστη[10], […] !

9. Ouranis, *Ποιήματα*, 49.
10. Emmanouil, *Ποιήματα*, 48.

Rappelons-nous seulement qu'ici K. Emmanouil parle de la femme idéale (selon sa conception), principalement caractérisée par son absence ; pour le dire autrement, ce qui fait d'elle la source du bonheur, c'est qu'elle incarne une promesse irréalisable. Dans la strophe ci-dessus, le poète se demande si cette femme arrivera un jour ou l'autre, ou si elle restera toujours comme un rêve, « cendre dans un récipient parfumé ». Ici le poème n'a pas un caractère d'annonce mais il provoque le lecteur puisque le poète se réfère à la femme de ses rêves, plutôt qu'à la mort de façon générale plus impersonnelle. L'idée de la mort parcourt pourtant la strophe indirectement, à travers la référence aux cendres, sans être pour autant investie de caractéristiques sombres. Au contraire, elle est considérée par le poète comme synonyme d'un « reflet brillant atmosphérique », et de « nuée dorée, matinale, qui s'est évanouie ». Tout cela constitue la garantie pour le poète que la femme de ses rêves ne disparaîtra jamais, l'indéfectible présence étant ainsi assurée par la mort.

Ici, la « personnification » de la mort est perceptible par certains traits, mais de façon peu évidente et plus abstraite, et ce pour trois raisons. Tout d'abord, elle n'est pas directement représentée par la figure féminine : au contraire c'est la figure féminine qui est représentée par une image liée à la mort, celle des cendres. Ensuite, elle se trouve, dans la même strophe, insérée dans un ensemble d'images de force égale (les cendres, le reflet et la nuée) Enfin, la femme de ce poème représente une idée, un rêve, et non une présence physique dans la vie du poète. Mais dans un autre de ses poèmes, « La dame, la mort et moi » (« Η κυρία, ο θάνατος κι εγώ[11] »), figurant dans le recueil *La Flûte discordante* (Ο παράφωνος αυλός), K. Emmanouil parle plus directement de la mort et en la personnifiant. Ce poème peut, lui, être considéré comme l'un des plus représentatifs du traitement de la thématique – qui vise à rassurer et non à inquiéter. Et quand la mort se fait troublante, c'est dans une sensation qui est liée à une admiration profonde. Le poème « Arbre » d'Ouranis (cité plus haut) est intéressant à plus d'un égard et mérite que l'on s'y arrête. Nous y trouvons un ensemble de références à la mort et aux réactions du poète[12], ainsi que leurs explications possibles. Les trois strophes qui le constituent

11. Emmanouil, 41.

12. Sans pour autant se limiter à lui : une autre des caractéristiques de ce poème tient dans l'emploi de la première personne du pluriel aussi bien que du singulier.

sont de longueur égale, chacune étant elle-même composée de huit vers. Cette uniformité, renforcée par les répétitions qui émaillent le poème, est d'une grande musicalité ; le rythme des vers génère une atmosphère mystique, diffuse dans l'ensemble de l'œuvre. À la première strophe, le poème s'adresse à une présence féminine au cours d'une soirée sur laquelle nous ne savons rien – il s'agit apparemment d'une fête, d'un rassemblement. Le poète semble se focaliser sur l'évocation d'une atmosphère nocturne et festive, dans laquelle l'apparition soudaine d'une femme décrite avec force précisions – silhouette fine, « teint de cire », indifférente, hautaine, très élégante – trouble les assistants. La façon dont le poème commence témoigne d'un respect évident du poète pour cette présence féminine soudaine, dont le regard semble quémander l'admiration. La couleur blanche dominante est liée à la présence féminine, à son état, ses habits, son regard jeté sur les autres comme autant d'épées. Dans les deux derniers vers de la strophe, le poète fait une annonce : la présence de cette femme introduit la mort dans la fête et la laisse circuler parmi l'assistance. Il en résulte un grand frisson à la nature encore imprécise, et qu'un lecteur peu attentif peut facilement interpréter comme trahissant une peur.

Madame, comme vous passiez, hier au soir
Silhouette fine, teint de cire, indifférente et hautaine
dans votre georgette aérienne, si élégante,
relevée d'une fourrure blanche – serpent d'une blancheur parfaite –
et que vos yeux froids nous jetaient lentement des éclairs,
quémandant notre admiration,
nous sentîmes se glisser entre nous (oh quel frisson !),
invisible, la mort

⁓

Κυρία μου, ἐχθές τό βράδι ὅπως περνούσατε
λεπτή, κερένια, ἀδιάφορη, ἐπαρμένη
μές στήν αἰθέρια, ὑπέρκομψη ζωρζέτα σας
πού ἔστεφε μιά ἄσπρη γούνα – ὁλάσπρο φίδι —
κι ἀργά τά κρύα σας μάτια μᾶς ἐσπάθιζαν
τροφή τό θαυμασμό μας ἐπαιτώντας —
ὁ θάνατος ἐνιώσαμε (ὤ, ἀναρίγημα !)
ἀθέατος νά γλιστράει ἀνάμεσό μας…

Autre fait intéressant dans cet extrait, la mort se révèle à travers un contact visuel. Le regard de la femme est insistant et semble darder ceux qui l'observent dans ses déplacements. Se dégage dès lors une sensation plutôt désagréable. Le frisson qui suit, renforcé par le verbe « glisser » (« γλιστρήσει »), accroît le mystère. La parenthèse n'exprime *a priori* pas une peur, mais une constatation qui, intervenant à ce point précis du poème, est le signe d'une élaboration secondaire de l'expérience primitive ; élaboration qui donne l'impression que le poète revit la scène au moment où il la raconte.

La femme s'assied (les premiers vers des deux premières strophes indiquent des mouvements qui situent la figure féminine dans l'espace), pâle d'outrecuidance et d'ennui (les deux derniers vers des deux premières strophes, eux, exposent ses caractéristiques). Le poème se déploie sur un ton remarquablement théâtral puisque le poète nous décrit les efforts de l'assistance pour briser le silence provoqué (dont la raison, volontairement n'est pas précisée, le poète, toujours dans cette phase d'élaboration secondaire, se posant pour la première fois la question : « pourquoi étions-nous silencieux ? ») ainsi que le changement soudain de musique (une « danse macabre » succède à l'*allegro* précédent). Les deux derniers vers de la strophe se réfèrent à nouveau à la présence claire de la mort (identifiée comme « l u i » [« α ὐ τ ό ς[13] »]) qui fait serrer les dents à l'assistance et accroît la pâleur sur les visages. Jusqu'ici, tout semble se passer conformément à ce que l'on peut attendre de la présence de la mort, soit une réaction de peur. La première personne du pluriel symbolise un groupe qui demeure unifié et ne se pose pas davantage de questions. Cette union peut être facilement perçue comme évidente par le lecteur, puisque la peur se présente de la même manière à tous. Passons à présent à la deuxième strophe :

> Avec des gestes lents vous prîtes place à une table,
> pâle d'outrecuidance, pâle d'ennui,
> et, alors que chacun cherchait à rompre
> le silence comme rauque (oh mais pourquoi restions-nous sans voix ?)
> l'orchestre qui exécutait jusque-là un allegro

13. La mort est masculine en grec.

s'est mis à jouer, sans rien dire, la Danse macabre.
Et nous tous, devenus plus pâles encore, serrâmes des dents
parce qu'elle (la mort) s'était glissée parmi nous…

~

Ἀργά σ᾽ ἕνα τραπέζι θέση ἐπήρατε,
χλομή ἀπό ἀλαζονία, χλομή ἀπό πλήξη,
καί, καθώς τή σιωπή (ὤ, γιατί σωπαίναμε ;)
ζητοῦσε, σά βραχνά, ὁ καθείς να σπάσει,
ἡ ὀρχήστρα, πού ἕνα ἀλλέγκρο πρίν ἀνάκρουε,
τή Danse macabre, βουβά, ἄρχισε να παίζει.
Κι ὅλοι μας, πιο χλομοί, τά δόντια ἐσφίξαμε
γιατί εἶχε α ὐ τ ό ς γλιστρήσει ἀνάμεσό μας…

La troisième et dernière strophe du poème enfin constitue une déclaration d'amour du poète, très surprenante pour le lecteur puisqu'elle modifie radicalement l'impression qu'il avait pu avoir jusque là. Le premier hémistiche du premier vers est identique à celui du premier vers de la première strophe. Cette répétition renforce l'intensité de la fin du poème : en précisant le moment (« hier soir »), elle interpelle d'autant plus le lecteur. Les répétitions de structures dans les vers suivants nous renvoient à la forme d'une chanson. Parallèlement, le lecteur n'a plus aucun doute sur l'interprétation à donner. Ici, nous assistons de façon claire à une confession qui vise non à la clarté mais à l'éclatement d'un sentiment de libération, qui se manifeste et s'installe en deux étapes. La première est celle de l'identification du poète avec cette femme, dans le sens où il reconnaît des éléments communs entre eux, qui témoignent de similitudes dans leur état psychique. La deuxième étape porte, aux derniers vers, sur la façon dont l'ennui appelle le changement :

Dame, hier au soir, je vous ai aimée
comme une fleur vénéneuse exotique
comme un venin insidieux et rare
qui doucement nous enivre et nous tue
peut-être parce que nos yeux se ressemblent,
peut-être parce que pâles nous étions tous les deux,
peut-être parce que j'aime ce qui renferme un abîme
peut-être parce que notre ennui nous rend exécrables…

~

Κυρία μου, ἐχθές τό βράδι σᾶς ἀγάπησα,
σάν ἕνα ἐξωτικό φαρμακεράνθι,
σάν ἕνα ἀβρό καί σπάνιο δηλητήριο
πού γλυκά μᾶς μεθᾶ και μᾶς σκοτώνει,
ἴσως γιατί τά μάτια μας νά μοιάζανε,
ἴσως γιατί χλομοί εἴμαστε κι οἱ δυό μας,
ἴσως γιατί ἀγαπῶ ὅ,τι κλεῖ μιάν ἄβυσσο,
ἴσως γιατί στυγνούς ἡ ἀνία μᾶς κάνει…

La déclaration d'amour d'Emmanouil n'est pas là pour évoquer une idylle telle qu'il s'en crée ordinairement au cours de semblables soirées. Elle entend agir de façon sous-jacente : l'important ici, c'est ce qui finalement provoque la surprise chez le lecteur, cet épilogue différent de celui qu'il attendait, à savoir ce qui finalement rend possible le rapprochement entre les deux personnages, qui semblaient ne rien avoir de commun au début du poème. On peut relever comme particulièrement intéressante la manière dont K. Emmanouil expose son psychisme et s'ouvre au chaos et au mystère en modifiant l'image de la mort, représentée par la foule assistant à la scène. Il semblait, pourtant, du moins dans les deux premières strophes, que le poète ne se distinguait pas de cette foule, puisque sa narration le présentait comme faisant partie de ce groupe de personnes et partageant ses réactions au fil de l'histoire. Mais c'est là que prennent toute leur valeur les deux parenthèses – et plus particulièrement sans aucun doute la seconde (« ὤ, γιατί σωπαίναμε ; ») – qui scellent la prise de distance du poète vis-à-vis du groupe, dont il s'extrait, se posant désormais en individualité. Que le temps de la deuxième parenthèse soit celui de l'écriture du poème, ne change rien au fait que le sujet poétique semble ne pas comprendre les raisons du silence observé par l'assistance. Il semble y avoir là un commentaire indirect de la part du poète, venu sans doute après un moment de réflexion, mais accompagné d'un fait, celui de l'amour que le poète éprouve finalement pour cette figure féminine et qui lui est inspiré par sa présence. Autrement dit, K. Emmanouil parvient ici à retracer un itinéraire qui prête à la mort un caractère symbolique. Porteuse d'une libération, la mort n'est pas interprétée comme amenant une fin définitive, mais comme permettant le changement, comme si ce dernier ne pouvait être envisagé sans une première une épreuve, liée à celle-ci.

Il semble donc que l'admiration ou plutôt l'attirance que la génération dite « des années 1920 » éprouve pour la mort porte sur le fait que cette dernière est justement l'élément qui lui permet de croire à « l'autre » (« autre » étant ici utilisé comme exprimant ce qui émane d'un changement, dans toutes les acceptions possibles du terme), un « autre » (état, situation) qui est difficilement (voire jamais) prévisible, et aux caractéristiques floues. Ce que K. Emmanouil décrit ici comme une « mise à mort » provoquée par une fleur vénéneuse (« φαρμακεράνθι »), symbolise une union (introduite par les répétitions qui concluent la dernière strophe), ou la condition d'accès au *nouveau*, plutôt qu'il n'évoque un suicide. Il s'agit plutôt d'une référence à la mort comme représentation de l'union de l'individu avec le Néant et l'Infini. Initialement, Karyotakis pensait publier son troisième recueil sans lui donner de titre, illustrant simplement la page de couverture de deux os en croix surmontés d'une tête de mort, accompagnés de la légende suivante : « Réconcilions-nous avec le Néant et l'Infini[14] » (« Μὲ τὸ Μηδὲν καὶ τὸ Ἄπειρο νὰ συμφιλιωθοῦμε »). Que signifie cette réconciliation, sinon le dépassement d'une peur qui nous amène à contraindre la mort dans une interprétation simpliste, empêchant, ou même dissuadant, l'homme, de changer ? Le terme « réconciliation » (συμφιλίωση) introduit déjà une connotation plus positive, qui nous renvoie au monde de la psychanalyse et à son processus qui aspire le plus souvent à une phase de réconciliation. Karyotakis propose l'acceptation en nous du changement, de la mort, de l'ouverture à des horizons inconnus qui aillent au-delà de ceux que nous imposent notre environnement et la société.

Le dernier vers est essentiel, puisqu'il nous renvoie à tout ce qui a été développé plus haut sur l'ennui en tant que vecteur de l'appel de la mort ou du changement. Nous avons ici aussi un élément lié à l'idée du contraste, puisque l'ennui fonctionne comme la preuve d'une insatisfaction globale, élément préliminaire à l'appel de ce qui apportera le changement. Ce changement n'est pas représenté par la mort ; disons plutôt que celle-ci incarne symboliquement le processus qui permet l'accès à la différence et qu'elle (la mort) s'apparente en définitive à la démarche de *déconstruction*, dans la mesure même où

14. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 62.

celle-ci exige une réconciliation avec l'idée de la perte de ce que nous admettions auparavant comme la norme nous constituant.

Un autre poème, de M. Polydouri cette fois, très dense et à la forte charge symbolique, évoque le lien entre la mort et la paix (suggérant ainsi l'idée d'une réconciliation), non pas dans le sens d'un abandon ou de la venue naturelle de la mort biologique, mais dans celui d'une victoire, d'un acte émanant d'un choix. Dans « À UN JEUNE QUI S'EST SUICIDÉ » (« Σ' ENA NEO ΠΟΥ ΑΥΤΟΚΤΟΝΗΣΕ »), la poétesse évoque certes un cas de suicide, mais d'une façon qui a de quoi surprendre : le jeune homme est décrit comme « étrangement beau comme ceux que la Mort a distingués », comme quelqu'un qui « s'adonne aux dangers les plus terribles comme si quelque chose devait le préserver ». Mais ce qui étonne n'est pas tant son portrait, que la façon dont il est dépeint après son suicide. Par l'emploi de contrastes à la signification énigmatique, et par une suite d'éléments descriptifs qui ne le montrent pas habité par un esprit de défaite – au contraire, puisque la poétesse parle d'une victoire –, M. Polydouri réussit à évoquer symboliquement la réconciliation avec la mort sans rien changer à ce que le suicide a de tragique, exprimé plusieurs fois dans le poème (avec une grande intensité dans le dernier vers). Cela ne peut que souligner la distinction qu'établit la poétesse entre d'une part la mort biologique et son aspect tragique quand elle est la conséquence d'un tel acte, d'autre part l'idée d'un rapport avec la mort qui témoigne plutôt d'une liberté, d'un contact avec le mystère et de calme :

> […]
>
> Il était étrangement beau, comme ceux
> que la Mort a distingués.
> Il s'adonnait aux dangers les plus terribles
> comme si quelque chose avait dû le préserver.
>
> Un matin dans une boîte en noyer
> Nous l'avons trouvé mort, avec une marque
> sur la tempe. Il était entier comme une victoire,
> comme une lumière qui plonge dans l'obscurité ce qui est autour d'elle.

Il semblait tellement naturel et calme
une figure souriante vivante !
C'était comme s'il était devenu tout entier remerciement.
Et la cause du mal était marquée.

~

[…]

Ήταν ωραίος παράξενα, σαν κείνους
που ο Θάνατος τους έχει ξεχωρίσει.
Δινόταν στους φριχτότερους κινδύνους
σαν κάτι να τον είχε εξασφαλίσει.

Ένα πρωί, σε μια κάρυνη θήκη
τον βρήκαμε νεκρό μ' ένα σημάδι
στον κρόταφο. Ήταν όλος σα μια νίκη,
σα φως που ρίχνει γύρω του σκοτάδι.

Είχε μια τέτοια απλότη και γαλήνη,
μια γελαστή μορφή ζωντανεμένη !
Όλος μια ευχαριστία σα να 'χε γίνει.
Κι η αιτία του κακού σημαδεμένη[15]

Même si les derniers mots sont à mettre en lien avec le tragique du suicide, surtout à travers le terme « mal » (« κακό »), ce vers a plusieurs aspects, dont l'un symbolise la victoire de l'individu sur une cause malfaisante, puisqu'elle est qualifiée de « marquée » (« σημαδεμένη »), c'est-à-dire qu'elle porte la trace de l'acte, un acte courageux et irréversible, sans que cela signifie pour autant que la poétesse justifie le suicide en tant que tel.

L'idée d'une liberté générée par la mort se trouve également chez K. Karyotakis. Son poème « ÉLYSÉES » (« ΗΛΥΣΙΑ ») se focalise principalement sur la séparation de l'âme et du corps *post mortem*. La structure est éminemment moderne : le poème comprend trois strophes, chacune elle-même constituée de deux parties, dont l'une est mise entre parenthèses. Les parenthèses renvoient aux corps et

15. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 165.

les vers qui leur succèdent, aux âmes. Cette structure est très symbolique et imagée : l'utilisation des parenthèses souligne la nature mortelle du corps, tandis que les vers qui les suivent et évoquent les âmes paraissent ne pas être enclos dans la structure du poème. Cette distinction semble mettre l'accent sur ce qui libère « l'étant » après l'épreuve de la mort, ce qui l'amène à un état paradisiaque (pour reprendre le titre du poème). Le poète n'ignore pas la réalité inévitable de la perte, représentée dans ce poème par le corps et sa nature mortelle, mais la montre comme permettant à l'âme de s'extraire, de marcher seule désormais en tenant des roses, d'avancer accompagnée du rêve et de la passion, de se coucher à l'image du soleil ou de se répandre tel un sourire.

Si le poète évoque pour l'âme un coucher de soleil, cela suppose que son intention n'est de la présenter ni comme immortelle ni comme mortelle : les images du coucher de soleil et des sourires témoignent d'une forme d'éphémère qui ne renvoie cependant pas de façon claire à une mort. L'image du soleil qui se couche ainsi que celle des sourires simples qui se forment sur les lèvres humaines sont plutôt des références à des images répétitives, donc chargées d'une sorte d'immortalité, alors même que par leur nature elles recèlent de l'éphémère. Mais ce n'est pas cette ambiguïté qui intéresse le poète. Toute la composition du poème fonctionne comme la photographie d'un processus de libération qui passe par l'anéantissement clair de la partie représentée ici par le corps et qui concerne surtout le psychisme, porteur d'une mort symbolique en nous-mêmes dans le cadre d'un processus naturel bien que non reconnu ou accepté. L'âme, elle, est vue à travers ce qu'entraîne le processus de mort dans le psychisme de l'individu. La structure du poème est par elle-même très moderne et très signifiante : d'une strophe à l'autre la longueur de la partie mise entre parenthèses diminue, ce qui donne plus de place à ce qui se trouve à l'extérieur. Le fond du poème est ainsi illustré dans la forme même : lorsque le poète parle du degré de libération auquel atteint, après une disparition inévitable, tout ce qui est représenté par l'âme, les vers qui se réfèrent à celle-ci deviennent plus importants au fil des strophes, attestant de l'intention sous-jacente et éminemment symbolique du poète. Cette intention témoigne de la disparition de la douleur, de l'acquisition d'une sérénité non au sens biblique du terme

mais pleine de joie et de vie (les âmes portant des roses accompagnent le rêve et la passion).

(Les corps se sont tant fatigués,
qu'ils se sont penchés, se sont coupés en deux.)
Et les âmes sont parties, elles marchent seules,
lentement, sur la pelouse comme un livre ouvert.
(Les corps roulent par terre, ils se rassemblent,
déformés.) Et au fond apparaissent
les âmes, tenant des roses,
qui vont de concert avec le rêve et la passion.

(Terre sur terre deviennent les corps.)
Mais là-bas vers l'horizon, comme des soleils
Se couchent les âmes qui ont revêtu le ciel,
ou comme de simples sourires sur des lèvres

~

(Τόσο πολὺ τὰ σώματα κουράστηκαν,
ποὺ ἐλύγισαν, ἐκόπηκαν στὰ δύο.)
Κι ἔφυγαν οἱ ψυχὲς, πατοῦνε μόνες των,
ἀργά, τὴ χλόη σὰν ἀνοιχτὸ βιβλίο.

(Τὰ σώματα κυλοὺν χάμου, συσπείρονται
στρεβλωμένα.) Καὶ φαίνονται στὸ βάθος,
τριαντάφυλλα κρατώντας, νὰ πηγαίνουνε
μὲ τ᾽ὄνειρο οἱ ψυχὲς καὶ μὲ τὸ πάθος.

(Χῶμα στὸ χῶμα γίνονται τὰ σώματα.)
Μὰ κεῖθε ἀπ᾽τὸν ὁρίζοντα, σὰν ἥλιοι
Δύουν οἱ ψυχές, τὸν οὐρανὸ ποὺ φόρεσαν,
ἢ σὰν ἁπλὰ χαμόγελα σὲ χείλη[16]

Ce que la littérature « des années 1920 » met en place, c'est une vraie philosophie de la mort et la place que cette dernière doit occuper dans la vie, en tant non pas que motif de peur mais que raison d'espérer, tel un laissez-passer indispensable pour l'exploration

16. Polydouri, 82.

personnelle[17], aussi bien que celle, plus large, du monde, de notre environnement, etc. Il ressort donc de l'étude de ce poème que l'idée de l'exploration est indubitablement liée à l'*obscurité* et à sa valeur positive, inconnue, déjà présentée plus haut[18] (M. Polydouri étant celle qui à l'époque a certainement été la plus profondément consciente du caractère multidimensionnel de l'obscurité), celle d'accès à la lumière, ou, plus précisément de moyen pour l'individu de connaître, découvrir, voire inventer sa propre lumière. Pour la génération dite « des années 1920 », la mort représente donc une issue, la preuve de l'existence de tout ce qui peut être considéré comme alternatif, qui par nature est à découvrir.

Cette idée d'alternative, d'une seconde chance où la mort ne symbolise pas la fin absolue, mais le passage à une autre condition, est présente dans d'autres poèmes dont la lecture fait apparaître le dialogue direct qu'ils entretiennent avec le « Voyage VIII[19] » de Baudelaire :

> Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
> Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
> Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
> Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !
>
> Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
> Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

Le premier de ces poèmes est de Karyotakis et s'intitule « DERNIER VOYAGE » (« ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΞΙΔΙ »). Sa structure même rappelle le poème de Baudelaire : il est, lui aussi, constitué de deux strophes, chacune de quatre vers. L'image du voyage est dominante ici aussi et les poètes s'adressent tous les deux à ce qui est en mesure de leur apporter au *nouveau*. Dans le cas du poème baudelairien, la parole est adressée à la Mort elle-même et dans le premier vers

17. Selon l'idée que même dans le contexte d'un processus psychanalytique, l'individu avance sur la ligne d'un combat de reconnaissance et de mort, éléments qui lui permettent de progresser en ayant résolu/dépassé tout ce qui constituait une réalité problématique ou difficilement acceptable, voire inacceptable avant.
18. Voir Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 141-142.
19. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 168.

de la deuxième strophe, le poète demande qu'on lui verse le poison de la mort qui semble réconforter ; nous ne pouvons pas ici ne pas songer au poème de K. Emmanouil où le poète tombe amoureux de la figure féminine comme si elle était une fleur vénéneuse au poison doucement enivrant et meurtrier. Le poème de Baudelaire exprime un appel à un voyage vers le « fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ». Le poème de Karyotakis met également en scène le voyage d'un bateau auquel, le voyant partir, le poète s'adresse, exprimant son envie de se trouver, lui aussi, sur sa proue, laissant ainsi derrière lui toute son insatisfaction. De la même façon que Baudelaire dit « Enfer ou Ciel, qu'importe ? », Karyotakis conclut : « sans savoir où tu m'emmènes et dans un voyage sans retour ». Il s'agit du même appel au voyage, non sans quelques légères différences. Dans les deux cas, le départ s'origine dans une fin qui mène pourtant clairement elle-même à un nouvel endroit, à une terre à explorer. Dans les deux cas, il est plus ou moins évident que le processus lui-même du voyage fonctionne comme un mécanisme de purification (catharsis) de l'individu. Écoutons, donc, Karyotakis :

> Bon voyage, mon bateau lointain, dans l'étreinte
> de l'infini et de la nuit, avec tes lumières dorées !
> Je voudrais être sur la proue, regarder tout autour
> passer en litanie les premiers rêves.
>
> Que cesse la tempête de la mer et de la vie,
> Que, partant au loin avec toi, je jette une pierre derrière moi
> et que toi, tu berces mon éternelle tristesse, navire,
> sans que je sache où tu m'emmènes et dans un voyage sans retour !

~

> Καλὸ ταξίδι, ἀλαργινὸ καράβι μου, στοῦ ἀπείρου
> καὶ στῆς νυχτὸς τὴν ἀγκαλιά, μὲ τὰ χρυσά σου φῶτα !
> Νά ᾽μουν στὴν πλώρη σου ἤθελα, γιὰ νὰ κοιτάζω γύρου
> σὲ λιτανεία να περνοῦν τὰ ὀνείρατα τὰ πρῶτα.
>
> Ἡ τρικυμία στὸ πέλαγος καὶ στὴ ζωὴ νὰ παύει,
> μακριὰ μαζί σου φεύγοντας πέτρα να ρίχνω πίσω,

νὰ μοῦ λικνίζεις τὴν αἰώνια θλίψη μου, καράβι,
δίχως νὰ ξέρω ποῦ μὲ πᾶς καὶ δίχως νὰ γυρίσω[20] !

Passons à présent au deuxième poème de Karyotakis. Là encore, la mort amène une sensation de liberté, et ceux qui l'ont expérimentée sont présentés comme joyeux. Ce qui est profondément intéressant dans ce poème, ce sont les deux derniers vers où la répétition d'un même mot, « soi-disant », relativise justement ce que Karyotakis entend en parlant de la mort. Dans la première strophe, le poète exprime son envie de partir vers un endroit inconnu et nouveau, devenant lui-même poussière dorée, un élément simple, libre, fort. Nous constatons déjà la parenté avec le poème « Voyage VIII » de Baudelaire. Ce dont le poète rêve à travers ce nouvel endroit, c'est que les choses du monde parlent jusqu'à l'âme. Karyotakis refuse la surface et cherche la profondeur en soulignant que si le rêve se réalisait, l'individu trouverait beau même son moi. Il teinte les éléments de son présent d'une obscurité plus profonde que celle qui baignera les temps à venir ; la nuit, la détresse des endroits, le firmament terrible (φοβερὸ στερέωμα), le hurlement du vent, les regards, les paroles humaines, tout témoigne de l'obscurité. Cette strophe qui la présente dans tout son poids semble plutôt la mettre en lien avec l'ignorance, l'indifférence fréquente de qui « n'a pas établi de contact avec ses propres sens », pour reprendre les termes d'Odysseas Elytis, poète des années 1930, dans son ouvrage *Voie privée* (*Ιδιωτική Οδός*[21]).

L'évanouissement de ce bruit lié à la superficialité des choses règne dans l'endroit nouveau auquel donne accès la conscience née de l'épreuve de la mort. Là, nous dit le poète, tous assurent qu'ils sont apparemment partis pour toujours, qu'ils sont soi-disant morts. Ce poème est l'un des plus représentatifs de l'interprétation que la génération dite « des années 1920 » donne de la mort, qui témoigne que si l'homme explore l'obscurité, c'est pour pouvoir vivre dans la lumière.

Je veux partir désormais d'ici, je veux partir loin,
aller dans un endroit inconnu et nouveau,
[…]

20. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 65.
21. Odysseas Elytis, *Ιδιωτική Οδός* (Athènes : Ύψιλον, 2009), 30-33.

Que les choses du monde paraissent comme un doux rêve
et qu'elles parlent jusqu'à l'âme
[…]

Peut-être qu'une si grande obscurité n'existe pas là-bas, mon Dieu,
[…]
dans le firmament terrible, le hurlement du vent,
les regards, les paroles des hommes.

[…]
et où tous disent que soi-disant ils sont partis soi-disant,
que soi-disant ils sont tous morts

~

Θέλω νὰ φύγω πιὰ ἀπὸ δῶ, θέλω νὰ φύγω πέρα,
σὲ κάποιο τόπο ἀγνώριστο και νέο,
[…]

Σὰν ὄνειρο νὰ φαίνονται ἀπαλὸ καὶ νὰ μιλοῦνε
ἕως τὴν ψυχὴ τὰ πράγματα τοῦ κόσμου,
[…]

Σκοτάδι τόσο ἐκεῖ μπορεῖ νὰ μὴν ὑπάρχει, θεέ μου,
[…]
στὸ φοβερὸ στερέωμα, στὴν ὠρυγὴ τοῦ ἀνέμου,
στὰ βλέμματα, στὰ λόγια τῶν ἀνθρώπων.

[…]
κι ὅλοι νὰ λένε τάχα πὼς ἔχουν γιὰ πάντα φύγει,
ὅλοι πὼς εἶναι τάχα πεθαμένοι[22]

Toujours dans le contexte de l'introduction au *nouveau* présenté sous l'aspect de l'inconnu, un très beau poème de Melachrinos évoque un pays mystérieux, pays de l'Inconnu où le sujet poétique se retrouve exilé sous le coup de la colère de quelqu'un dont l'identité n'est pas précisée. Ce pourrait être soit une figure divine, soit un personnage royal, mais en ce cas il est surprenant que le possessif « sa » (« του »)

22. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 79.

ne soit pas écrit avec la majuscule de déférence. Cependant, il est intéressant de constater que les deux derniers vers du poème renvoient à la scène biblique où Dieu, en colère, exile du paradis les premiers humains. Cet exil est étroitement lié à la mort puisqu'il les rend mortels. Dans cette référence sous-jacente à la mort, le sujet poétique n'apparaît pas comme condamné, malgré la référence à l'exil. La majuscule dont est doté le terme « Inconnu » le rend grandiose et énigmatique. De ce pays de l'Inconnu, le poète s'adresse à un individu apparemment prisonnier (vraisemblablement au sens figuré), lui répétant la promesse de le sauver. Les deux personnages communiquent à travers les rêves qui suivent une caravane dont l'itinéraire traverse les dernières gouttes de la pluie. Cette très belle scène aboutit à changer la nature d'un acte dont la première signification était liée à l'idée de punition. Exilé, le sujet poétique est désormais capable de connaître le pays de l'Inconnu, de recevoir les messages des rêves, de promettre la libération à une personne retenue en captivité invitée à écouter, s'apaiser – nous ne savons pas ce qu'elle doit écouter, mais le poète semble indiquer qu'au travers de ces vers il réveille l'ouïe et la présente comme un canal ouvrant la communication entre les deux lieux :

Lève-toi
du lit indolent
et écoute.
Ne t'ai-je pas promis que je te retirerais tes chaînes ?
La caravane passe
dans les dernières gouttes de pluie

et emmène tes rêves
là-bas
au pays mystérieux
au pays où sa colère m'a exilé
au pays de l'Inconnu

~

Ἀκρόκλινε
ἀπ᾽τὸ ράθυμο ντιβάνι
κι ἀφουγκράσου.
Δὲ στὸ ὑπεσχέθηκα ποὺ θὰ σὲ ξεσκλαβώσω ;

Περνάει τὸ καραβάνι
στὸ στάλαγμα τοῦ ἀποβρόχου

καὶ φέρνει τὰ ὄνειρά σου
ἐκεί
στὴ χώρα τὴ μυστηριακὴ
στὴ χώρα ποὺ μὲ ξόρισε ὁ θυμὸς του
στὴ χώρα τοῦ Ἀγνώστου[23]

Sans lien direct avec le thème de la mort, on relève au passage que Melachrinos, dans ce poème, fait des majuscules de déférence un emploi distinct de celui de Polydouri dans « TA DEUXIÈME VIE » (« ΔΕΥΤΕΡΗ ΖΩΗ ΣΟΥ »). Sans que le lecteur puisse être certain de la figure exacte évoquée par Melachrinos, il devine facilement qu'elle doit être celle d'un dieu (ou de Dieu) ou d'un roi, ce qui semble confirmé par la scène biblique qui occupe les derniers vers. Dans l'ensemble cependant, le ton n'est pas aussi déférent qu'il le devrait, et le poème semble manquer des marques de politesse qui sont d'usage en pareil cas. Cela n'est pas fortuit. Nous l'avons dit plus haut, l'absence de majuscules de déférence dans l'évocation de la figure, royale ou divine, vraisemblablement à l'origine de l'exil du poète, est étonnante. Elle paraît d'autant moins fortuite que la majuscule est employée un vers plus bas à peine, pour l'« Inconnu ». Les motifs du poète sont ici différents : il annihile ainsi le caractère punitif de l'exil auquel il a été contraint en le couvrant d'un voile de mystère – qui peut laisser présager que ce départ forcé sera un plaisant voyage vers un Inconnu qui, lui, mérite, par sa seule existence, le respect. De son côté, Polydouri, dans un poème qu'elle adresse à l'« Ombre aimée[24] » de Giorgos Papadakis, ne cesse d'employer la majuscule de déférence pour désigner le défunt. Cette grande différence entre les deux poèmes témoigne du degré avec lequel la génération dite « des années 1920 » insiste sur l'humanité et l'individualité en réduisant le rôle dévolu aux figures divines. L'époque est à la remise en cause profonde de l'emprise de la religion et des dogmes, et ce phénomène,

23. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 59.
24. Déjà ici la dédicace est très intéressante du point de vue de la thématique du présent chapitre puisque la poétesse s'adresse à l'ombre d'une personne qui continue à vivre dans sa maison, ainsi que parmi ses amis, après sa mort.

général dans la société, touche bien entendu également les poètes. Ces questions sont souvent abordées dans leurs œuvres critiques ou dans des réflexions d'ordre plus personnel[25]. Ces choix conscients exprimés dans la poésie des années 1920 font écho à la théorie nietzschéenne de la mort de Dieu et du passage potentiel au Surhomme. Cet écho est par exemple perceptible dans les œuvres critiques de T. Agras lorsqu'il se réfère au rôle que jouent à son époque la poésie et sa génération poétique, qui cherchent à faire reconnaître l'importance de la nature originelle de l'*humain* qui apparaît lorsqu'elle est examinée telle qu'en elle-même.

Après avoir décrit le lien entre la mort et le changement, il est temps d'examiner la manière dont cette génération en appelle à la mort, la provoquant sur un air de défi qui a de quoi surprendre. De telles provocations ont des points communs avec celles dont ces auteurs ne cessent d'user (de manière parfois étrange et un peu excessive) à l'égard du lecteur, surtout de ce lecteur très particulier à qui ils souhaitent s'adresser. Ceci confirme une fois encore, semble-t-il, le rôle dévolu à la provocation dans l'œuvre des années 1920, employée comme l'outil qui ébranlera les fondements sur lesquels reposait jusque-là la perception de l'individu. Les poètes lancent ainsi un appel à la connaissance, à la (re)découverte du soi, (r)appel qui effectue sa *(re)production*, dans lequel nous discernons clairement les fondements de la philosophie nietzschéenne. Le poème « Noblesse » (« Ευγένεια ») de K. Karyotakis ainsi que le deuxième poème du recueil *Quotidiennes* (*Καθημερινές*) de T. Agras en sont deux exemples très caractéristiques :

[…]
Dis aux dieux puissé-je m'éteindre !
mais tiens le verre.
D'un coup de pied joue avec tes jours,
pour toi ils deviendront fête.
Dis aux dieux puissé-je m'éteindre !
Mais dis-le en riant.

Fais de ta douleur une harpe
Et rafraîchis-toi les lèvres
aux lèvres de ta blessure.

25. Voir le cas d'Agras, de Lapathiotis, d'Ouranis, etc. (dans les archives d'ELIA).

Un matin, un crépuscule,
fais de ta douleur une harpe
et ris, et éteins-toi

~

[…]
Λέγε στοὺς θεοὺς “νὰ σβήσω ! ”
μὰ κράτα τὸ ποτήρι.
Κλότσα τὶς μέρες σου ὄντας
θὰ σοῦ ᾽ναι πανηγύρι.
Λέγε στοὺς θεοὺς “νὰ σβήσω ! ”
μὰ λέγε το γελώντας.

Κάνε τὸν πόνο σου ἅρπα.
Καὶ δρόσισε τὰ χείλη
στὰ χείλη τῆς πληγῆς σου.
Ἕνα πρωί, ἕνα δείλι,
κάνε τὸν πόνο σου ἅρπα
καὶ γέλασε καὶ σβήσου[26]

Dans ce premier poème, de Karyotakis, sont évoqués à de nombreuses reprises (de façon très indirecte) les dieux ; la place qu’ils occupent dans le poème est volontairement provocatrice et permet de jouer sur l’idée de perte d’influence de la figure divine : dans les derniers vers, l’individu se présente comme le maître absolu de son destin, celui qui décide de sa propre mort. Toute la provocation tient ici à la façon dont l’individu gère son rapport aux difficultés et aux blessures qui sont les siennes, reléguant les dieux au rang de simples spectateurs. Lire avant tout le poème comme un appel au suicide constitue *a priori* une interprétation un peu hâtive et superficielle, car d’une part Karyotakis y donne surtout la priorité à la gestion de la douleur individuelle, et d’autre part Savvidis, dans son édition des poèmes de Karyotakis[27], signale que le poème avait été initialement publié sans la dernière strophe. Celle-ci justement nous semble exprimer bien davantage une provocation (en rabaissant la figure divine,

26. Karyotakis, *Ποιήματα*, 21.
27. Karyotakis.

comme nous l'avons vu) que constituer un appel concret au suicide. D'ailleurs, si tel était le but du poète, il serait probablement plus explicite et le reste du poème serait sans doute différent, plus court par exemple, puisqu' alors la dernière strophe suffirait.

Le deuxième poème du recueil *Quotidiennes* (*Καθημερινές*) de T. Agras ouvre un dialogue intéressant avec celui que nous venons de voir. Ici le poète suit les funérailles d'une jeune fille, événement qui suscite toute la gamme des réactions humaines plus ou moins attendues dans ce contexte. En revanche, des mots comme « pudique étiolement » (« σεμνή φθορά ») révèlent le regard personnel du poète qui finit par se faire très provocateur : au lieu de considérer cette perte comme une source de tristesse, voire de superstition, il se précipite sur le cercueil pour sentir l'odeur de la mort. Cette image d'une grande intensité permet au poète d'intégrer l'aspect symbolique de la mort à la vie humaine. Nous y voyons, sous-jacente, mais non moins forte pour autant, une dilatation de ce que l'humanité prête à la mort ; cette dilatation instillera dans la perception humaine son caractère symbolique. T. Agras proclame ainsi à mots couverts, mais non sans force, son désir de repousser les limites dans lesquelles la plus grande partie de la critique a cantonné la portée symbolique de leur représentation de la mort.

[…]

– Avance, jeune fille inconnue !
Avance, ombre éphémère !
Beaucoup d'ennui, une goutte d'espoir,
une goutte d'amertume et rien de plus…

Un bourdonnement sourd erre
autour de la humble levée du corps,
et tous ceux qui passent, se signent
devant ton pudique étiolement.

Mais moi sur ta dépouille mortelle
je suis venu avec une gourmandise impudique
respirer profondément jusqu'à la goûter
l'odeur de ta mort !

~

[…]

– Πορεύου, ἄγνωρη κορασίδα !
Πορεύου, ἰδέα περαστική !
Πλήξη πολλή, μιὰ στάλα ἐλπίδα,
μιὰ στάλα πίκρα κι ὡς ἐκεῖ…

Βούισμα χαμηλὸ πλανιέται
γύρω ἀπ᾽τὴν ταπεινὴ ἐκφορά,
κι ὅποιος περνάει, σταυροκοπιέται
μπρὸς στὴ σεμνή σου τὴ φθορά.

Μά ἐγὼ στὸ λείψανό σου ἀπάνω
μ᾽ἀδιάντροπη ἦρθα λιχουδιὰ
βαθιά, ὡς τὴ γεύση, ν᾽ἀνασάνω
τῆς νέκρας σου τὴ μυρωδιά[28] !

Nous retrouvons l'aspect symbolique de la mort dans « Soirée » (« Εσπέρα ») de Karyotakis. Un vers qui s'y répète à quatre reprises (plus que le nombre de strophes) et vient encadrer chaque strophe apparaît d'abord comme fort énigmatique, voire incompréhensible, surtout dans son rapport au contenu des strophes : tandis que celles-ci décrivent toutes trois le paysage dans lequel évolue le poète lors d'une soirée baignée d'une atmosphère de mort, le vers répété, commentaire du poète, est positif et attribue une douceur au paysage décrit. Comment exprimer et introduire plus subtilement, mais aussi de façon plus provocante et ingénieuse, la nécessité de se réconcilier avec la présence naturelle de la mort dans notre vie ? Celle-ci transparaît dans nombre de détails :

Ainsi la soirée était douce avant-hier…
[…]

et le jour se mourait sur les vitres.

Ainsi la soirée était douce avant-hier…

Un chagrin qui n'a pas encore été confié

28. Agras, *Τα Ποιήματα*, 145-147.

devenait une étoile. Un nuage qui de loin là-bas
grandissait (comme linceul que destin-mère
file d'une hâte mauvaise).

[…]

~

Ἔτσι προχθὲς ἦταν γλυκιὰ ἡ ἐσπέρα…
[…]

κι ἐπέθαινε στὰ τζάμια πάνω ἡ μέρα.

Ἔτσι προχθὲς ἦταν γλυκιὰ ἡ ἐσπέρα…

Ἕνας καημὸς ποὺ ἀκόμα δὲν ἐδόθη
γινόταν ἄστρο. Σύννεφο ἀπὸ πέρα
μεγάλωνε (ἴδιο σάβανο ποὺ κλώθει
μὲ μοχθηρὴ σπουδὴ μοίρα-μητέρα[29]).

[…]

29. Karyotakis, *Ποιήματα καὶ πεζά*, 51.

Quatrième partie

L'action apparente, l'action visible

Le passé

Abolir la progression linéaire du temps

Le 16 janvier 1927, Napoléon Lapathiotis rédige le paragraphe suivant, figurant dans ses réflexions écrites (των στοχασμών του) :

> Pour moi, il n'y a que le passé : pour moi, le présent n'existe pas, l'avenir m'est inintelligible. La seule chose que je possède, que je perçoive et tienne pour présent et futur en même temps – n'est que le passé… Réellement, affirmativement et éternellement, il n'existe que ce qui a existé.

~

> Δεν υπάρχουν για μένα παρά τα περασμένα : το παρόν δεν υπάρχει για μένα, το μέλλον μου είναι ακατανόητο. Το μόνο που κατέχω, αντιλαμβάνομαι, και θεωρώ, συγχρόνως, και παρόν και μέλλον – είναι τα περασμένα… Δεν υπάρχει πραγματικά, θετικά και παντοτινά, παρά ό, τι υπήρξε[1].

Ces mots quelque peu énigmatiques constituent l'une des principales clés qui nous aideront à analyser et comprendre l'insistance des poètes de la génération dite « des années 1920 » à tourner plutôt

1. Extraits tirés des archives de la fondation ELIA (ΕΛΙΑ), consultés en 2012, code de reconnaissance (κωδικός αναγνώρισης) : A. E. 212.

leur regard vers le passé. Cet intérêt marqué pour « tout ce qui a existé », présent sous des formes nombreuses et diverses, constitue une caractéristique commune de la poésie de cette époque. Comment pouvons-nous l'interpréter ? S'agit-il d'une particularité qui viendrait conforter l'idée d'une « faiblesse » de ces poètes grecs – une référence si fréquente au passé pouvant aisément être interprétée comme le signe d'une difficulté à supporter le présent ou l'avenir – ou a-t-elle quelque chose de nouveau à nous apprendre sur l'identité jusqu'à présent plutôt secrète de cette génération poétique ?

La réflexion de Lapathiotis commence par un refus – celui du présent et de l'avenir (« το παρόν δεν υπάρχει για μένα, το μέλλον μου είναι ακατανόητο ») – pour arriver à quelque chose de paradoxal (en tout cas à un premier niveau), à savoir leur réapparition. Mais ils semblent avoir été réinventés par le poète. En premier lieu, ils s'identifient alors l'un à l'autre (« συγχρόνως, και παρόν και μέλλον ») et, en deuxième lieu, ils s'intègrent au passé en s'identifiant désormais avec lui (« Το μόνο που κατέχω, αντιλαμβάνομαι, και θεωρώ, συγχρόνως, και παρόν και μέλλον – είναι τα περασμένα… »).

À la première lecture, Lapathiotis semble se répéter dans ces deux phrases, puisqu'il souligne que seul compte le passé pour lui. Cette réinvention nous ouvre un nouveau chemin de réflexion quant à leur signification et nous invite par conséquent à examiner le facteur « temps » dans la poésie « des années 1920 » à travers un « filtre » différent.

Notons que si Lapathiotis « abolit » présent et futur et donne la suprématie au passé, ce n'est pas pour autant qu'il nous amène à abdiquer devant les difficultés du présent et de l'avenir. Que peut, donc, signifier ce regard tourné vers un passé qui recèle le présent et l'avenir ? Comment pouvons-nous entendre le présent et l'avenir dans le passé ?

Il semble bien qu'en un premier temps ce soient Einstein et sa théorie de la relativité[2] qui puissent nous aider. Rappelons-nous que celle-ci tient dans la réfutation de la conception alors admise selon laquelle le temps était constitué de trois « parties » qui se succédaient.

2. Albert Einstein, « Zur Elektrodynamik bewegter Körper », *Annalen der Physik* 322, no 10 (1905) : 891-921 (ISSN 0003-3804), www.physik.uni-augsburg.de/annalen/history/einstein-papers/1905_17_891-921.pdf, http://dx.doi.org/10.1002%2Fandp.19053221004.

Notre objectif n'est pas de détailler ici cette théorie, mais de souligner l'influence probable de révolution scientifique sur les auteurs « des années 1920 » et leur relation au temps.

Il faut tout d'abord bien reconnaître qu'aucune source ne nous permet d'affirmer que N. Lapathiotis avait eu connaissance de la théorie d'Einstein. Mais les lignes citées plus haut figurent dans un texte plus long, intitulé « Mes réflexions écrites », dans lequel le poète fustige « la manière idiote dont la science positive regarde les choses », ce qui en soi-même ne suffit pas à nous assurer qu'il avait eu vent de la théorie d'Einstein mais prouve néanmoins son contact avec des idées en cours dans le monde des sciences positives. Il convient en outre de ne pas sous-estimer, dès avant les découvertes scientifiques d'Einstein, celles du *Siècle des Lumières* en France, d'une grande influence sur les conceptions « des années 1920 », y compris en littérature[3].

> Une machine travaille en moi inintelligiblement, et produit. Que produit-elle ? À l'extérieur, peut-être pas quand-chose (une bonne chanson, ou une bonne prose, est quelque chose d'infime, très fade et minable, incroyablement petit comparé à la richesse du sentiment et de la réflexion qui l'ont conçu), mais à l'intérieur, il m'accorde avec toutes les pulsations de l'espace, et m'ouvre l'accès à des lueurs mystérieuses, au travers desquelles je conçois, avec la rapidité de l'éclair, des lois éternelles, occultes – c'est-à-dire ce sens, l'esprit et la signification de la vie… Elle est tellement imbécile la façon dont la science positive considère les choses – dans le sens où, alors qu'elle découvre à tout instant qu'il n'y a pas une seule molécule, ni un seul atome de matière qui ne mette clairement en évidence l'énergie vitale […] elle (la science) reste à tergiverser sur la possibilité ou l'éventualité de la vie sur la planète Mars ou encore sur la Lune, au vu des données si différentes du sol et de l'atmosphère.
>
> ~
>
> Μια μηχανή δουλεύει μέσα μου ακατανόητα, και παράγει. Τι παράγει ; Εξωτερικά ίσως όχι και μεγάλα πράγματα <ένα καλό τραγούδι, ή μια καλή πρόζα, είν' ένα ελάχιστο κομμάτι, πολύ χλωμό και τιποτένιο, ένα απειροστόν, απέναντι στον πλούτο του αισθήματος

3. Diderot par exemple, auteur de l'*Encyclopédie*, était également romancier.

> και του στοχασμού που το συνέλαβε>, αλλά εσωτερικά, με συντονίζει με όλους τους παλμούς του διαστήματος, και μου ανοίγει μυστηριώδεις χαραμάδες, μέσα από τις οποίες συλλαμβάνω, αστραπιαία, νόμους αιωνίους, απόκρυφους – δηλαδή αυτό το νόημα, το πνεύμα και τη σημασία της ζωής… Είναι τόσο ηλίθιος ο τρόπος με τον οποίο η θετική επιστήμη αντικρίζει τα πράγματα – ώστε, ενώ η ίδια ανακαλύπτει διαρκώς ότι δεν υπάρχει ούτ' ένα μόριο, ούτ' ένα άτομο ύλης, που να μην εμφανίζει καθαρά την ενέργεια της ζωής <…> κάθεται και συζητεί αν στον πλανήτη Άρη, επί παραδείγματι, ή στη σελήνη, δεδομένων των εντελώς διαφορετικών συνθηκών του εδάφους ή της ατμόσφαιρας είναι δυνατόν να υπάρξει ή ίσως θα ήταν τάχα δυνατόν να υπάρξει ζωή[4] !

La théorie d'Einstein, n'aboutissant qu'à la réfutation de la théorie de la succession des trois « parties » du temps ne suffit cependant pas à expliquer l'intuition de N. Lapathiotis. Mais celui-ci prend ainsi conscience de la possibilité de parler du temps avec plus de liberté que les générations précédentes ; cela ne répond cependant pas à nos questions fondamentales et essentielles sur le sens de cette suprématie qu'il accorde au passé ni sur le processus par lequel nous pouvons éprouver le présent et l'avenir dans le passé.

N. Lapathiotis est-il le seul à nourrir cette conception du temps, ou la retrouvons-nous chez les autres poètes de la génération dite « des années 1920 » ? Une première lecture de leur œuvre nous permet de constater un emploi majoritaire des temps du passé et du présent et la prédominance des souvenirs, confessions, ou désirs. L'image qui se dégage donc est celle d'une littérature dont le regard se tourne principalement vers le passé et le présent, et beaucoup moins vers l'avenir.

Mais une lecture plus complète permet une constatation intéressante : les limites entre les trois « phases » du temps (passé – présent – avenir) ne sont bien souvent pas si nettes ni si évidentes. La première unité du texte « Rêveur » (« Ονειροπόλος[5] ») de K. Karyotakis, par exemple, un des derniers textes que le poète ait écrits entre 1927 et 1928, renvoie à un moment dans le passé (plutôt reculé) du héros, où ce dernier a pu visiter (un peu au hasard, à la faveur d'un voyage

4. Extraits tirés des archives de la fondation ELIA (ΕΛΙΑ), consultés en 2012, code de reconnaissance (κωδικός αναγνώρισης) : A. E. 212.
5. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 144.

lointain qu'il effectuait alors) la ville de province où il avait vécu pendant son enfance. Nous avons donc ici un scénario qui nous présente deux niveaux différents du passé : celui de l'enfance, et celui de la visite du héros revenu dans la ville. Celui-ci, désormais adulte, décrit ses impressions. Il constate que tout est resté exactement identique, à un seul détail près : tout s'est rétréci dans des proportions si bien respectées que les habitants de la ville ne s'en sont pas aperçus.

> Rien n'a changé. Les chaises de la pâtisserie sur trois rangées, comme autrefois. Même le carrelage sur lequel il marchait était le même. Tout était identique. Mais avait simplement rétréci. Avait désespérément rétréci. Perdu le tiers de son volume. Mais cela s'était fait de façon proportionnée, et ainsi les hommes qui s'asseyaient immobiles et silencieux, comme absents, […] n'avaient rien perçu. […]

~

> Τίποτε δὲν ἄλλαξε. Οἱ καρέκλες τοῦ ζαχαροπλαστείου σὲ τρεῖς σειρές, ὅπως καὶ τότε. Ἀκόμα καὶ ἡ πλάκα ποὺ πατοῦσε ἦταν ἡ ἴδια. Ὅλα ἦταν τὰ ἴδια. Μόνο που εἶχαν μικρύνει. Εἶχαν ἀπελπιστικὰ μικρύνει. Εἶχαν χάσει τὸ ἕνα τρίτο τοῦ ὄγκου τους. Ἀλλὰ αὐτὸ ἔγινε συμμετρικά, κι ἔτσι οἱ ἄνθρωποι ποὺ κάθονταν ἀκίνητοι καὶ σιωπηλοί, σάν ἀπόντες, […] δὲν εἶχαν τίποτε ἀντιληφθεῖ[6]. […]

Jusqu'à l'irruption de ce détail, tout semble normal aux yeux du lecteur. Cependant, ce « rétrécissement », ainsi que la présence d'un chef d'orchestre (un des personnages encadrant la scène) qui pense tenir à la main la baguette du Temps, a de quoi surprendre. Ces deux éléments produisent une grande confusion chez le héros qui, très influencé par la scène, reste distrait pendant un long moment (comme s'il attendait ses petits camarades), et ne reprend ses esprits qu'après le sifflement de départ du bateau qui l'avait conduit au port de cette ville de province.

La première moitié du texte semble aisée à comprendre. Mais la deuxième partie fait apparaître un certain nombre de particularités. Au premier chef, la manière dont la notion du temps est envisagée parvient à dérouter le lecteur, la structure très particulière du texte

6. Karyotakis, 144.

réussissant à lui en faire oublier l'écoulement ordinaire, avant, certes, d'être ramené à la perception habituelle, à la fin du texte.

K. Karyotakis a choisi de situer l'action dans le passé. Le héros relate un souvenir. Nous sommes tout d'abord ramenés à un « premier » passé lointain, où le personnage principal revient dans la ville de son enfance. Puis, dans la foulée, remontant encore plus dans le temps, nous voyons reconstitué l'« avenir » du passé encore plus lointain, ce à quoi il a abouti, tel qu'il apparaît au moment « présent », celui du voyage. Le lecteur voit le héros faire l'état de ce qui a changé entre ses années d'enfance et le moment de son voyage, puis décrire les habitants de la ville comme s'ils n'avaient rien perçu du passage du temps. Cette phase d'observation provoque chez le héros une grande confusion et une sensation de plongée dans le passé. Il ne reprend ses esprits qu'en entendant le sifflement du bateau, qui le ramène dans le présent de sa visite. Ainsi se retrouve-t-il dans ce qui était le futur au temps de l'enfance mais est devenu le présent au jour de son retour dans la ville, d'une certaine manière, le temps exact de son enfance. Substantiellement, en tant qu'observateur de la scène, il semble être le seul témoin du passage du temps (tout du moins le seul parmi les personnages présents, qui donnent l'impression d'ignorer absolument cette évolution). Mais il finit par se laisser entraîner dans le rythme auquel vivent ces autres. Dans le tout dernier paragraphe du texte, il semble totalement happé par le temps de son enfance. Seul le sifflement du bateau remet à niveau les différentes strates du temps.

> Il est resté là longtemps, absent, comme s'il attendait ses petits camarades. Pour qu'il revienne à soi, il lui a fallu un sifflement perçant. Le bateau partait.
>
> ~
>
> Ἔμεινε ἐκεῖ ἀρκετὴ ὥρα, ἀφηρημένος, σὰ νὰ περίμενε τοὺς μικρούς του φίλους. Γιὰ νὰ συνέλθει χρειάστηκε ἕνα στριγκὸ σφύριγμα. Τὸ βαπόρι ἔφευγε.[7]

7. Karyotakis, 144.

Notons qu'au début du texte, le narrateur mentionne la croyance du héros en l'existence du temps dans l'espace, et les preuves qu'il en avait (« Ἐπίστευε ὅμως ὅτι ὁ Χρόνος ὑπῆρχε στὸ διάστημα. Εἶχε ἀρκετὲς ἀποδείξεις[8] »). En outre, « Temps » est toujours écrit avec une majuscule. Tous ces éléments mettent en valeur la grande modernité de ce texte par lequel Karyotakis entend réveiller les problématiques sociales ou existentielles que l'absence de conscience du passage du temps semble condamner à la stagnation et surprendre le lecteur en l'amenant, de manière relativement implicite (dans le sens où la tonalité du texte est assez neutre), à s'interroger sur le fonctionnement du temps dans le texte. Karyotakis abolit ici les frontières entre les parties du *triptyque* du temps pour mener le lecteur là où il veut.

La suite de poèmes composant le corpus du recueil du « Rêveur » nous livre nombre d'autres indices sur la façon dont K. Karyotakis utilise le facteur temps. Ces textes très particuliers sont déterminants pour l'observation et l'analyse de la thématique du passage du temps dans l'œuvre de la génération dite « des années 1920 ». Les cinq unités du « Rêveur » révèlent la capacité du poète à provoquer avec réussite son lecteur, témoignage indiscutable de la modernité de son art.

Le deuxième texte[9] du « Rêveur » constitue la suite des souvenirs du héros. Cette fois, il se remémore un bal de carnaval au cours duquel est survenu un fait imprévu : les danseurs perdent le compte du nombre exact d'années dont ils ont reculé dans le passé pour retrouver leur personnalité : ils se sont irrémédiablement trompés et ont avancé de cent ans sans s'en rendre compte. Seul le héros arrive à percevoir ce changement et, tout en continuant à faire part de ses observations, il se lance dans la description de squelettes qui dansent, alors qu'au-dessus d'eux clignotent des lettres lumineuses qui forment les mots « Carnaval 2027 », puisque le temps a avancé de cent ans :

> Puis s'est produit quelque chose de tout à fait imprévu. Les danseurs ont perdu le décompte. Là où ils devaient évaluer de combien d'années exactement ils avaient reculé vers le passé, pour pouvoir revenir et retrouver leur personnalité, il apparaissait qu'ils s'étaient trompés. Irrémédiablement trompés. Ils avaient avancé de cent ans, sans s'en apercevoir. À présent il observait leurs mouvements. Les quatre

8. Karyotakis, 144.
9. Karyotakis, 144.

squelettes de femmes, de l'élégance qui sied à la mort, se dirigeaient vers ceux des hommes, puis s'en retournaient avec une grâce mélancolique, comme s'ils reconnaissaient leur erreur. Les cavaliers s'arrêtaient, et leur crâne penchait de tout son poids vers le sol, tandis qu'en haut, on voyait les lettres électriques clignotantes écrire : CARNAVAL 2027.

~

Ἔπειτα ἔγινε τὸ πιὸ ἀπροσδόκητο. Οἱ χορευτὲς ἔχασαν τὸ λογαριασμό τους. Ἐνῶ ἔπρεπε νὰ ὑπολογίσουν ἀκριβῶς πόσα χρόνια εἶχαν ὑποχωρήσει πρὸς τὸ παρελθόν, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ ξαναγυρίσουν καὶ νὰ βροῦν τὴν προσωπικότητά τους, ἔβλεπε κανεὶς πῶς εἶχαν γελαστεῖ. Ἀνεπανόρθωτα γελαστεῖ. Ἑκατὸ ὁλόκληρα χρόνια ἐπροχώρησαν, χωρὶς βέβαια νὰ τὸ ὑποπτευθοῦνε. Παρακολουθοῦσε τῶρα τὶς κινήσεις τους. Οἱ τέσσερες γυναικεῖοι σκελετοί, θανάσιμα κομψοί, ἐπήγαιναν πρὸς τοὺς ἀντρικούς, κι ἔπειτα ἐπέστρεφαν μὲ μελαγχολικὴ χάρη, σὰ ν' ἀναγνώριζαν τὸ λάθος τους. Οἱ καβαλιέροι σταματοῦσαν, καὶ τὸ κρανίο τους ἐβάραινε στὴ γῆ, ἐνῶ ψηλά, μὲ ἠλεκτικά γράμματα ποὺ ἄναβαν κι ἔσβηναν, ἦταν γραμμένο : ΑΠΟΚΡΕΩ 2027[10].

Dans ce texte très dense, Karyotakis va plus loin dans l'abolition de la progression linéaire du temps. En particulier le héros principal, qui reste le seul capable de distinguer tous ces changements avec une certaine distance temporelle – dans le sens où il semble être le seul des personnages à percevoir la nature multidimensionnelle du temps –, devient cette fois-ci témoin d'un mouvement du temps vers l'avenir s'opérant à l'insu des personnes concernées qui, même quand elles en tiennent compte, se trompent sur le « sens du temps » et essaient de retrouver leur personnalité en calculant la distance entre le passé et le présent, et non celle qui sépare présent et avenir. Relevons également que ce que le héros appelle « avenir » dépasse chronologiquement le présent de l'écriture du poème ainsi que celui du poète lui-même.

Une rapide lecture des trois autres parties du « Rêveur » s'impose si nous souhaitons avoir de ce texte une image plus complète. La troisième unité porte sur l'effet de ce que l'on appelle le « déjà-vu ». Là, le héros a souvent, dans le moment du souvenir, le sentiment que

10. Karyotakis, 145.

ce qui lui arrive s'est déjà produit de façon identique dans le passé (récent ou lointain).

> D'autres fois se passait quelque chose d'étrange. Alors qu'il entendait une phrase ou observait quelque chose d'anodin, il avait l'impression que cette chose s'était déjà produite ou avait déjà été dite, sans savoir où ni quand exactement, et qu'à présent cela se répétait à l'identique.

~

> Ἄλλοτε συνέβαινε κάτι περίεργο. Ἀκούγοντας μιὰ φράση ἢ παρακολουθώντας ἕνα ἀσήμαντο γεγονός, εἶχε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ πράγμα αὐτὸ ἔγινε ἢ ἐλέχθηκε προηγουμένως, ἄγνωστο σὲ ποιὸ μέρος καὶ πότε ἀκριβῶς, καὶ ὅτι τώρα ἐπαναλαμβάνεται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο[11].

Ce qui change ici, c'est que le héros, pour la première fois, semble s'étonner de cette impression étrange, alors que le passant qui répond à sa question s'éloigne en étouffant un rire (« répondait l'inconnu comme en écho à sa pensée, et partait hâtivement, courbé, étouffant un rire. » ~ « ἀπαντοῦσε ὁ ἄγνωστος σὰν ἠχὼ τῆς σκέψεώς του, κι ἔφευγε βιαστικά, σκυμμένος, πνίγοντας ἕνα γέλιο[12]. ») – trahissant ainsi sa connaissance de ce que le héros ignore.

La quatrième unité du cycle porte sur les efforts du héros pour contenir le temps derrière une vitre de son laboratoire où il réalise des expériences, entièrement concentré sur son but et se moquant des autres, de l'humanité qui l'ignore et qui ne saura sûrement que faire ni comment se comporter quand lui aura atteint son but.

> […] Il analysait les substances, il contrôlait les formules que la science avait reconnues. Il essayait de trouver une erreur dans les données et d'en déduire le nouveau paramètre. Le temps pouvait se trouver, en faible proportion bien sûr, dans l'hydrogène ou l'oxygène. Il ne se décourageait pas. Plein de joie il répétait l'expérience qui n'avait pas réussi.

11. Karyotakis, 145.
12. Karyotakis, 146.

Il observait la vie à travers le journal. Il souriait de façon maligne à la pensée que personne ne l'observait, lui. Tous, penchés sur leurs petits travaux, réfléchissaient seulement à trouver des compromis. Mais quand il perfectionnerait son invention et enfermerait le Temps dans un verre de son laboratoire, on verrait bien alors les grands pontes qui avaient inondé le monde de leurs bulles de savon ; on verrait bien alors ce que deviendraient les intérêts et les taux d'intérêt de l'usurier d'en face. On verrait bien alors quelle date ils feraient figurer sur leurs journaux.

~

[…] Ἀνέλυε τὶς οὐσίες, ἤλεγχε τοὺς τύπους ποὺ παραδέχτηκε ἡ ἐπιστήμη. Προσπαθοῦσε νὰ βρεῖ ἕνα λάθος στὰ δεδομένα της, κι ἀπὸ τὸ λάθος αὐτὸ νὰ βγάλει τὸ νέο στοιχεῖο. Μέσα στὸ ὑδρογόνο ἢ τὸ ὀξυγόνο, μποροῦσε νὰ ὑπάρχει, σὲ μικρὴ βέβαια ἀναλογία, ὁ Χρόνος. Δὲν ἀποθαρρυνόταν. Γεμάτος χαρὰ ἐπανελάμβανε τὸ πείραμα ποὺ ἀπέτυχε.

Παρακολουθοῦσε τὴ ζωὴ ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα. Χαμογελοῦσε πονηρὰ στὴ σκέψη ὅτι κανένας δὲν τὸν παρακολουθεῖ τὸν ἴδιο. Ὅλοι, σκυμμένοι στὶς δουλίτσες τους, συλλογίζονταν μόνο πῶς νὰ τὰ βολέψουν. Ὅταν ὅμως θὰ τελειοποιοῦσε τὴν ἐφεύρεσή του καὶ θὰ περιόριζε τὸ Χρόνο μέσα σ'ἕνα γυαλὶ τοῦ ἐργαστηρίου του, νὰ ἰδοῦμε τοὺς μεγαλόσχημους κυρίους ποὺ γέμισαν τὸν κόσμο μὲ σαπουνόφουσκες. Νὰ ἰδούμε τί θὰ γίνουν οἱ τόκοι καὶ τὰ ἐπιτόκια τοῦ ἀπέναντι τοκογλύφου. Νά ἰδοῦμε μὲ ποιὰ ἡμερομηνία θὰ βγάζουν τὶς ἐφημερίδες τους[13].

Ces tentatives se situent dans le passé, ici plus récent que dans les trois premières unités. Ce léger déplacement sert le projet d'en arriver, avec la dernière unité du « Rêveur », à l'ancrage dans le présent. La quatrième histoire fonctionne donc comme si elle était le pont unissant le temps des souvenirs et le présent du héros dont les souvenirs constituent les trois premières histoires. La cinquième histoire nous présente le héros dans un asile. Il a le sentiment d'avoir atteint son but : le narrateur des cinq histoires nous annonce que, pour le héros, rien de tout ce qui l'entoure ne change plus et que le temps n'existe plus.

13. Karyotakis, 147.

Les questions soulevées par ce cycle du « Rêveur » sont nombreuses : pourquoi le héros n'est-il en rien surpris par ses souvenirs ? Comment peut-il paraître si impassible devant tous ces « déplacements » du temps ? Est-il fortuit que toutes les histoires qui constituent le cycle (à l'exception de la dernière) se présentent toujours sous la forme d'un souvenir, c'est-à-dire du passé ? Et enfin : quel est le lien entre ces textes de K. Karyotakis et les mots de N. Lapathiotis cités en tête de ce chapitre, décrivant le rapport que celui-ci entretient avec le passé comme étant à ses yeux le seul temps « réel » ? Thanassis Kostavaras, poète grec et auteur de pièces de théâtre, publie en 1988 dans la revue *Η λέξη* un essai intitulé « Le rêveur Karyotakis et la sensation équivoque du temps au travers de son œuvre » (« Ο ονειροπόλος Καρυωτάκης και η αμφίσημη αίσθηση του χρόνου μέσα από το έργο του[14] »). Se fondant principalement sur les cinq unités qui constituent le « Rêveur », Kostavaras met en lumière la sensation douloureuse du temps qui, outre qu'il conduit au terme fatal, constitue aussi l'aune immuable à laquelle se mesurent l'éphémère et la vanité des actions humaines et des choses de ce monde. Peu importe, nous dit-il, que nous ignorions si Karyotakis connaissait, de près ou de loin, la théorie de la relativité d'Einstein, puisque dans sa poésie la relativité du temps n'est pas une question de valeur scientifique[15]. Il souligne ensuite que le poète arrive à dépasser, par la conscience de la vanité, qui est en même temps une marque de connaissance de soi[16], l'amertume et la douleur liées à la perception de l'usure par le temps. Il conclut enfin que pour Karyotakis, c'est le temps qui nous fait passer de l'illusion à la réalité brute, et que c'est lui qui récompense – ou plus souvent mène à sa perte – la moralité de l'homme et de son époque[17].

Kostavaras accorde une grande importance au fait que le « Rêveur » fasse partie des derniers textes que Karyotakis ait écrits avant son

14. Thanassis Kostavaras, « Ὁ ὀνειροπόλος Καρυωτάκης καί ἡ ἀμφίσημη αἴσθηση τοῦ χρόνου », *Η λέξη* Η', no 79-80 (1988) : 852-857. Pour plus d'informations, voir sur le site : www.ekebi.gr/frontoffice/popup.asp?cpage=NODE&cnode=488&act=Search&page=50&magazine=Η+Λέξη&category=&author=&title=&SearchOCR=&ord=category&p=31 (consulté au mois de juin 2015).
15. Kostavaras, « Ὁ ὀνειροπόλος Καρυωτάκης καί ἡ ἀμφίσημη αἴσθηση τοῦ χρόνου », 854.
16. Kostavaras, 853.
17. Kostavaras, 855.

suicide. En cela, son interprétation mérite de ne pas être entièrement réfutée. Ses arguments nous convainquent dans la mesure où ils révèlent une attitude de profonde remise en cause chez Karyotakis. En revanche, l'itinéraire par lequel celui-ci arrive à l'exercice de la critique n'est certainement pas celui consistant en un rapprochement « facile » et stéréotypé entre la notion de temps et l'idée de la vanité des choses humaines que lui prête Kostavaras. La forme que prend la critique chez Karyotakis ne se focalise sur « la nullité de l'homme comme être non plus biologique, mais social, et, qui plus est, reconnu » (« τή μηδαμινότητα τοῦ ἀνθρώπου ὡς ὄντος, ὄχι πλέον βιολογικοῦ ἀλλά κοινωνικοῦ καί μάλιστα συχνά διακεκριμένου[18] »). C'est d'ailleurs ce qui nous amène à une interprétation différente de celle de Kostavaras de la distance que Karyotakis impose entre le personnage principal et son environnement. Cette distance, à n'en pas douter, sert l'intention du poète de prêter à son héros un regard critique, ou sceptique. Mais ce regard n'apparaît pas comme hostile à l'humanité ou à autrui. Il semble plutôt essayer de provoquer en nous un questionnement sur tout ce que l'homme perd quand il choisit d'ignorer – dans la mesure du possible – la dimension du temps. Ainsi Karyotakis construit-il avec ses textes un mécanisme d'éveil de conscience qui vise à mettre en place des problématiques en lien avec l'essence de la vie quelle que soit l'époque prise en considération. Seul pourra expérimenter ce réveil celui qui, ayant déjà mûri sa réflexion, se placera face (sans forcément s'opposer à elle) à l'humanité et trouvera comment susciter des interrogations, des réflexions nouvelles sur ce qui n'est pas immédiatement perceptible.

Là encore, Karyotakis exerce sa critique et provoque la réflexion de ses lecteurs en exposant sa problématique, son propre point de vue par le biais de la voix, des réactions, des croyances, des obsessions même d'un seul individu qui, plongé dans sa solitude, essaie d'amorcer des dialogues profonds avec la collectivité. La mesure dans laquelle il est compris constitue une autre question, à laquelle il revient à chaque époque concernée de répondre. C'est certainement là l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Karyotakis (et de toute la génération « des années 1920 ») est si pérenne : les sujets qu'abordent ces poètes traversent les époques.

18. Kostavaras, 853.

La conception qu'a son héros du temps nous permet de mieux appréhender les réflexions de K. Karyotakis sur le sujet. Il faut sans doute se garder d'adhérer pleinement à l'idée de Kostavaras selon laquelle le poète investirait son personnage de la charge de représenter l'anéantissement du temps. En revanche, interpréter cette intention du poète comme une allégorie de renversement du monde objectif – ce qui reflète, selon Kostavaras, l'attitude critique de Karyotakis l'évolution de la société – semble tout à fait judicieux. Ce n'est cependant *a priori* pas suffisant pour affirmer que Karyotakis envisage l'anéantissement du temps : il souhaite plutôt en redéfinir certains aspects principaux, introduire un regard critique qui se porte surtout sur le passé sans pour autant renier l'importance du présent et de l'avenir : c'est en cela qu'il fait écho aux réflexions de Lapathiotis.

L'intention du héros d'anéantir le temps, exprimée dans la quatrième histoire du « Rêveur », ainsi que l'utilisation dans la dernière histoire du verbe « exister » à la forme négative (« le temps n'existe pas » : « Καὶ ὁ Χρόνος δὲν ὑπάρχει », déclare le narrateur[19]) rapprochent ce texte de ce que Lapathiotis écrit dans la première partie de sa réflexion, citée au début du présent chapitre. Ce dernier, d'ailleurs, y utilise exactement la même forme verbale : « pour moi, il n'existe que le passé ». La seule différence entre les deux poètes sur ce point tient dans le fait que Lapathiotis excepte le passé de l'anéantissement, tandis que Karyotakis ne fait pas d'exception, du moins, pas directement identifiable.

En réalité, pas plus Karyotakis que Lapathiotis n'imaginent un véritable anéantissement du temps. Chez le second, cela est simplement annoncé plus clairement dans la deuxième partie de sa réflexion (« La seule chose que je possède, perçoive et tienne pour présent et futur en même temps – n'est que le passé… » ~ « Το μόνο που κατέχω, αντιλαμβάνομαι, και θεωρώ, συγχρόνως, και παρόν και μέλλον – είναι τα περασμένα… »). L'intention commune des deux poètes est de provoquer la surprise. Ils essaient, chacun à sa manière, d'aiguiser leur perception de la question du temps, tout particulièrement à travers le lien à conserver avec le passé et les générations précédentes.

19. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 148.

Si Karyotakis nous présente un héros confronté à des expériences qui lui permettent d'anéantir le temps[20], cela ne sert que des raisons liées à l'envie d'un renversement qui vise à ébranler l'humain, à le mettre en situation de *crise* autrement dit à le contraindre à s'interroger sur la manière dont il pourrait fonctionner sans la conscience du passage du temps, sans utiliser celui-ci comme dédouanement à l'ensemble de son attitude irresponsable vis-à-vis du monde et de son environnement. La seule différence remarquable entre les deux poètes est que Karyotakis s'exprime d'une manière moins directe, alors que le style de Lapathiotis est plus entier, même si son discours est également le fruit d'une élaboration. La différence de genre entre les deux textes a également son importance : celui de Lapathiotis est avant tout philosophique, celui de Karyotakis littéraire. C'est ce qui rend l'exposition du passé plus évidente dans le texte du premier que dans celui du second.

Kostavaras, dans son commentaire de la dernière histoire du « Rêveur », dans laquelle le héros est enfermé dans un asile, dit que celui-ci a renié ses illusions, à l'exception de celle, vitale, de la croyance en la disparition du temps (« ὅπου ὁ ὀνειροπόλος, κλεισμένος σ᾽ ἕνα ἄσυλο, πέρα ἀπό τίς ψευδαισθήσεις του, διατηρεῖ ἐντοῦτοις, ὡς ἐλάχιστο ὑπόλειμμα ζωτικῆς αὐταπάτης, τήν πεποίθηση τῆς ἐξαφάνισης τοῦ χρόνου, ἄτρωτος καί λυτρωμένος ἀπό τίς διαδικασίες πού νομιμοποιοῦν τήν πανίσχυρη κοσμική τάξη[21]. »). Cette assertion semble on ne peut plus discutable. Karyotakis conclut ainsi son texte précisément parce que son héros a atteint son but. La seule incertitude qui demeure pour le poète est la mesure dans laquelle les autres reçoivent ce que le héros a essayé de leur dire. L'enfermement du héros dans un asile n'invite certes pas à l'optimisme. Par contre, le regard critique de Karyotakis se dessine plus vigoureusement que jamais dans les histoires du « Rêveur » : la société perçoit le héros comme un personnage fou, au lieu de réfléchir sur ce qu'il essaie de lui dire.

De plus, Karyotakis réserve pour sa dernière histoire un élément jusque-là caché, dont l'importance est capitale en ce qu'il nous révèle ce qui transparaissait avec plus d'évidence chez Lapathiotis : le regard

20. Karyotakis, 147.

21. Kostavaras, « Ὁ ὀνειροπόλος Καρυωτάκης καί ἡ ἀμφίσημη αἴσθηση τοῦ χρόνου », 856.

tourné vers le passé. Dans le « Rêveur », nous n'entendons clairement la voix du narrateur qu'une seule fois, dans la cinquième et dernière histoire, et plus précisément dans le dernier paragraphe. Jusque-là, le narrateur était resté si neutre que nous pouvions presque douter de son existence ; en revanche, vers le milieu du dernier paragraphe, c'est lui (et non le héros) qui émet un commentaire sur la situation actuelle de son héros : celui-ci reste entièrement seul, immobile entre les quatre murs, comme une lithographie ancienne dans son cadre (« Μένει ὁλομόναχος, ἀκίνητος μέσα στοὺς τέσσερες τοίχους, σὰν παλιὰ λιθογραφία στὴν κορνίζα της[22] »). Les seuls mots que nous entendions de la part du narrateur sont pour comparer son héros à une lithographie ancienne. C'est précisément là que Karyotakis met l'accent sur l'importance du passé, formulant par la même occasion – et de façon assez indirecte – une forte critique à l'encontre de la société et de la foule, insoucieuses de ces questions et considérant l'individu comme elles le feraient d'une lithographie ancienne, figée dans le temps. Cette métaphore n'est pas placée au hasard dans ce texte, elle a pour but d'attirer l'attention du lecteur : elle l'introduit à la façon dont la génération « des années 1920 » regarde, perçoit, parle du passé : son importance est soulignée, de même que celle d'y porter le regard.

Cette conception du temps est illustrée de diverses manières. Dans certains poèmes, tel « GALA » – le titre est en français – de Karyotakis, le présent porte en lui le passé, récent ou lointain :

> […] Nous tous qui avons l'œil vide
> et Hadès en nous. […]
>
> ~
>
> […] ὅσοι ἔχουμε τὸ μάτι μας ὀγρὸ
> καὶ μέσα μας τὸν ἅδη[23]. […]

Le présent apparaît ici si continu et général qu'il est presque évident qu'il implique aussi le passé. Soulignons que pour ce type

22. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 148.
23. Karyotakis, 4-5.

de présent, ainsi lié au passé, le poète emploie la première personne du pluriel. C'est d'ailleurs là une des caractéristiques communes à l'ensemble de ce corpus des années 1920.

Toujours dans le même ordre d'idées, le poème « COMBIEN JEUNES NOUS SOMMES ARRIVÉS ICI… » (« ΤΙ ΝΕΟΙ ΠΟΥ ΦΤΑΣΑΜΕΝ ΕΔΩ… ») nous révèle un présent étiré (toujours mis à la première personne du pluriel), qui porte en lui le passé, De cette manière, les limites entre le passé et le présent tendent à s'estomper puisque nous trouvons, clairement identifiables et significatives, des traces du passé dans le présent, qui exigent d'être prises en compte (notons au passage que l'idée des « ruines » réapparaîtra dans la suite de ce chapitre, sous divers aspects) :

> Nous regardons d'un œil vide, chacun dans sa solitude,
> d'un pas brisé nous prenons la même route,
> nous sentons comme étranger le corps malade, qui s'est alourdi,
> notre voix, bruit sourd, arrive de loin.
>
> ~
>
> Μὲ μάτι βλέπουμε ἀδειανό, μὲ βῆμα τσακισμένο
> τὸν ἴδιο δρόμο παίρνουμε καθένας μοναχός,
> νιώθουμε τ'ἄρρωστο κορμί, ποὺ ἐβάρυνε, σὰν ξένο,
> ὑπόκωφος ἀπὸ μακριὰ ἡ φωνή μας φτάνει ἀχός[24].

Nous retrouvons la même image de ruines du passé dans « Symboles… » (« Σύμβολα… »)

> Nous sommes restés des symboles sur lesquels pèsent
> des énigmes insolubles qui ne parlent qu'à elles-mêmes,
> des tombeaux à jamais prêts pour une date inconnue,
> des lettres qui ne sont jamais parvenues à leur destination.
>
> ~
>
> Σύμβολα ἐμείναμε καιρῶν ποὺ ἀπάνω μας βαραίνουν,
> ἄλυτοι γρίφοι ποὺ μιλοῦν μονάχα στὸν ἑαυτό τους,

24. Karyotakis, 67.

τάφοι ποὺ πάντα μὲ ἀνοιχτὴ χρονολογία προσμένουν,
γράμματα ποὺ δὲν ἔφτασαν ποτὲ στὸν προορισμό τους[25].

La force des vers de Karyotakis tient à ce que la vue des ruines ne constitue pas une trace « simple » du passé dans le présent. Elle fait partie de la réalité présente de ce « nous » auquel le poète continue de s'exprimer ; elle s'intègre au corps du présent et par là même devient difficile à distinguer.

« [NOUS SOMMES UNE SORTE DE…] » (« [ΕΙΜΑΣΤΕ ΚΑΤΙ…] ») baigne dans la même atmosphère. Ici, le poète, employant trois métaphores frappantes, tente de donner de sa génération une définition précise :

Nous sommes une sorte de guitares
démantibulées. […]

Nous sommes une sorte d'antennes invraisemblables […]

Nous sommes une sorte de sensations diffuses[26], […]

~

Εἴμαστε κάτι ξεχαρβαλωμένες
κιθάρες. […]

Εἴμαστε κάτι ἀπίστευτες ἀντένες. […]

Εἴμαστε κάτι διάχυτες αἰσθήσεις, […]

Le « nous » de ces poèmes, en tant que sujet poétique, constitue l'un des axes principaux concourant à la formation d'une identité nouvelle et commune entre les poètes « des années 1920 ». C'est là la preuve que cette génération entend lutter contre le collectif alors environnant par la constitution d'un autre collectif auquel ils prennent, cette fois, part eux-mêmes.

25. Karyotakis, 73.
26. Karyotakis, 87.

Cette première personne du pluriel, nous la retrouvons aussi dans le premier poème du recueil poétique « LA FLÛTE DISCORDANTE » (« Ο ΠΑΡΑΦΩΝΟΣ ΑΥΛΟΣ ») de Kaisar Emmanouil, et qui a pour titre « POÈTES » (« ΠΟΙΗΤΑΙ »). Ici, Emmanouil compare la génération littéraire à laquelle il se sent appartenir à de beaux romans, écrits pour un petit nombre de personnes. Romans qui, sans avoir besoin d'une interprétation, restent incompréhensibles pour la plus grande partie de leurs lecteurs, mais qui arrivent à être triomphalement réimprimés grâce à la séduction qu'ils ont exercée sur certains, la réflexion qu'ils ont suscitée chez d'autres :

> Comme nous ressemblons à de beaux romans !
> […]
> nous sommes imprimés pour le petit nombre…
>
> Aériens, simples, nous n'avons pas besoin d'interprétations,
> et pourtant nous passons pour inintelligibles :
> […]
>
> Quelques-uns sont attirés par le style ou par une pensée
> et tracent une ligne dans la marge.
> Ainsi, clandestinement, fatalement, dans une nouvelle édition,
> nous parlons, réimprimés triomphalement…
>
> […]
>
> ~
>
> Πῶς μοιάζουμε μὲ ὡραῖα μυθιστορήματα !
> […]
> εἴμαστε μὲ τοὺς λίγους τυπωμένα…
>
> Αἰθέρια, ἁπλά, ἑρμηνεία δὲ χρειαζόμαστε,
> κι ὡστόσο ἀκατανόητα ἐμεῖς περνοῦμε :
> […]
>
> Μὲ τὸ ὕφος ἢ μιὰ σκέψη κάποιοι θέλγονται
> καὶ μιὰ γραμμὴ τραβοῦν στὸ περιθώριο.

Ἔτσι, λαθραῖα, μοιραῖα, σὲ νέα μιὰν ἔκδοση,
μιλοῦμε θριαμβικὰ ἀνατυπωμένα[27]…

[…]

Notons que dans leur poésie, K. Emmanouil comme A. Melachrinos emploient très souvent et sous des formes différentes la notion du « souvenir » à tous égards constitutifs de ce « regard tourné vers le passé » que nous avons déjà évoqué. C'est le cas par exemple dans un autre poème de K. Emmanouil, « La corruption des existences idéales » (« Η διαβρωση των ιδανικων οντοτητων »), à la langue et au contenu particulièrement denses. Le motif principal en est un bouquet de roses, parfaite illustration du mouvement littéraire appelé *poésie pure*[28] et le souvenir est ainsi évoqué : « roses, une mémoire en relief de notre rêverie pubienne » *(«* ρόδα, μια μνήμη ἀνάγλυφη τῆς ἠβικής μας ρέμβης[29] »).

Si, comme la plupart des autres poètes de la génération des années 1920, K. Emmanouil et A. Melachrinos emploient dans un sens presque toujours positif les deux termes « mémoire » et « souvenir », ce n'est certes pas le cas de N. Lapathiotis, qui fait en quelque sorte figure d'exception dans son poème intitulé « AU PASSÉ » (« ΣΤΑ ΠΕΡΑΣΜΕΝΑ »). C'est que ceux-ci, en l'occurrence, sont porteurs de souffrance puisqu'ils rappellent au poète combien son passé était préférable à son présent :

[…]
et vous nous enivrez de si douces douleurs !
Soyez honnis, souvenirs damnés !

[…]

Oh mémoire ! Ah, laisse ma pauvre existence !
Coule au fond des vagues noires d'oubli !

27. Emmanouil, *Ποιήματα*, 25.
28. Dont les maîtres en France sont St. Mallarmé et P. Valéry.
29. Emmanouil, *Ποιήματα*, 107-108.

Cœur fou, si éprouvé, pourquoi te souviens-tu ?
Étouffe ton élan dans les torrents du temps !

[…]

~

[…]
και μας μεθάτε με γλυκύτατες οδύνες !
Ανάθεμά σας, κολασμένες αναμνήσεις !

[…]

Ω μνήμη ! Τη φτωχή την ύπαρξή μου, αχ άσε !
Σε λήθης μαύρα κύματα καταποντίσου !
Καρδιά τρελή, πολύπαθη, γιατί θυμάσαι ;
Στου χρόνου τους χειμάρρους πνίξε την ορμή σου[30] !

[…]

Dans ce contexte, le poète souhaiterait avoir oublié pour toujours ces souvenirs pour ne plus ressentir de douleur. Nous pouvons cependant certainement voir là une remise en cause du présent plutôt qu'un refus du passé, exprimée d'une manière certes indirecte mais très efficace. Lapathiotis choisit de mettre l'accent sur l'importance de l'oubli parce que les souvenirs, qui telles des Sirènes font naître des rêves (« Μας ξεπλανάτε σε όνειρα σαν τις Σειρήνες »), lui rappellent dans quelle mesure son présent est insatisfaisant, ou en tout cas différent de ce qu'il voudrait. Nous avons là un exemple probant de la manière très particulière dont les poètes exercent et expriment leur critique, en lui faisant emprunter des voies très indirectes et secrètes. Il n'est pas anodin que ce poème fasse partie de ceux que N. Lapathiotis a composés durant sa prime jeunesse : il a été publié dans la revue *Noumas* (*Νουμάς*) le 17 septembre 1906, alors que le poète n'avait que 17 ans.

Beaucoup plus tard, le 22 octobre 1938 (à l'âge de 50 ans), il écrira un autre poème, « SOUVENIRS » (« ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ »), dans

30. Lapathiotis, *Ποιήματα*, 47.

lequel il affirme être l'esclave de son passé, vers lequel il entend ne cesser de se tourner en aucun cas, vivant dans ses souvenirs aussi longtemps que le présent tentera de les effacer :

> Mon passé me retient pour toujours esclave,
> et plus tu cherches, toi l'Aujourd'hui, à faire disparaître l'Hier de ma vie,
> plus j'y retournerai, et plus je continuerai
> de vivre dans les souvenirs…
>
> ~
>
> Το κάθε τι που πέρασε, για πάντα μ'έχει σκλάβο,
> κι όσο γυρεύεις, Σήμερα, το Χτες να μου αφανίσης,
> τόσο σ'εκείνο θα γυρνώ, και τόσο δε θα παύω
> να ζω στις αναμνήσεις[31]…

Les deux premiers vers présentent le poète comme esclave du passé, ce qui contredit l'idée d'un regard tourné de plein gré vers lui. Les deux suivants soulignent la volonté obstinée du poète de contrer l'intention de son présent. Cette impression s'amplifie par la suite, lorsque le poète note que la voix de la vie ne peut faire vibrer son âme que comme une musique surgissant des souvenirs et que son âme ne peut être consolée que par le passé :

> […] et ni toi ne peux, Voix de la Vie, la faire vibrer autrement
> que confusément et de loin, comme musique qui sort
> d'entre les souvenirs…
>
> […]
> – ni rien désormais ne peut la consoler
> que ce qui a été jusqu'à présent…
>
> ~
>
> […] κι ούτε μπορείς, Φωνή τής Ζωής, αλλιώς να τη δονήσεις,
> παρά θαμπά και μακρινά, σα μουσική που βγαίνει

31. Lapathiotis, 284.

μέσ'απ'τις αναμνήσεις…

[…]
– κι ούτε μπορεί πια τίποτα να την παρηγορήσει,
παρά ότι ήταν ως τώρα…

Précisons que les références au passé peuvent être de deux sortes dans ce corpus : certains poèmes procèdent par l'évocation claire de souvenirs, récents ou lointains, tandis que d'autres soulignent l'importance du passé sans le situer exactement et sans même, parfois, le lier au monde des souvenirs. Cette distinction est importante car les deux procédés servent des buts différents. Le premier est davantage lié à une critique indirecte qui aspire à l'exposition de ce que le présent des poètes peut avoir de « problématique » ou d'« insuffisant » : en présentant les souvenirs issus d'un passé enjolivé et en soulignant l'absence de ces moments de bonheur dans le présent, ils mettent l'accent sur le refus de l'acceptation passive de leur destinée. Ils exposent les motivations de leur quête, les mécanismes de la perception qui les aident à préciser ce qui doit changer et les ressorts qui doivent être activés. Ces éléments fonctionnent à travers des symboles qui témoignent d'un choix commun et conscient de la part de ces poètes, puisqu'ils se retrouvent dans l'ensemble du corpus. On relève ainsi des arbres malades ou qui ont perdu leur feuillage, des blessures diverses, des ailes brisées, etc. Ces symboles forment aussi une sorte de mécanisme dont le but n'est pas lié à l'expression d'une lamentation ou d'une plainte, mais au transfert de l'attention du lecteur vers la source inaccessible, mais si riche, du passé. Le présent ainsi présenté semble soit incomplet, soit fragile. Ainsi s'élève une voix critique, discrète mais tout à fait claire, et son écho constitue ce mécanisme dont le but est de susciter une remise en cause essentielle de l'édifice du temps et de la dimension que l'humanité lui prête. Il s'agit, par conséquent, d'une critique dont le but n'est pas tant de chanter un hymne au passé que de faire apparaître les raisons invisibles et surtout inédites qui amènent l'individu à ressentir l'insuffisance du présent et ce, à toute époque.

Une fois encore, le mode d'expression choisi par les poètes nous semble beaucoup plus subtil et secret que nous ne l'avions imaginé. Les raisons pour lesquelles ils choisissent cette démarche particulièrement

intériorisée peuvent être très diverses. Nous y reviendrons plus loin, mais pour le moment soulignons qu'elles sont intimement liées à une conscience profonde qu'ils ont d'une nécessité absolue, celle du développement de l'esprit critique, qui apprendra à quiconque à quel point il est nécessaire de mettre en doute tout ce qui est présenté comme une vérité absolue, souvent imposée de l'extérieur et accompagnée de normes faisant fi de la particularité et l'unicité de chacun.

L'intérêt marqué de cette génération littéraire pour le passé prend place dans un anticonformisme qui n'exprime pas un rejet des valeurs mais qui réexamine ce qui en est à l'origine afin de les redéfinir. C'est cela qui permettra à l'individu de s'affranchir des normes qui ne lui laissent pas la marge de liberté nécessaire pour percevoir réellement son environnement et lui imposent des vérités très générales aboutissant à la construction d'une réalité très partielle, génératrice de crises par sa propre incomplétude et inaptitude à expliquer le monde. Pour revenir au sujet de ce chapitre, notons que ces allusions si fréquentes aux souvenirs ne constituent que l'amorce d'un dialogue intense et surtout très fouillé avec le passé. Ce dialogue, qui naît dans l'intériorité de l'individu, se livre à des comparaisons qui ne permettent pas au présent de supplanter le passé ou l'avenir, mais favorisent la remise en question de la progression linéaire du temps et fait sa place à la blessure que génère cette mise en miroir des temps. Rappelons que l'exposition de la blessure est une forme de protestation, un cri indirect mais clair contre ce qui en est à l'origine.

Il nous semble intéressant de relever la façon dont T. Agras, dans son essai sur l'œuvre de Karyotakis, présente la mémoire comme ce qui permet au poète de croire à ce qui est beau, rare et tragique – à interpréter au sens positif du terme, si nous pensons à l'intensité qui l'accompagne –, et ce, même si dans ses vers il en souligne l'absence dans le présent :

> Mais y a-t-il donc, y a-t-il jamais eu, objectivement, du beau, du rare, du tragique ? Cela, comment le sait-il donc ? Comment s'y attend-il ? Et d'où surgit cette conviction mystérieuse d'un *meilleur*, qui rend les romantiques intransigeants avec le présent ?

~

> ’Αλλ’ ὑπάρχουν τάχα, *ὑπῆρξαν* τάχα ποτὲ ἀντικειμενικά, τὰ ὡραῖα, τὰ σπάνια, τὰ τραγικά ; Αὐτό πῶς τάχα τὸ ξέρει ; Πῶς τὸ περιμένει ; Καὶ ἀπὸ ποῦ, γενικῶς, πηγάζει ἡ μυστηριώδης αὐτὴ πεποίθηση περὶ τοῦ *καλυτέρου*, ποὺ κάνει τοὺς ρομαντικοὺς ἀδιαλλάκτους μὲ τὸ παρόν[32] ;

La source de cette confiance de K. Karyotakis remonte, selon T. Agras, à l’enfance du poète et à ses lectures d’alors.

> De Descartes le philosophe à Edgar Poe le poète, nous entendrons une même réponse : “Cela ressort de l’idéalisme”. Moi, je ne sais pas. Pour être plus dans l’esprit de la littérature, contentons-nous de dire que pour Karyotakis, cela est venu de son éducation, de sa mémoire, de ses lectures. Tout ce qu’il se rappelle – c’est cela, tout de suite, qu’il désire. Peut-être ne croit-il avoir vécu, lui aussi, que des heures heureuses (Népenthès : “Joie”). Mais, surtout, il désire ce qu’il a lu. Il y croit.

~

> Ἀπὸ τὸν Ντεκὰρτ τὸν φιλόσοφο ἕως τὸν Ἔδγαρ Πόε τὸν ποιητή, θ’ἀκούσομε μιὰν ἀπάντηση : “Πηγάζει ἀπὸ τὸν ἰδεαλισμό”. Ἐγὼ δὲν ξέρω. Γιὰ νὰ εἴμεθα γραμματολογικότεροι, ἂς περιορισθοῦμε νὰ ποῦμε ὅτι γιὰ τὸν Καρυωτάκη ἐπήγασε ἀπὸ τὴν ἀνατροφή του, ἀπὸ τὴ μνήμη του, ἀπὸ τὰ ἀναγνώσματά του. Ὅ,τι θυμᾶται – νά, ἀμέσως, τὸ τί ἐπιθυμεῖ. Μήπως δὲν πιστεύει ὅτι ἔζησε κι αὐτὸς ὧρες εὐτυχεῖς (Νηπενθῆ[33] : “Χαρά”). Ἀλλ’ἐπιθυμεῖ ἰδίως ὅ,τι ἐδιάβασε. Ἐκεῖνο πιστεύει[34].

La mémoire constitue donc ici un outil essentiel permettant l’accès à la connaissance, à la conscience de l’existence de la joie, de la beauté, de l’émotion forte, de la lumière ; ces idées, sentiments, ne restent pas indistincts ou oubliés, sans autre fonction que d’enjoliver le passé. Au contraire, ils font réellement partie d’une époque qui offre au poète, de façon très précise et réelle (celle des souvenirs concrets), l’un des premiers axes de ce qui formera plus tard ce que nous avons

32. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 199-200.
33. Il s’agit du titre du deuxième recueil de Karyotakis, publié en 1921.
34. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 200.

appelé le *système des contrastes*. Dans le cas que nous venons d'examiner, par exemple, à un bon souvenir s'oppose un moment insuffisant ou médiocre du présent. À un premier niveau, cela se présente comme une constatation « simple », presque évidente, un parallèle tracé par le poète entre son passé et son présent. À un deuxième niveau cependant, cette constatation peut inspirer au poète l'idée d'un système qui réveillera la perception de ses lecteurs de façon très particulière. Ce système sera fondé sur les contrastes de la vie. Ainsi, en tant que prophète ou, plus largement, que connaisseur du monde – selon les conceptions de Baudelaire –, le poète, d'une part dressant le constat que monde politique et société concourent à l'ostracisme de l'individu et d'autre part vivant une époque dont on ne peut plus vanter les louanges, comprend que l'art, et en l'occurrence la poésie, a besoin d'une substance autre.

Ce changement permettra à l'individu de se conformer à ce qu'exige une période de crise et de susciter avec plus d'efficacité des questions nouvelles en correspondance avec par exemple la logique de la dialectique négative d'Adorno. La poésie, en effet, n'arrive(ra) plus à persuader les lecteurs de sa force, de sa pertinence, si elle continue à parler d'un monde saturé de visions collectives et sans consistance, qui de fait n'existe plus et qui, pour l'heure, est un champ de ruines. Cette poésie nouvelle doit parler d'une voix différente qui devra ne pas ignorer les besoins de son époque si elle veut se revendiquer comme prophétique et puissante. Comment cette voix nouvelle serait-elle autre qu'étrangère aux clichés, aux stéréotypes, aux grandes proclamations, aux espoirs portés sans la moindre prudence, que serait-elle sinon l'instrument efficace du changement et du libre exercice de l'esprit critique de l'individu ? Le but de cette poésie nouvelle ne doit donc pas être autre que l'invention d'un système mettant systématiquement en doute tout ce qui est présenté comme victorieux et riche de promesses illusoires.

Selon cet axe d'analyse, le monde des souvenirs et de la mémoire n'est pas là pour servir l'expression de la plainte à l'encontre d'un présent douloureux, mais il constitue le point précis sur lequel le présent se fondera pour comparer, s'interroger, dépasser ses failles. Le poème deviendra ainsi un mécanisme dont le but ne sera pas de louer un présent soit irréaliste soit passif devant ses ruines mais, au contraire, un présent qui mobilisera le réel et tout ce qui lui appartient et tout

ce qui en relève – dont la vue des ruines – suscitant ainsi de nouvelles réflexions qui donneront *in fine* une définition actualisée du terme « espoir ». Ainsi, le présent, avec ses insuffisances et ses traumatismes, constituera la partie noire du code-barres par contraste avec lequel apparaît la partie blanche, en l'occurrence l'intention du poème, qui nous appelle, en tant que lecteurs, à la découvrir par l'exploration de cette poésie si particulière et, finalement, si moderne.

Si nous allons plus loin dans l'analyse, nous pouvons dire que le poète arrive à entretenir un certain bonheur dans la situation qui est la sienne en retravaillant sur le terme d'« espoir ». De même, il reste en lien avec le passé grâce à la mémoire, qui, tout bien considéré, abolit à sa manière l'idée de la progression linéaire du temps, quoiqu'elle nous donne l'impression, *a priori*, de la garantir. La nature de la mémoire, en effet, son fonctionnement exact ne permettent pas d'isoler le présent ; au contraire, elle ne cesse d'alimenter celui-ci en éléments liés venus d'un passé, récent ou lointain, ce qui ne peut que générer des comparaisons entre les deux. Celles-ci contribuent dans une large mesure à la création de ce *système des contrastes*, dans la mesure où elles instaurent des dialogues concrets entre des couples contrastés (par exemple, celui de l'obscurité et de la lumière). Le texte suivant, intitulé « Un pot de fleurs… » (« Μια γλάστρα… ») et dont nous citons la dernière strophe, nous permet de comprendre l'emploi que fait T. Agras du terme de « mémoire » :

> Pour toi, d'un an à l'autre
> et tant que la vie s'écoule
> les fleurs les plus belles
> se trouvent seulement dans la mémoire…
>
> ~
>
> Γιὰ σέ, χρόνο μὲ χρόνο
> κι ὅσο ἡ ζωὴ κυλᾶ
> τ'ἄνθια τὰ πιὸ καλὰ
> εἶναι στὴ μνήμη μόνο[35]…

35. Agras, *Τα Ποιήματα*, 164.

Plus le présent se mue en avenir, plus le passé gagne en substance et en puissance. Le présent se dessèche au fur et à mesure qu'il évolue, tandis que le passé en arrive à être celui qui porte les éléments les plus précieux, les fleurs véritables. Le terme « seulement » (« μόνο »), dans le quatrième vers, exprime le regard critique du poète qui, sans nier l'importance de la mémoire, affirme aussi l'importance du présent, qui doit, par sa qualité intrinsèque, être le signe de l'équilibre dans le *triptyque* du temps. Ce poème semble ignorer l'idée de l'abolition de la succession du temps, il apporte sa contribution aux relations analogiques entre passé, présent et avenir, et met l'accent sur les liens qui les unissent les uns aux autres. Ici par exemple, tant que le présent avance, c'est le passé (et non pas l'avenir) qui gagne en importance. C'est comme si nous voyions ici une balance qui montrerait un déséquilibre entre le passé et le présent d'une jeune fille. Tout se passe comme si le poète, observant la vie de son personnage, soulignait une carence liée à son présent.

Le poème « PANTINS » (« ΑΝΔΡΕΙΚΕΛΑ ») est de ceux où Karyotakis emploie le « nous » d'une manière qui dilate le temps (du moins entre passé et présent), nous offrant ainsi une image détaillée mais parallèlement assez étendue (sur l'axe du temps) de ce qui forme la réalité de cette génération, une réalité qui, d'un côté, donne l'impression d'avoir partiellement oublié l'avenir et, de l'autre, couvre un laps de temps dont le cadre reste imprécis :

> Comme si nous n'étions jamais venus sur cette terre,
> comme si nous nous tenions encore dans l'inexistence.
> Autour de nous, obscurité sans le moindre scintillement.
> Des humains dans l'imagination des autres seulement.
>
> […]
>
> ~
>
> Σὰ νὰ μὴν ἤρθαμε ποτὲ σ'αὐτὴ τὴ γῆ,
> σὰ νὰ μένουμε ἀκόμη στὴν ἀνυπαρξία.

Σκοτάδι γύρω δίχως μιὰ μαρμαρυγή.
Ἄνθρωποι στῶν ἄλλων μόνο τὴ φαντασία[36].

[…]

Le « nous » marque donc l'appartenance à cette génération poétique – appartenance dont les détails ont été analysés dans le cadre du chapitre sur *le refus du collectif* – et nous révèle l'existence du passé récent dans le présent, non pas à l'état de trace, mais comme écho d'une réalité, comme membre d'un même corps. Pour le dire autrement, le présent de l'écriture constitue une photographie des frontières floues entre le présent de l'époque et le passé qui a amené (ce nous) à ce présent précis.

Cependant, même quand nous trouvons la trace du passé dans le présent, dans la poésie de Karyotakis par exemple, il ne s'agit pas d'une empreinte pure et simple. Dans « À MON FRÈRE » (« ΤΟΥ ΑΔΕΡΦΟΥ ΜΟΥ »), le poète se présente en apparence comme si le passage du temps n'avait aucune prise sur lui. Cependant, deux mots (παράξενο, γερασμένο), au troisième vers de l'extrait ci-dessous, manifestent un changement qui ne laisse pas d'être important. Le deuxième vers n'est que le pont qui unit le premier au troisième, condition de l'ouverture d'un dialogue paradoxal à certains égards mais finalement essentiel entre les deux vers :

[…] Mais je reste toujours le même ;
les années qui ont passé m'ont laissé
petit enfant étrange, vieilli.
[…]

⏑

[…] Όμως ὁ ἴδιος πάντα μένω×
τὰ χρόνια ποὺ περάσανε μὲ ἀφῆσαν
παράξενο παιδάκι γερασμένο[37].
[…]

36. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 89.
37. Karyotakis, 54.

Le premier vers apparaît comme niant le passage comme porteur d'une évolution ; en d'autres termes, le poète constate que son caractère n'a en rien changé malgré la succession des années. Le présent du poète consiste dans l'empreinte laissée par son passé – c'est d'ailleurs bien le verbe « αφήνω », « laisser » (une trace par exemple) qui est utilisé ici. Dans le cas qui nous occupe, la trace est constituée par le troisième vers. L'emploi qui y est fait des deux adjectifs qualifiant le « petit enfant » (« παιδάκι ») a de quoi surprendre. Quoiqu'un certain changement soit perceptible, en contradiction avec l'assertion du premier vers – l'absence totale d'évolution –, il combine d'une manière particulière passé et présent. Les deux adjectifs ont l'air d'un jugement soit personnel, soit émis par son environnement, soit encore les deux. En tout cas, le plus intéressant se trouve dans le cœur du poème, le mot « παιδάκι », un diminutif, qui symbolise le transfert au présent d'une caractéristique dominante du passé.

L'immixtion du passé dans le présent peut être interprétée comme un refus de la part du poète des effets de la progression linéaire du temps – prévue, attendue et reconnue par l'humanité. Elle peut aussi représenter le refus du changement attendu et « prévu » qui se manifeste du fait du passage des années. Karyotakis nie ici l'usure évidente, impose la partie la plus tendre et forte du passé au cœur du présent et nous parle d'une usure différente, plus difficile à percevoir, une usure dont le but est de provoquer chez le lecteur une interrogation critique – pourquoi un « enfant bizarre et âgé » ~ « παράξενο παιδάκι γερασμένο ». Approfondir ce sujet nous écarterait des questions relatives au temps (thème essentiel de la poésie des années 1920), mais il serait utile de mentionner dès à présent qu'un refus tel que Karyotakis le manifeste dans ce poème sert à l'exercice d'un jugement fort mais « secret » dont le rôle est de critiquer ou de battre en brèche les diverses conventions de l'époque, de souligner une trace (l'enfance vieillie) en rendant visible l'invisible.

Le poème « VIII[38] » d'Agras, dans l'unité poétique « Dissonances » (« ΠΑΡΑΦΩΝΙΕΣ »), mérite aussi d'être signalé pour l'accent qui y est mis sur l'abolition de la progression linéaire du temps et sur les dialogues qui s'y ouvrent entre passé, présent et avenir de la même

38. Agras, *Τα Ποιήματα*, 97.

manière que celle exposée par Lapathiotis dans ses réflexions[39]. Ici, Agras parle d'« un Présent » qui « fera son lit… dans l'Autrefois » et d'« un autre Aujourd'hui » qui « est parti pour toujours dans l'Hier ». De plus, nous retrouvons ici l'utilisation de la première personne du pluriel, ce « nous » qui désigne ainsi ceux qui gisent sous le tombeau du « Il était », comme un cercueil que l'on a habillé de blanc :

> Un Présent fera tragiquement son lit de façon déchirante dans l'Autrefois,
> un autre Aujourd'hui est parti pour toujours dans l'Hier ;
> notre Être, comme le cercueil que l'on a habillé de blanc,
> gît sous la pierre tombale du *Il était*.
>
> ~
>
> Ένα Παρὸν μὲς στὸ Ἄλλοτε σπαραχτικὰ θὰ δύσει,
> ἕνα ἄλλο Σήμερα στὸ Χτὲς γιὰ πάντα εἶναι φευγάτο×
> τὸ Εἶναι μᾶς, σὰν τὸ φέρετρο ποὺ στ' ἄσπρα τὸ 'χουν ντύσει,
> κείτεται ἀπ' τὴν ταφόπετρα τοῦ Ἦταν ἀπὸ κάτω[40].

Dans ce poème, le « nous » semble strictement limité au passé, sans accès possible au présent (« [notre Être] gît sous la pierre tombale du *Il était* » ~ « κείτεται ἀπ'τὴν ταφόπετρα τοῦ Ἦταν ἀπὸ κάτω. »). Le contenu de cette strophe est en apparence énigmatique, mais s'éclaircit par la mise en miroir avec les mots de Lapathiotis. Ce poème ne montre peut-être pas un regard tourné vers le passé – il est en tout cas différent de celui qui est exposé dans la plupart des autres poèmes –, mais nous arrivons à y déceler une nouvelle structure qui nous conduit, par le biais d'un itinéraire différent, à la voix critique de la poésie « des années 1920 ». Apparaît ici la structure appelée jusqu'ici *cachée* et dont la caractéristique principale est la constitution d'un squelette. Ces vers constituent les axes sur lesquels Agras a gravé la situation véritable de ce qui fait son environnement. À la première

39. Rappelons ici un court extrait des « réflexions écrites » de Lapathiotis : « La seule chose que je possède, je perçois et je tiens pour présent et futur en même temps n'est que le passé… » Cette phrase est à associer plus particulièrement au deuxième vers de la strophe qui constitue la citation suivante.
40. Agras, *Τα Ποιήματα*, 97.

lecture, ces vers semblent porter comme la trace d'une blessure. Certes, mais est-ce tout ? Si nous lisons le poème comme s'il s'agissait d'un sceau apposé sur une feuille de papier, nous découvrons alors la vérité de la poésie des « années 1920 », sa magie, sa capacité à inventer un moyen d'expression qui lui est propre et nouveau et qui se dérobait jusqu'à présent à notre vue, à notre perception, attendant que nous en fassions (en tant que lecteurs ou érudits) la découverte, essentielle.

Six termes commencent par une majuscule (Présent, Autrefois, Aujourd'hui, Être, Était ~ Παρὸν, Ἄλλοτε, Σήμερα, Χτὲς, Εἶναι, Ἦταν) – comme autant de lignes centrales dont la combinaison dicte ce que le sceau – c'est-à-dire la structure, la forme du poème – fixera sur le papier imaginaire ou, mieux encore, le papier de notre perception. Agras nous présente sa situation présente comme si sa vie et celle de ceux qu'autrefois il avait eus pour contemporains y étaient emprisonnées – ici, le but n'est pas de souligner l'importance du passé pour le présent et l'avenir, mais de souligner le poids d'un présent interdit. Ce poème très critique prend la défense de l'individu contre l'impossibilité d'accéder au présent. Sachant bien que toute autre manière et demeure incompréhensible et inacceptable à son époque marquée par la disparition des héros (selon le type ancien), la génération « des années 1920 » trouve une manière très ingénieuse de s'attaquer au système social qui constitue son environnement contemporain, pour défendre ce qui lui reste de plus précieux, de plus faible, de plus exposé au danger. Elle sait bien qu'elle n'arrivera pas à protéger l'individu en flattant les yeux ou les oreilles de ses contemporains et de ses lecteurs. À regarder vers son passé, elle a appris que les hymnes n'ébranlent pas la conscience des hommes ; mais, pire, elle a aussi appris qu'ils confortent la part de la collectivité qui entend ignorer l'individu, éloignent leur regard de ce qui est le particularisme, homogénéisent, cherchent à trouver des valeurs universelles au nom desquelles l'homme perd l'homme.

Ce n'est que pour cette raison que les poètes « des années 1920 » choisissent de parler à travers *l'obscurité* : afin de nous faire trouver la lumière par le biais de notre moi. Leur devoir est de s'exposer à travers leur œuvre afin que notre esprit critique réagisse enfin à ce qui met en danger l'humain. Pleinement consciente de la réalité de son époque, la génération poétique dite « des années 1920 » parvient à construire des poèmes-symboles dont le contenu fonctionne aussi

comme ce négatif d'une pellicule dont l'impression nous révèle leurs envies, leurs désirs, leurs rêves, et réussit finalement à former le spectre d'un monde auquel le poète conduit son lecteur *via* un itinéraire en apparence caché[41]. Ainsi, elle arrive de façon très particulière, nouvelle et définitivement moderne à clamer sa revendication d'un présent qui ne s'avouera jamais inactif ou passif devant la réalité historique, politique et sociale.

Voyons maintenant comment l'avenir est traité dans le corpus retenu. Dans le poème « GALA » de Karyotakis, nous trouvons l'avenir proche, écrit ou bien imaginé par le poète au présent de l'écriture du poème et lié à la douleur (du passé, du présent et de l'avenir proche) qui bientôt va s'exprimer :

> […] chaque frère racontera son chagrin
> et nous écouterons tous, penchés.
>
> Et comme je vous parlerai de quelque chose de beau et amène
> dont des désirs maussades font le siège,
> je trouverai le mot triste
> qui n'a pas encore été dit.
>
> ~
>
> […] τὸν πόνο του θὰ εἰπεῖ κάθε ἀδερφὸς
> κι ὅλοι σκυφτοὶ θ'ἀκούμε.
>
> Κι ὡς θὰ σᾶς λέω γιὰ κάτι ὡραῖο κι ἁβρὸ
> ποὺ σκυθρωποὶ τὸ τριγυρίζουν πόθοι,
> τὴ λέξη τὴ λυπητερὴ θὰ βρῶ
> ποῦ ἀκόμα δὲν εἰπώθη[42].

41. Il a déjà été fait référence à des éléments ou aspects de cette littérature qui sont *visiblement cachés*. La juxtaposition des deux termes peut donner l'impression d'une contradiction mais cette combinaison des termes donne à entendre que ce qui est *caché* l'est de façon si évidente que, sans le voir, il est perceptible qu'une partie importante du message que ces poètes souhaitent délivrer doit être dissimulée, que ne pas le voir reviendrait à passer outre une partie importante du message délivré et que la première apparence ne peut être la seule, qu'il y a là une forme d'invitation à la découverte.

42. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 4-5.

Le poème revient ensuite immédiatement au présent pour convier (ἐλᾶτε) des amis pâles (φίλοι ὠχροί) du poète dans son propre jardin (στὸ δικό μου περιβόλι), afin qu'ils partagent l'expérience du soir pesant (τὸ βράδυ τὸ βαρὺ/ γιὰ νὰν τὸ ζήσουμ' ὅλοι).

La manière dont Karyotakis envisage l'avenir dans sa poésie transparaît dans « Les amours » (« Οι αγάπες »), dans lequel il évoque les amours du passé qui viendront un jour lui annoncer leur mort :

> Elles viendront toutes un jour, et autour de moi
> S'assiéront, affligées.
> […]
> De pâles mains s'éteindront au crépuscule
> et des lèvres mortelles trembleront.
>
> Frère, me diront-elles, des arbres partent
> dans la tempête, et nous ne pouvons plus,
> nous ne décidons plus de notre voyage.
> Prends une mort et donne-la. […]
>
> ~
>
> Θά ῥθουν ὅλες μιὰ μέρα, καὶ γύρω μου
> Θὰ καθίσουν βαθιὰ λυπημένες.
> […]
> Ὠχρὰ χέρια θὰ σβήνουν στὸ σύθαμπο
> καὶ θανάσιμα χείλη θὰ τρέμουν.
>
> Ἀδερφέ, θα μοῦ ποῦν, δέντρα φεύγουνε
> μὲς στὴ θύελλα, καὶ πιὰ δὲ μποροῦμε,
> δὲν ὁρίζουμε πιὰ τὸ ταξίδι μας.
> Ἕνα θάνατο πάρε καὶ δῶσε[43]. […]

Ce poème semble nous présenter l'avenir comme le moment où les amours du passé évoqueront auprès du poète l'âpre absence de bonheur pour une période longue, imprécise, qui couvre les années du présent (autour du moment) de l'écriture du poème et celles de ce jour futur dans lequel elles viendront dire leur chagrin. Nous

43. Karyotakis, 75.

avons donc ici une autre combinaison intéressante du *triptyque* passé – présent – avenir qui ne s'intéresse pas à l'abolition de la progression linéaire du temps, mais offre un très bel exemple de ces dialogues, qu'affectionnent particulièrement les poètes des années 1920, entre les différentes parties du *triptyque*.

C'est aussi au futur que pense Romos Philyras dans « L'Avenir » (« Το μέλλον »), où il compare les jours futurs inconnus à des petits oiseaux qui grignotent doucement et secrètement son cœur, comme s'il s'agissait d'une pomme :

> Dans ma chambre déserte où je m'assois le soir,
> je médite sur l'Avenir et ses jours inconnus
> j'ai l'impression que, tels des oiseaux, doucement et secrètement,
> comme une pomme mûre ils piquent mon cœur…
>
> ~
>
> Στην έρμη κάμαρά μου που κάθομαι το βράδυ,
> το Μέλλον συλλογιούμαι κι οι άγνωστές του ημέρες
> θαρρώ πως σαν πουλάκια έτσι απαλά και κρύφια
> σαν γουρμασμένο μήλο τσιμπάνε την καρδιά μου[44]…

Ce poème court et dense donne à voir l'image de l'avenir qui s'immisce dans le présent du poète et parvient (dans une certaine mesure) à s'y intégrer. Parallèlement, nous pourrions dire que ce que le poète vit comme présent au moment de l'écriture du poème n'est que le passé de l'avenir. Ici, l'avenir est nourri par le cœur, par les sentiments du poète au présent, Philyras soulignant ainsi l'importance du présent pour ce qui sera demain son avenir ; ce présent est appelé à devenir le passé, dans un présent qui constitue dès lors l'avenir. Le poète met ainsi en lumière une relation intéressante entre présent et avenir sans laisser entièrement de côté le passé, qui forme d'ailleurs (ce qui constitue) le présent du poète.

Une autre combinaison intéressante des temps du *triptyque* nous est offerte dans un poème sans titre de Polydouri : « Avant de partir pour le voyage lointain, je passerai » (« Πριν φύγω για το μακρινό

44. Philyras, *Ποιήματα*, 130.

ταξίδι, θα περάσω, »), lit-on au premier vers. Dans ce poème, le présent ne représente que le temps de l'écriture. Le futur est le temps de la réalisation de l'événement auquel la poétesse fait référence, et le passé est le temps durant lequel une promesse lui a été faite. Le futur est alors le temps non seulement de la renaissance, mais aussi de la réalisation d'une promesse faite dans le passé et que le futur qui a suivi – jusqu'au présent de l'écriture – n'a pas su réaliser.

> […]
>
> Je verrai les arbres vêtus sur la pelouse à nouveau lourde.
> Des volubilis qui aspirent modestement la vie,
> sans être moins heureux pour cela
> et sans que leurs fleurs soient moins fières et pures.
>
> Et que je vive moi aussi comme par entêtement vain
> tout ce que tes yeux m'ont dit ce beau soir,
> je verrai que tu te penches sur moi et le baiser
> sera si impétueux, si grand, comme le premier, comme le dernier.
>
> ~
>
> […]
>
> Θα ιδώ τα δένδρα στη βαριά πρασιά ντυμένα πάλι.
> Περιπλοκάδες να ρουφούν ζωή στα ταπεινά,
> χωρίς να 'ναι λιγότερο χαρούμενες για τούτο
> και τ' άνθη τους λιγότερο περήφανα κι αγνά.
>
> Και σαν από ένα μάταιο πείσμα και εγώ να ζήσω
> όσα μου 'παν τα μάτια σου στ'ωραίο βραδινό,
> θα ιδώ να γέρνεις πάνω μου και θά 'ναι τόσο λαύρο
> τόσο μεγάλο το φιλί σαν πρώτο, σα στερνό[45].

Dans ce poème, trois niveaux temporels s'entremêlent et, même si l'articulation du temps ne semble pas s'être déréglée, il n'est pas difficile de percevoir le désir de la poétesse d'évoquer toutes les

45. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 137.

composantes du *triptyque*, de révéler les diverses manières dont chacune d'elles exerce une influence décisive sur l'autre. Ce poème est le lieu actuel où Polydouri annonce l'accomplissement de son désir dans le futur – le seul temps dans lequel elle puisse vraiment faire revivre la scène du passé, condition apparemment préalable au réel accomplissement de son désir. La poétesse revendique alors au présent son droit de répéter dans le futur la scène du passé, non seulement pour la réitérer, mais aussi pour la faire fleurir, pour qu'elle puisse vivre son écho, son aboutissement. Le passé se présente alors comme la partie du temps qui lui permettra de réaliser son désir dans le futur.

Un autre exemple de cette présence intéressante de tous les niveaux du temps dans un même texte est le deuxième[46] poème de la section intitulée « Étouffement » (« Καταστολή[47] ») de Melachrinos. Les deux premiers vers sont conjugués au présent (« moi l'infranchissable je passe » ~ « ἐγὼ ὁ ἀπέραστος περνῶ »). Mais dès le troisième, s'impose le souvenir, et le temps des verbes bascule au passé (« – Bienvenue à lui, en un crépuscule tu m'as croisé » ~ « – Καλῶς τον, σ'ἕνα σούρουπο μ'ἀπάντεχες »). Au deuxième vers de la deuxième strophe, nous revenons au présent (« j'attends son seuil vert ; » ~ « τὸ πράσινό του τὸ κατώφλι *καρτερῶ*· ») pour revenir au passé dans les vers suivants (et jusqu'à la fin de la troisième strophe) :

> […]
> ne te le disais-je pas, je suis venu et tu m'attendais,
> t'en souviens-tu ? depuis *il était une fois*.
>
> Et elles m'ont invité, le non invité à mon arrivée
> les exubérantes éponges de l'herbe.
> Où nous laisses-tu ?
> Des cheveux de contes de fées, des touffes, des touffes.
>
> ~
>
> […]
> δὲ σ'τὸ 'λεγα, ἦρθα καὶ μὲ πρόσμενες,
> θυμᾶσαι ; ἀπὸ μιὰ φορὰ κ'ἕναν καιρό.

46. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 62.

47. Le titre de la section est écrit avec 'iota', c'est-à-dire : ΚΑΤΑΣΤΟΛΙ. Je crois qu'il s'agit d'une faute typographique et c'est pour cela que j'ai mis ici le titre avec 'ita', changement qui donne un sens clair au terme.

Καὶ κάλεσάν με τὸν ἀκάλεστο στὸ ἔρθει μου
οἱ ὀργιακὲς τῆς χλόης λοῦφες.
Ποῦ μᾶς ἀφήνεις ; ἀλσικὰ κι ἀνδηρικὰ[48]
Μαλλιὰ παραμυθιῶνε, τοῦφες, τοῦφες[49].

Le début de la quatrième strophe nous ramène au présent. La voix poétique y mentionne la condition préalable qu'elle a remplie pour pouvoir prendre place dans le conte de fées de la vie de l'autre (« Dans le conte de fées de ta vie » ~ « Στὸ παραμύθι τῆς ζωῆς σου »). Cette condition est l'oubli de sa vie au pays où il *sera* exilé : « Γιὰ νά ῥθω τὴ ζωή μου ξέχασα/στὴ χώρα ποὺ μακριὰ θὰ ξοριστῶ ». La forme verbale est ici soudainement employée au futur. La fin du poème nous ramène au présent.

Ce poème révèle donc d'une manière plus précise cette envie des poètes de la génération « des années 1920 » d'abolir les frontières entre les trois niveaux du temps ou plutôt d'en estomper les contours. Quel but ce choix sert-il ? En mettant l'accent sur la relativité de l'articulation des trois temps, l'on peut accéder plus rapidement et plus facilement à la partie qui nous intéresse le plus. Et la partie à laquelle ces poètes s'intéressent le plus est celle du passé, puisqu'ils savent bien qu'ils n'arriveront pas à forger un présent ou un avenir en ignorant les trésors du passé.

C'est sur ce même axe que vient se placer la dernière strophe d'un très long poème de Philyras intitulé « LE PAYSAGE DIVIN » (« ΤΟ ΘΕΙΟ ΤΟΠΙΟ »). Dans ce poème, le poète décrit et met en valeur les paysages qui composent Athènes et achève son poème en disant que ce qu'il voit de la ville se ferme avec la clé de l'imagination et que si derrière ce paysage se trouvent mille et deux vies, d'autres paysages, etc. le lendemain ne sera pas comme l'hier :

Il ferme avec la clé de l'Imagination,
et s'il est derrière mille et deux vies,
des paysages et d'autres choses – le Demain ne sera
ici pas plus qu'ailleurs, l'Hier.

~

48. Il s'agit de termes presque intraduisibles qui sont ici des adjectifs. J'imagine que « αλσικά » vient de « άλσος » qui signifie le bosquet. Quant au terme « ανδηρικά », je n'ai pas eu une idée précise en ce qui concerne sa signification possible.
49. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 62.

Κλείνει με το κλειδί της Φαντασίας,
κι αν είναι πίσω χίλιες δυο ζωές,
τοπία κι άλλα – τ'Αύριο δε θά 'ναι
όπως εδώ και πουθενά το Χθες[50].

Cette strophe semble très énigmatique, voire incompréhensible. Nous pouvons cependant y déceler la volonté de Philyras d'élaborer une forme dans laquelle il puisse insérer et protéger ce paysage d'essence divine qui a une telle valeur à ses yeux. Il expose donc le présent du paysage au moment de l'écriture du poème (comme s'il le prenait en photo) avant de l'enchâsser, juste à la fin, dans le poème (qui ressemble ici à une boîte), en utilisant la clé de son imagination. Il souhaite préserver le présent de ce paysage de ce qui arrivera parce qu'il sait bien (comme il l'affirme d'ailleurs dans les deux derniers vers) qu'à l'avenir ce lieu ne sera plus celui dont le passé a forgé le présent.

Philyras met donc l'accent sur l'importance du passé, avant d'en souligner la présence et le rôle dans le présent du poète et, à la fin du poème, provoque son lecteur en affirmant de façon assez catégorique que l'avenir sera très éloigné de tout ce qu'il vient de « décrire et photographier » en vers. Ainsi Philyras semble-t-il exercer une critique à l'encontre de l'avenir, mais qui ne s'adresse peut-être en définitive qu'à son présent (qui formera d'ailleurs l'avenir), soulignant l'importance de garder le regard tourné vers un passé qui peut indubitablement jouer un rôle essentiel dans la formation de l'avenir. Ici, Philyras semble dire exactement la même chose que Lapathiotis dans le texte cité en tête de chapitre, mais en ayant suivi l'itinéraire exactement inverse : Lapathiotis arrive à réinventer le présent et l'avenir dans le passé, tandis que Philyras fait survenir le passé dans le présent et l'avenir. Quel que soit l'itinéraire, le résultat reste toujours le même : les deux poètes mettent l'accent sur l'importance du regard tourné vers le passé. Comment pouvons-nous, donc, définir ce regard ?

50. Philyras, *Ποιήματα*, 273-276.

Le traitement du passé, sa présence à l'instant actuel et la voie vers la *rédemption*

Nous avons, jusqu'ici, présenté et analysé des poèmes où le regard était plutôt tourné vers le passé des poètes, un passé qui n'est jamais isolé et est lié par nature, à divers égards, aux deux autres parties du *triptyque* du temps. Ce passé regorge de souvenirs et de moments que les poètes n'hésitent pas à se remémorer, exposant ainsi les déficiences du présent. Cette exposition du passé ne tient pas à une forme de refus de leur présent ou à une envie de ne vivre que dans le monde des souvenirs. Au contraire, les poètes établissent une comparaison très forte entre le passé et le présent, et ils se réfèrent souvent au bonheur du passé pour souligner les carences du présent, non les traumatismes et les manques. De plus, ces itinéraires qui tantôt semblent abolir la succession du temps, tantôt se contentent d'inventer des combinaisons entre passé, présent et avenir, permettent aux poètes de montrer comment chacun des trois est indispensable aux deux autres. Les délimitations estompées, les interpénétrations deviennent plus faciles ou, mieux, plus visibles. Conscients de ce qu'est leur époque ancrée dans des schémas de pensée enkystés, les poètes savent bien qu'ils doivent exposer clairement une situation avant de proposer une solution. Celle-ci, d'ailleurs, n'est jamais facile à identifier : elle ne consiste pas à imposer une façon de voir, mais plutôt à suggérer l'itinéraire, le mécanisme (r)éveillé de l'esprit individuel qui amènera à des solutions plus concrètes que celles que la collectivité propose. L'exposition de sa situation présente éveille la conscience du lecteur et aiguise son regard critique. Il devient alors plus enclin à percevoir ce que proposent les poètes. Pour comprendre comment ceux-ci passent de l'exposition à la proposition, et pour en examiner les éléments constitutifs, nous devons désormais observer les poèmes qui se réfèrent à un passé en lien moins direct avec l'histoire personnelle des poètes.

C'est le cas du poème « Adonies » (« Αδώνια »), de Lapathiotis, publié le février 1912 dans la revue *Aube* (*Χαραυγή*) de Mytilène. Inspiré, comme son titre en témoigne, par les mystères d'Adonis – une fête annuelle dédiée à la mort et à la résurrection d'Adonis

(symboles du cercle annuel de la germination et de la fructification) célébrée dans la grande majorité des villes de Grèce antique –, il se projette dans un passé très lointain de manière tout à fait remarquable. La voix poétique se présente au tout début du poème en affirmant qu'elle incarne l'esprit antique, que c'est donc à travers elle, que le passé trouve sa place dans le présent ou, mieux encore, que c'est elle qui ouvre un dialogue fort avec le passé antique, dont elle est l'incarnation. Dès les premiers vers donc, le présent est présenté comme investi par le passé. La tonalité et le style de cette ouverture nous rappellent par ailleurs certains poèmes de Baudelaire. L'utilisation du verbe « être », deux fois dans la même strophe, sert l'emphase et porte l'attention sur l'incarnation de l'esprit antique qui annonce avec force l'importance du sujet.

Dans cette première strophe, l'esprit antique s'accorde à la « belle » *Réflexion* (« Στοχασμός ») qui reste (ou qui est restée jusqu'au présent) inexpliquée.

> Je suis l'Esprit Antique
> Incarné – et je suis
> La Réflexion la non interprétée et belle.
>
> ~
>
> Είμαι τ' Αρχαίο το Πνεύμα
> Σαρκωμένο – κι είμαι
> Ο Στοχασμός ο ανορμήνευτος κι ωραίος[51].

Dès le début, le passé est intégré au présent, non « seulement » comme une idée abstraite ou théorique mais de façon concrète, même s'il n'est pas encore exploré ou reconnu par les lecteurs. Sa figure est donc investie d'une grande importance – si nous tenons compte de sa manière emphatique de se présenter au début du poème –, dotée d'un pouvoir qui reste énigmatique et flou jusqu'ici. Dans les deux strophes suivantes, la voix poétique, revêtue de la couleur ancienne, la couleur nostalgique[52], évoque des couchers de soleil et chante – autre-

51. Lapathiotis, *Ποιήματα*, 131.
52. Des termes comme celui de « nostalgie » (de « mélancolie », etc.) sont d'une grande importance dans le cadre de la poésie « des années 1920 ». Plus précisément,

ment dit elle agit, elle commence à raconter une histoire, à créer un lien avec le passé – la chanson oubliée qui décrit une pâle princesse de contes de fées :

> J'apporte la couleur ancienne
> Nostalgique. – Des couchers de soleil
> À des fenêtres ternes.
>
> Je redis la chanson
> Oubliée. "Dans les palais des contes de fées
> s'est désormais endormie la Princesse pâle…".

~

> Φέρνω το χρώμα το παλιό
> Το νοσταλγικό. – Βασιλέματα
> Σε θαμπά παραθύρια.
>
> Το τραγούδι ματαλέω
> Τ'Αλησμονημένο. "Στα παλάτια αποκοιμήθει πλια των παραμυθιώνε
> Η χλωμή Βασιλοπούλα…".

L'incarnation de l'esprit antique semble fonctionner comme un rappel, nous avertissant peut-être que nous avons omis de lui attacher l'importance qu'il méritait : puisque nous ne faisons pas mouvement vers lui, c'est lui qui vient à nous, dans notre présent, pour nous redire l'importance de le prendre en considération.

La strophe suivante est très dense et, même si elle semble sans rapport avec ce qui précède, il semble bien que Lapathiotis choisit à dessein de produire un contraste marquant à cet endroit précis, pour surprendre et mettre l'accent sur l'importance de ce regard :

---

ils perdent presque tout leur sens négatif dans la mesure où ils ne signifient plus la faiblesse ou bien la passivité ; au contraire, ils se révèlent dans des termes puissants, porteurs d'une force nécessaire pour l'exploration du passé dans le présent. Autrement dit, ils fonctionnent comme des outils, des chemins qui donnent accès au passé, et non pas comme résultats de quelque chose qui reste insuffisant ou inaccompli. Voir le travail d'Alexandra Rasidaki sur la mélancolie et précisément l'endroit où elle se réfère à la position du poète : Rasidaki, *Περὶ μελαγχολίας*, 121.

Se Délecter
De la Vie avec mille bouches ; La Délectation
Avec mille bouches et mille tétines.

~

Η Απόλαψη
Της Ζωής με τα χίλια στόματα× η Απόλαψη
Με τα χίλια στόματα και με τα χίλια μαστάρια.

L'emphase naît de la force des trois répétitions. Cette strophe n'est pas sans rappeler le sonnet « Correspondances[53] » de Baudelaire, dans lequel celui-ci souligne la partie multidimensionnelle du monde que seul voit le poète, dont le rôle est dès lors d'inventer un système de découverte ou d'exploration, qui permettra au lecteur d'avoir accès aux parties invisibles du monde. Les deux poètes mettent l'accent sur l'importance qu'il y a pour l'individu à solliciter ses cinq sens, puisque ce n'est qu'à travers leur fonctionnement lui-même multidimensionnel qu'il parviendra à percevoir ces parties cachées du monde. La grande différence entre eux deux, c'est que Baudelaire est plus précis, qu'il active ce système par le biais de l'écriture du poème, tandis que Lapathiotis reste encore un peu dans le flou ; il semble plutôt annoncer une nécessité que construire ou inventer le processus qui conduira au résultat escompté. Le lecteur a la sensation d'être soudainement ébloui, de voir s'ouvrir devant lui une voie qui promet beaucoup, sans que cela soit encore très précis.

La suite de la strophe adopte une forme différente et cette différence n'est pas sans signification. Le rythme change brusquement et le lecteur sort ainsi de cette sorte de rêve dans lequel cette figure l'avait plongé. Ici, la voix poétique devient plus claire et plus humaine.

Une Chose me tient dans ses liens
Une Mélancolie sans égale pour le Passé.
– Les Dithyrambes. Les Lénéennes et les Adonies.
Une Contemplation fraternelle
Vers les Lointains. Tout ce qui n'a pas été dit.
L'Éternelle arrivée et le départ – et le chagrin du départ.

~

53. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 37.

Με δένει ένα Τι,
Μιαν ασύγκριτη Μελαγχολία προς τα Περασμένα.
– Οι Διθύραμβοι. Τα Λήναια και τ' Αδώνια.
Μιαν αδερφικιά Ενατένιση
Προς τα Μακρυνά. Τ'ό, τι δεν ειπώθη. Ο αιώνιος
Ερχομός κι ο μισεμός – και του μισεμού ο καημός.

Le début de la strophe est très intéressant : « Une Chose, une Mélancolie incomparable, m'attache au Passé[54] ». Dans ces deux vers, nous avons déjà la présentation des raisons principales pour lesquelles la voix poétique regarde vers le passé : une question qui n'est pas encore élucidée, un « quoi » qui témoigne de l'ignorance de quelque chose d'important, et une mélancolie – un terme qui porte en lui la critique sur le présent, qui sera toujours fragile s'il continue à ignorer le passé, à chercher sa vérité de façon superficielle dans une société qui demande désormais une redéfinition totale de valeurs essentielles. Cette critique exercée à l'encontre du présent qui, à lui seul, sera toujours insuffisant, peut très facilement être interprétée (certainement à tort) comme un rejet général et indistinct du présent comme ne suffisant pas, seul, à endosser la réalité qu'exprime le poète. Mais cette mélancolie, associée à cette « Chose » qui ouvre la strophe d'une manière très directe et soudaine, n'annonce-t-elle pas seulement que le poète va se tourner vers le passé, sans pour autant rejeter en bloc un présent qui, certes, ne suffit à lui seul à endosser la réalité que veut exprimer le poète ?

Le poète ne cherche pas à congédier le présent, mais celui-ci est tel qu'il a besoin du passé – il ne s'agit pas d'une solution de fuite, mais d'une possibilité de recherche, une opportunité d'ouverture d'un dialogue qui apportera des réponses, qui rapprochera le poète de ce que lui-même qualifie dans la suite du poème d'« introuvable » et d'« inouï ». Cependant, avant d'arriver à la dernière strophe, nous devons examiner les autres éléments qui attachent la voix poétique au

54. Les lettres initiales des termes « mélancolie » et « passé », mises en majuscules, apportent une dimension supplémentaire à ces deux termes, une dimension qui sert à la révélation d'une nature nouvelle de leur signification. Ainsi, les termes s'assimilent et nous voyons comment la mélancolie se transforme en un pont qui permet l'accès au passé, en laissant un peu de côté la dimension négative du terme, ou encore mieux en dilatant les possibilités de sa signification.

passé. Nous trouvons des chants dédiés à Dionysos, les dithyrambes, ainsi que deux fêtes de l'antiquité (l'une dédiée également à Dionysos, et l'autre à Adonis), les Lénéennes et les Adonies, la contemplation fraternelle de tout ce qui est lointain, l'indicible, l'Éternelle arrivée, l'exil et le chagrin qu'il génère, les roses, les astres, ainsi que le cycle harmonieux qui apporte toujours un automne après un printemps, en une succession moult fois recommencée. Quel est le rôle exact de cette répétition, qui corrobore la référence aux Adonies, une fête dont les célébrations se répètent au fil des années et qui mettent l'accent sur le cercle sacré dont un élément dominant est la résurrection ? Le contact avec le passé et l'avenir serait-il tout simplement impossible sans elle ?

> Les roses et les étoiles.
> Le cercle harmonieux qui apporte toujours
> Derrière un Printemps un Automne – et recommence à nouveau.

~

> Τα ρόδα και τ' άστρα.
> Ο εναρμόνιος Κύκλος όπου φέρνει πάντα
> Πίσω από μιαν Άνοιξη κι ένα Χινόπωρο – και πάλε απ' την αρχή.

Une série d'éléments tantôt précis, tantôt flous amènent le poète à se tourner vers le passé. La fin du poème nous fait plonger dans l'atmosphère qui entoure cette démarche : le poète décrit son moi comme quelqu'un qui se promène la nuit, sans espoir, poussé par le désir profond de trouver l'« introuvable » et l'« inouï ». La dernière strophe fait apparaître un élément important, l'obscurité. Qu'il soit facile ou difficile d'accès, le passé est lié à l'obscurité, qui ici accompagne non pas une douleur mais un chemin de découverte d'identité :

> Promeneur nocturne.
> Les ombres et les clairs de lune m'ont charmé
> Et les Désirs profonds de trouver l'introuvable,
> De voir l'invisible.
> Promeneur nocturne et Sans espoir…

~

Νυχτοβάτης.
Με πλανέσαν οι σκιές και τα σεληνόφωτα
Κι οι βαθιές Λαχτάρες να βρούμε τ'ανεύρετο,
Και να ιδούμε τ'ανίδωτο.
Νυχτοβάτης κι Ανέλπιδος…

Le poète utilise à deux reprises l'expression « Promeneur nocturne » (« Νυχτοβάτης »). La nuit n'est pas une menace pour la génération « des années 1920 » ; au contraire, comme l'obscurité, elle constitue une étape préalable pour qui veut arriver à prendre conscience de sa propre lumière, pour apprendre à la distinguer. L'adjectif grec signifiant « Sans espoir » (« Ανέλπιδος »), que le poète ajoute dans la fin du poème, fonctionne un dépouillement de l'individu : il ne s'agit pas ici de refuser l'espoir, mais de rappeler que celui-ci ne doit pas aveugler. C'est pour cette raison que le poète met une majuscule aux deux adjectifs : il se réfère ici à des Idées (au sens platonicien du terme), à des prémices et non à des conclusions.

Cette strophe marque également la réapparition du « nous », clairement distinct du « je » poétique. Si, dans d'autres poèmes, ce « nous » ne constitue pas une voix collective (dans le sens où un « nous » peut représenter aussi la voix de l'individu)[55], ici la distinction entre les deux est plus que claire : sans renier l'individu, il représente collectivement sa génération. Le contraste entre le « je » et le « nous » dans ce poème est très fort et ne sert pas une division, mais la mise en valeur de ce qui passe de l'individu au collectif sans opérer de rupture. Cette distinction aboutit à une union nouvelle des deux personnes (« je » et « nous »), une union qui crée une collectivité sans négliger l'individu. Cet itinéraire ne peut se dessiner qu'à travers celui-ci – c'est lui qui permettra la formation d'une collectivité –, c'est lui qui amène à un accord entre lui-même et d'autres, un accord qui reflète finalement une collectivité plus stable et représentative que celle que forment par exemple les mouvements nationalistes. Ce que les poètes

55. Ici nous rencontrons à nouveau l'indifférence de la génération « des années 1920 » envers la masse comme une proposition nouvelle de ce que la masse doit être selon l'avis des poètes qui lui donnent d'ailleurs aussi forme. Ils mettent l'accent sur l'idée d'une unité qui n'oubliera pourtant jamais l'individu (malgré sa nature et sa tendance à l'ignorer) et qui ne le sacrifiera jamais sur l'autel des visions (nationalistes mais pas seulement) qui mènent à des catastrophes diverses.

expriment ici, c'est leur soif de voir ce que leur époque ne voit pas ou n'a pas vu, et notamment les événements historiques qui se sont succédé à une rapidité telle qu'il était impossible non seulement d'en faire une analyse, mais même d'en prendre conscience.

L'époque de l'année à laquelle est célébrée la fête a également son importance. Pourquoi le poète s'intéresse-t-il aux Adonies qui ont donné leur nom au titre, ainsi qu'aux dithyrambes de Dionysos et aux Lénéennes ? Deux réponses peuvent *a priori* être avancées. La première nous est fournie par le poète lui-même : il s'intéresse au cycle répétitif de la nature, qui constitue le fondement et l'idée principale de cette fête. Le déploiement du temps, avec ses répétitions et similitudes, mais aussi ses différences, qui caractérisent les cycles de la nature mais aussi de l'Histoire, représente pour le poète la voie par laquelle il pourra avoir accès au passé.

La deuxième réponse est moins évidente et a plutôt à voir avec les chants dédiés à Dionysos, à la fête de celui-ci et aux raisons du choix fait par Lapathiotis du thème du passé antique dans ce poème. Il est connu que la génération « des années 1920 » lit les œuvres de Friedrich Nietzsche : Agras, dans son étude critique[56] sur Karyotakis, publiée en 1935 dans la revue *Les Nouvelles Lettres* (*Τα Νέα Γράμματα*), établit un parallèle entre Karyotakis et Nietzsche. Le premier nourrit lui aussi, selon Agras, une *illusion romantique* à l'image de celle que développe le philosophe dans sa « Naissance de la tragédie », la nommant « Esprit Apollinien » ou « Esprit Dionysiaque » et la présentant comme « ce qui a sauvé les Grecs du naufrage dans le pessimisme qui les menaçait[57] ». L'intérêt de Nietzsche pour les tragiques grecs jette la lumière sur l'importance du lien avec le passé, lointain cette fois, porteur d'éléments fondamentaux pour l'homme du présent.

Autrement dit, avec cette première œuvre, Nietzsche ouvre un dialogue en profondeur entre ses contemporains et une dimension cachée (du moins si l'on pense à l'interprétation qui en était encore faite à l'époque, inchangée depuis la Renaissance) des textes profondément symboliques des tragédies de l'Antiquité grecque. Cette compréhension nouvelle de l'Antiquité grecque par Nietzsche inclut

56. Agras, Κριτικά, *Ποιητικά πρόσωπα και κείμενα*, vol. II, 197.
57. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, introduction, trad. Wotling Patrick (Paris : Le Livre de poche, 2013).

une présentation inédite de la nature de Dionysos, un dieu qui, selon le philosophe, n'est pas exclusivement lié à la danse et à la musique[58]. Selon lui, Dionysos reflète un phénomène particulier[59] dont le but est la révélation de la vie dans la pleine conscience de la part indubitable de difficulté, de tragique, qu'elle recèle. C'est précisément cette difficulté qui, donnant de la consistance au concept des *contrastes*, évoqué plus haut, fait ressortir la valeur de la vie[60].

Lapathiotis semble bien, avec son poème « Adonies », porter sur la Grèce antique un regard semblable à celui de Nietzsche, pour des raisons qui tiennent beaucoup plus à la révélation de l'importance du passé comme espace dialogique avec le présent qu'à la nature même des fêtes auxquelles il se réfère dans ce poème. Mais le choix de se référer à cette fête particulière et à Dionysos permet au poète de souligner la coexistence fondamentale de la vie et du tragique. Sa ligne est la même que celle de Nietzsche : il est de la responsabilité de l'humain de regarder (vers) le passé et d'ainsi donner au passage du temps l'importance qui lui est due. Cet intérêt jouera un rôle prédominant dans l'amélioration essentielle de son présent et (la formation meilleure) de son avenir[61]. Dans ce contexte, la génération « des années 1920 » et Nietzsche se rencontrent d'une manière intéressante qui ne trahit pas la logique sous-jacente des oppositions contrastives et proclame la nécessité du dialogue – à charge à l'individu de l'opérer – entre présent et passé. Il s'agit désormais d'étudier la manière dont les poètes des années 1920 vont donner vie à ce dialogue.

Leur poésie semble, en un premier niveau de lecture, considérablement éloignée de la façon dont Nietzsche évoque le passé dans la suite de son œuvre, et notamment dans « Considérations inactuelles I et II ».

Dans cet ouvrage, le philosophe met un frein à l'intérêt de l'individu pour l'Histoire : « nous sommes tous rongés de fièvre historienne, et nous devrions tout au moins nous en rendre compte[62] ». Cette phrase semble constituer le point nodal de la rupture entre la pensée nietzschéenne et l'œuvre de la génération des années 1920 en ce qui

58. Nietzsche, 25-26.
59. Nietzsche, 138-139, 151-153 et 229.
60. Nietzsche, 194 et 203.
61. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II* (Paris : Gallimard, 2011), 94.
62. Nietzsche, 94.

concerne le temps et plus particulièrement l'attention portée au passé. L'assertion de Nietzsche ne constitue pourtant pas une rupture absolue avec l'Histoire et son importance pour l'époque moderne. Il nous semble plutôt avoir choisi de dénoncer les dangers d'un intérêt trop exclusif pour le passé. Il tente de souligner à sa manière que le résultat ne doit pas être une forme de dépendance vis-à-vis de l'Histoire, ou pire encore le refus (même inconscient) du présent qui serait sacrifié à une Histoire idéalisée, nous conduisant au rejet de la vie. Nietzsche essaie ici de mettre l'accent sur l'importance de dialoguer avec le passé et non d'y vivre. L'oubli pourrait certes apparaître comme un refus du passé. Mais il constitue une nécessité pour qui veut vivre puisqu'« il y a un degré d'insomnie, de rumination, d'appréhension de l'Histoire, au-delà duquel l'être vivant se trouve ébranlé et finalement détruit, qu'il s'agisse d'un individu, d'un peuple ou d'une civilisation[63] ». Le philosophe ne rejette donc pas le passé, mais il se réfère aux frontières souvent floues qui séparent le regard critique porté sur le passé de celui qui en serait captif. « Nous ne voulons servir l'histoire que dans la mesure où elle sert la vie[64] », pour « briser le passé afin de construire l'avenir[65] » – et le présent, pourrions-nous ajouter.

Il est aussi à noter que Nietzsche récuse plus particulièrement le passé récent, celui qui peut rendre plus facilement captif dans la mesure où il permet souvent une idéalisation des faits ; ce passé des souvenirs (de l'enfance, par exemple) doit être distingué du passé historique, que le philosophe étudie en tant que philologue classique : « Cela, ma profession de philologue classique me donne le droit de le dire : car je ne sais quel sens la philologie classique pourrait avoir aujourd'hui, sinon celui d'exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir[66] ». C'est ce qui lui fait dire qu'« il est donc possible de vivre, et même de vivre heureux, presque sans aucune mémoire, comme le montre l'animal ; mais il est absolument

63. Nietzsche, 97.
64. Nietzsche, 93.
65. Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres* (Paris : Les Cahiers rouges Grasset, 2008), 99.
66. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, 94.

impossible de vivre sans oubli[67] ». Où se situe donc la génération dite « des années 1920 » par rapport à ces considérations ?

La réponse commande que nous revenions à ce que nous citions plus haut : « briser le passé afin de construire l'avenir[68] ». Le verbe « briser » est ici intéressant au premier chef, puisqu'il semble porter en lui l'essentiel du message. Qu'entend Nietzsche par cela et en quoi cette phrase concerne-t-elle la poésie « des années 1920 » ? S'agit-il d'une incitation à la destruction ou au refus du passé, ou plutôt d'une invite à un contact nécessaire avec celui-ci, dans une démarche de « collecte des débris », qui, traités, analysés, permettraient à l'individu d'extraire du passé ce qui peut lui permettre de construire son avenir et améliorer son présent ? Voyons quelques exemples en guise d'illustration :

Agras, dans son poème « Enfant blond… » (« Ξανθό παιδί… »), décrit un enfant qui lui rappelle sa propre enfance. Dans la cinquième strophe, il note que son âme – grâce à cette vision – a commencé à relier tout ce qu'elle avait laissé choir et qui restait là, brisé, depuis longtemps :

> Et pendant que je restais à te regarder
> l'âme a commencé à relier
> tout ce qu'elle avait laissé choir,
> débris depuis longtemps amoncelés.

~

> Κι ὅσο ἔστεκα νὰ σὲ θωρῶ,
> πῆρε ἡ ψυχὴ νὰ συνεδέσει
> τὰ ὅσα εἶχε ἀφήσει κι εἶχαν πέσει,
> σωρό, σπασμένα ἀπὸ καιρό[69].

Emmanouil, dans « Le jardin des légendes de l'enfance » ~ « Ο κήπος των παιδικών θρύλων », évoque un jardin légendaire dans lequel la voix poétique file lentement le souvenir d'Hermione, lacéré par l'œuvre exécrable du temps :

67. Nietzsche, 97.
68. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, 99.
69. Agras, *Τα Ποιήματα*, 229-230.

Hermione, comme trahie par l'exaltation des fleurs,
Je file lentement ce soir dans ce jardin légendaire
Ton souvenir lacéré par l'œuvre exécrable du temps[70].

~

Σαν προδομένη απ' των ανθών την έξαρση, Ερμιόνη,
Μέσα σ' αυτό το θρυλικό κήπο αργοκλώθω απόψε
Τη σπαραγμένη απ' το στυγνό το χρόνο ανάμνησή σου.

Melachrinos, dans le quatrième poème[71] du Prologue de l'unité intitulée « Modifications » (« Παραλλαγές »), prête de la tristesse au passé vers lequel il se tourne. Du début de la deuxième strophe se dégage une impression d'abandon – le poète y évoque sa cour broussailleuse et pleine de désert dans laquelle les eaux s'affligent des souvenirs malheureux :

[…]
Quelle tristesse recèle le passé. […]

Ma cour en friche n'est que désolation,
Les eaux s'attristent de souvenirs malheureux.

~

[…]
Το παρελθόν τι θλίψη πόχει. […]

Γιόμισε ερμιά η αυλή μου που χορτάριασε,
Θλίβουνται τα νερά μ' άμοιρες μνήμες[72].

Dans le poème « À ma sœur » (« Της αδελφής μου ») de Polydouri, deux vers, à la fin de la deuxième strophe, sonnent comme un avertissement :

70. Emmanouil, *Ποιήματα*, 105-106.
71. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 87.
72. Melachrinos, 69-88.

Si tu me donnais la main pour que nous allions vers le passé,
je craindrais d'être bien pesante sur le chemin du retour.

~

Αν μου 'δινες το χέρι σου στο παρελθόν να πάμε,
φοβάμαι θα σε βάραινα πολύ στο γυρισμό[73].

Dans « Soirée printanière » (« Εαρινή βραδυά »), Ouranis décrit la gravité qui s'empare de son âme, (qui semble entendre ses jours sombrer un à un dans le passé, lentement et lourdement, comme des fruits mûrs tombent en silence) :

[…]
et (que) mon âme reste sérieuse, comme si elle entendait
mes jours tomber dans le passé un à un,
lentement, lourdement – comme des fruits mûrs dans le silence.

~

[…]
και που η ψυχή μου σοβαρή στέκεται, σα ν' ακούει
τις μέρες μου στο παρελθόν να πέφτουν μία – μία,
αργά, βαριά – σαν ώριμοι καρποί στην ησυχία[74].

Agras, avec « Dans la maison… » (« Στο σπίτι μέσα… »), évoque une demeure apparemment abandonnée dans laquelle la vie s'est noircie et semble sans valeur. Puis il décrit d'une manière très intéressante l'intérieur de la maison, où tombe une bruine invisible et sèche. La maison pour sa part rêve des traces perdues et vides, pleine de débris et de ruines, tandis que les heures passent et partent et frappent sans coup férir :

Dans la maison il bruine
– et la vie a sommeil et (se) noircit
Et s'engourdit et ne vaut rien…

73. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 159.
74. Ouranis, *Ποιήματα,* 78.

Sur la nudité sans âme de la chambre,
dès tôt le matin, goutte après goutte,
il pleut – la bruine invisible, sèche.

[…]

La maison rêve des traces anciennes,
Souvenirs perdus et vides
– pleine de débris, pleine de ruines

[…]

Et les heures filent, passent, s'enfuient
– et sonnent sans coup férir.

~

Στο σπίτι μέσα ψιχαλίζει
– κι η ζωή νυστάζει και μαυρίζει
Και μούδιασε και δεν αξίζει…

Στ' άψυχα τα γυμνά, στη σάλα,
από νωρίς, στάλα τη στάλα,
βρέχει – άφαντη, στεγνή ψιχάλα.

[…]

Παλιά ονειρεύεται σημάδια,
Θυμητικά χαμένα κι άδεια
– όλο συντρίμμια… όλο ρημάδια…

[…]

Και κλώθουν και περνάν και πάνε
οι ώρες – κι αλάθευτα χτυπάνε[75].

Dans « Renouvellement » (« Ανανέωση »), Philyras se présente comme marié au passé, mais vivant dans le présent comme un ermite

75. Agras, *Τα Ποιήματα*, 180-181.

insensible à tout, portant en lui les ruines du passé. Le titre du poème est donc ironique. Cependant, les vers ci-dessous autorisent une interprétation nuancée : la voix poétique demande à évoluer et affirme qu'elle « travaille » sur la pensée dans la lente chute de la défaite en désirant devenir ainsi (grâce à ce processus, ce travail) l'« air » nouveau d'une victoire qui arrosera ses fibres et son sang en apportant à nouveau la fraîcheur à l'esprit :

Moine ou soi-disant vivant dans une maison déserte,
marié au passé, légendaire,
je vieillis maintenant avec le souvenir, ermite,
flétri, sans sentiments, difforme.

Comme un ruisseau répandu sur les berges, d'un lit
nouveau je demande à devenir le cours,
je torture la pensée dans la lente chute
de la défaite et nouvel air de victoire

j'aspire à devenir, dans le renouvellement d'une jeunesse,
le sang qui arrosera,
et apportera à nouveau la fraîcheur à l'esprit aussi.

Que je redevienne soldat dans de nouvelles genèses, que je me batte à nouveau
Pour un nouvel ex-voto à un autre candélabre…

~

Καλόγερος ή τάχα ερημοσπίτης,
νυμφίος των περασμένων, θρυλικός,
τώρα γερνώ με την ανάμνηση, ερημίτης,
μαραγκιασμένος, άνιωθος, σκεβρός.

Σαν ρυάκι παράστρατο, μιας κοίτης
νέας ζητώ να γίνω εξελιγμός,
βασανίζω τη σκέψη μες στης ήττης
τον ξεπεσμό και νίκης νέας ρυθμός

ποθώ να γίνω σ' ανανέωση μιας νιότης
που θα ποτίσει τις ίνες μου, το αίμα,
θα ξαναφέρει τη δρόσο και στο πνέμα.

Σε νέες δημιουργίες στρατιώτης
να ξαναγίνω, να παλέψω πάλι
για τάμα νέο σ' άλλο μανουάλι[76]…

Ce poème mérite toute notre attention, car il nous montre le renouvellement comme passant par la difficulté, ici liée au passé.

Les ruines et le rapport au passé en ce qu'il a de pesant forment le dénominateur commun de ces poèmes. Notons en outre que le passé est évoqué à travers un certain flou, qui ne nous permet pas de déterminer s'il est proche ou lointain. Le regard apparaît ainsi sans caractéristiques trop précises, s'intéressant au passé en général, prêtant attention – et invitant le lecteur à faire de même – à ce qui semble abandonné et délabré. Ces ruines ou ces fragments constituent-ils une référence figurée et indirecte à la « rupture » avec le passé de la pensée nietzschéenne ?

Quelques mois avant son suicide en 1940, l'un des plus grands historiens du XX^e^ siècle, Walter Benjamin, écrit ses thèses sur le concept d'Histoire. La neuvième de ces thèses est la suivante :

"Mon aile est prête à se déployer
J'aimerais bien revenir en arrière
Car même si je restais autant que le temps vivant
Je n'aurais pas beaucoup de bonheur."

Gerhard Scholem, Salut de l'ange

Un tableau de Klee intitulé *Angelus Novus* représente un ange, qui semble s'apprêter à s'éloigner de quelque chose qu'il regarde fixement. Il a les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les ailes déployées. L'Ange de l'Histoire doit avoir cet aspect-là. Il a tourné le visage vers le passé. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une catastrophe unique dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et les jeter à ses pieds. Il aimerait sans doute rester là, réveiller les morts

76. Philyras, *Ποιήματα*, vol. II, 86.

> et rassembler ce qui a été brisé. Mais, du Paradis, se lève une tempête, elle se prend dans ses ailes, si puissante que l'ange ne peut plus les refermer. Elle le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le tas de ruines devant lui grandit et monte jusqu'au ciel. Cette tempête, c'est ce que nous appelons tempête[77].

La poésie des années 1920 n'est pas exempte de quelques figures d'anges emblématiques. Dans le poème « Que te dire, automne ? » (« Τι να σου πω, φθινόπωρο[78]; ») de Karyotakis, la saison automnale est symbolisée par l'ange de la corruption (« Τι να σου πω, φθινόπωρο, που πνέεις απ' τα φώτα/ […] είσαι ο άγγελος της φθοράς, ο κύριος του θανάτου »), à l'élan sacré duquel s'abandonne le poète s'abandonne dans les derniers vers (« ήρθα να εγκαταλειφθώ στην ιερή σου ορμή »).

Dans « La dame des illusions de l'enfance » ~ « Η δεσποινα των παιδικων παραισθησεων » d'Emmanouil apparaît un autre ange, « paradoxal », dont la présence vespérale dégage une odeur que les étés recherchent (« Τα καλοκαίρια ανώφελα ζητούσαν να ευωδιάσουν / απ' την εσπέρια παρουσία του παραδόξου αγγέλου »). Cette figure est, comme la précédente, liée au passé, car ce sont ses yeux et son odeur que la voix poétique recherche :

> Dans la nuit profonde et interminable du Passé,
> où je cherche les yeux, le parfum de cet ange,
> sa mémoire est une extase : une aube d'outre-mer de martins-pêcheurs mélodiques.
>
> ~
>
> Μές στη βαθιά, αξημέρωτη του Παρελθόντος νύχτα,
> όπου τα μάτια, το άρωμα του αγγέλου αυτού γυρεύω,
> η μνήμη της είναι έκσταση : μια χαραυγή υπερπόντια
> μελωδικών αλκυόνων[79] !

77. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, suivi de Eduard Fuchs, *Le Collectionneur et l'Historien* et de *Paris, la capitale du XIX^e siècle*, trad. Olivier Mannoni (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2013), 65-66.
78. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 90.
79. Emmanouil, *Ποιήματα*, 108-109.

Mais revenons à la thèse[80] dense et énigmatique de Benjamin : sa description de l'Ange au regard tourné vers les ruines du passé et désireux de « réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé » évoque immanquablement les poètes qui nous occupent. Les débris du passé de la pensée nietzschéenne sont là pour nous indiquer de quelle manière nous devons aborder le passé afin d'en extraire ce qui peut nous aider à former l'essence du présent, lui-même avenir en gestation. Les ruines auxquelles pense Benjamin, elles, portent surtout la marque du passé, jettent la lumière sur les éléments amoncelés qui le constituent et qui dans le présent ont l'aspect de ruines ou de ce qui a subi l'usure naturelle du temps. L'image de l'Ange impose un « rythme » de lecture différent de celui avec lequel nous lisons la réflexion nietzschéenne sur le bris du passé, et ce « rythme » différent, posé, nous permet de suivre au plus près ce regard tourné vers le passé. L'ambiance de mystère que crée ainsi Benjamin éveille la curiosité du lecteur devant cette démarche quasi sacrée.

Les buts respectifs de Benjamin et de Nietzsche semblent être les mêmes : tous deux estiment que l'avenir ne peut être mieux élaboré qu'au contact du passé. La différence tient au fait que Nietzsche cherche à morceler le passé, tandis que Benjamin le conçoit comme déjà fragmenté et surtout caractérisé par l'amoncellement d'éléments *a priori* oubliés et progressivement abandonnés : malgré l'image de la force irrésistible du progrès qui entraîne l'Ange toujours plus loin du passé, Benjamin, par l'insistance avec laquelle il s'attache au regard de celui-ci, accorde au passé une importance plus grande que ne le fait Nietzsche, pour qui le contact avec le passé s'accompagne nécessairement du danger de la soumission à ce dernier et du sacrifice naïf du présent.

Là où Nietzsche a l'attitude d'un combattant, Benjamin adopte plutôt celle d'un collectionneur qui ne se contente pas de regarder tout ce qui a été ramassé, mais cherche à mettre en valeur les fragments qu'il a collectés, leur accordant grande importance en dépit de l'outrage que leur a fait subir le temps. Cette usure peut même s'avérer essentielle et prendre une part très active à la création du nouveau. Il n'est que de rappeler les commentaires d'Hannah Arendt sur certaines réflexions de Benjamin autour de la pensée poétique :

80. Voir Agras, *Τα Ποιήματα*, 308.

> Ce penser, nourri de l'aujourd'hui, travaille avec les "éclats de pensée" qu'il peut arracher au passé et rassembler autour de soi. Comme le pêcheur de perles qui va au fond de la mer, non pour excaver et amener à la lumière du jour, mais pour arracher dans la profondeur le riche et l'étrange, perles et coraux, et les porter, comme fragments, à la surface du jour, il plonge dans les profondeurs du passé, mais non pour le ranimer tel qu'il fut et contribuer au renouvellement d'époques mortes. Ce qui guide ce penser est la conviction que s'il est bien vrai que le vivant succombe aux ravages du temps, le processus de décomposition est simultanément processus de cristallisation ; que dans l'abri de la mer – l'élément lui-même non historique auquel doit retomber tout ce qui dans l'histoire est venu et devenu – naissent de nouvelles formes et configurations cristallisées qui, rendues invulnérables aux éléments, survivent et attendent seulement le pêcheur de perles qui les portera au jour : comme "éclats de pensée" ou bien aussi comme immortels Urphänomene[81].

Les vers des poètes grecs cités plus haut restituent l'impression du geste posé du collectionneur, du désir d'un lent rapprochement vers le passé, dont le but nous est indirectement présenté dans le poème « Renouvellement » (« Ανανέωση[82] ») de Philyras : on y trouve une combinaison *a priori* étrange, mais surtout rare et, à deuxième lecture, tout à fait remarquable, entre d'une part l'âpreté du passé dans lequel se représente le poète et d'autre part ce nouveau plein de fraîcheur mais auquel nous ne parviendrons pas sans le contact avec le passé. L'âme qui, dans le poème d'Agras, relie éclat par éclat tout ce qui est resté brisé depuis longtemps, l'enchaînement lent du souvenir par la voix poétique (Emmanouil), la vision de la tristesse du passé (Melachrinos), le poids du passé accumulé (Polydouri), les jours-fruits qui tombent mûrs dans le silence (Ouranis), les débris et les ruines qui constituent le rêve de la maison abandonnée (second poème d'Agras), la voix poétique mariée au passé (Philyras), tous ces éléments suivent le « rythme » de la pensée benjaminienne sans donner l'impression d'être menacés par un élément qui les éloignerait du passé, ni sans se limiter à un seul regard ou point de vue. Les poètes

81. Hannah Arendt, *Vies politiques*, trad. Eric Adda et al. (Paris : Gallimard 1974), 305-306.
82. Philyras, *Ποιήματα*, vol. II, 86.

des années 1920 ne cherchent pas à adopter une attitude passive et atteindre l'oubli, plongés qu'ils seraient dans une époque désœuvrée et victimes de leur présent ; non, ils instaurent, de différentes manières, un véritable dialogue avec le passé. Leur poésie réussit à dépasser la peur décrite par Nietzche en opérant avec le passé un rapprochement riche et régénérateur qui montre à quel point ils étaient en avance sur leur époque. Précisons ici qu'en 1940, l'année de rédaction des thèses de Benjamin sur l'Histoire, l'essentiel de l'œuvre de ces poètes était déjà composé.

Les deux figures d'anges que nous trouvons dans la poésie de Karyotakis et d'Emmanouil constituent un seul et même moyen de contact avec le passé. Chez Karyotakis, l'ange de l'usure, l'automne, avance sur le chemin de recueillement (« στο δρόμο της πικρίας και της περισυλλογής[83] »). Ainsi le poète allie la caractéristique dominante du passé (celle de l'usure et des ruines) à son intention de réfléchir sur lui-même, devenant ainsi non une victime du passé, mais un acteur du présent. La deuxième figure est un souvenir qui fonctionne comme un pont entre le passé (l'enfance) du poète et une nuit du présent dédiée au passé et que le poète caractérise comme interminable. Mais le parallèle avec l'ange de l'Histoire de Benjamin s'arrête là. D'ailleurs, si ce dernier représente le regard tourné vers le passé, les anges de Karyotakis et d'Emmanouil attestent le contact des deux poètes avec le passé, lointain et vague (Karyotakis) ou plus récent, remontant à l'enfance (d'Emmanouil). Le contact avec le passé est clairement montré : dans le premier cas, le poète s'abandonne à l'ange de l'usure qui avance sur le chemin du recueillement ; et dans le second, le poète atteint son passé à travers le souvenir de cet ange dont il cherche le parfum dans son présent. Il y a donc là une vraie démarche, concrète, loin de la seule théorie.

Une autre preuve du rapport qu'entretient cette génération avec le passé est sa manière de se référer à ses ancêtres et aux générations précédentes. Si selon Benjamin « chaque présent est fruit d'un passé dans lequel il doit se reconnaitre[84] », ces poètes non seulement n'hésitent pas à entrer en dialogue avec ce dernier, mais de plus, utilisent

83. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 90.
84. Pierre Delain, *Buées blanches sur le quai de l'Idve* (Guilgal), www.idixa.net/Pixa/pagixa-1103161031.html.

ce dialogue avec leurs ancêtres pour exercer une critique acérée de leur présent. Ils révèlent ainsi les insuffisances et les failles de leur époque en proclamant par là même un avenir qui sera plus digne de leur passé que ne l'est le présent. Parallèlement, ils arrivent à mêler le passé à leur présent, qu'ils rendent ainsi plus profond et conscient et dans lequel se reflète leur intention d'apporter un changement là où ils pourraient encourir le jugement de leurs ancêtres :

Les portraits de nos ancêtres morts, gens de bien,
accrochés au-dessus de notre bureau,
toujours dans la même position, depuis des années,
portent sur nous leur regard sévère.

Au travers de la nuit profonde de l'au-delà,
où ils dorment du sommeil des innocents,
toujours inquiets pour la vie terrestre,
ils demandent à leurs descendants :

[…]

Combien sévère est le regard de nos ancêtres
et combien souple et légère est notre vie !
Les images des ancêtres nous observent
sans jamais, jamais (nous)trouver d'excuses…

~

Οι εικόνες των νεκρών, καλών προγόνων μας,
πάνω από το γραφείο μας κρεμασμένες,
στην ίδια πάντα στάση, χρόνια ολόκληρα,
με το αυστηρό τους βλέμμα μας κοιτάζουν.

Μέσα από τη βαθιά νύχτα του υπερπέραν,
όπου των αγαθών τον ύπνο υπνώνουν,
για τη ζωή τη γήινη, πάντα ανήσυχοι,
ρωτούν των θλιβερών τους απογόνων :

[…]

Πόσο αυστηρό το βλέμμα των προγόνων μας
και πόσο ελαστική, ελαφρή η ζωή μας !
Οι εικόνες των προγόνων μας ελέγχουνε,
χωρίς ποτέ, ποτέ να συγχωρούνε[85]…

Dans le poème « L'accomplissement des temps » (« Πλήρωμα χρόνου ») de Philyras, ce dialogue prend la forme d'une comparaison entre une description des ancêtres que fait le poète dans son présent et la situation actuelle de leur descendant.

Dans les siècles comme vous faites impression, ancêtres,
figures, pensées, réflexions,
combats, batailles, conquêtes, trônes,
soldats et corsaires aux confins de la terre.

Et votre rejeton gèle dans le froid,
comme un soldat, que le torrent
du Destin emporte dans ses remous ?
et que des tremblements de terre font trembler[86].

~

Μες στους αιώνες πώς φαντάζετε, προγόνοι,
μορφές, εικόνες, σκέψεις, στοχασμοί,
αγώνες, μάχες, κατακτήσεις, θρόνοι,
στα πέρατα στρατοί και κουρσεμοί.

Κι ο ριπτασμένος σας, στο κρύο παγώνει,
σαν στρατιώτης, που η νεροσυρμή
της Μοίρας τον κυλά και τον κυκλώνει
και τον τραντάζουν άξαφνοι σεισμοί.

Philyras propose une sorte de compromis, de réconciliation dans la suite du poème, entre l'écho que renvoient les ancêtres évoquant pouvoir, succès et réussites, et la situation actuelle de leurs descendants qui semble plutôt être celle de victimes du destin, dans un décalage flagrant. Ce contraste ne peut qu'encourager le « rejeton » à vouloir

85. Emmanouil, *Ποιήματα*, 65-66.
86. Philyras, *Ποιήματα*, vol. II, 33.

changer le monde qui constitue son présent. Dans la suite du poème, il annonce d'ailleurs ce changement qui arrivera par « une épée qu'il plantera dans la bonté » (« Σπαθί θα σύρει μες στην καλοσύνη »). L'image est certes assez énigmatique et d'interprétation délicate, mais ce mouvement imprimé à l'épée peut symboliser une rupture entre présent et passé – rupture qui libérera le descendant d'une comparaison qui, à terme, l'inhiberait et le condamnerait à l'immobilisme ; cette comparaison a d'ailleurs atteint son but, puisqu'elle conduit le descendant à méditer sur le présent qui est le sien et le provoque à réagir. Comme il l'annonce à la fin de la troisième strophe et au début de la quatrième, « L'heure doit toucher au calme » (« η ώρα πρέπει να 'ρθει στη γαλήνη[87]. »), et « les voix insidieuses doivent se taire » (« Να σωπάσουν οι επίβουλες φωνές »).

Il est temps à présent de définir avec plus de précision la nature du dialogue que peut engager toute génération avec celles qui l'ont précédée. Nous avons déjà mentionné comment cette comparaison a pu servir (pour les poètes des années 1920) à l'amélioration du présent et de l'avenir des descendants. Mais quel est l'itinéraire exact que la génération présente doive suivre pour procéder à la régénérescence du présent et de l'avenir ? Ce but est-il conscient de sa part ou bien prend-il la forme d'un instinct bien caché en l'homme ? Commençons par cette dernière question, qui investit la génération « actuelle » (indépendamment de l'époque) d'une mission dont la nature et le degré d'importance semblent élevés, si l'on songe qu'elle vise à la relecture du passé à la lumière du présent de façon à éviter la répétition des catastrophes d'hier.

Nietzsche et Benjamin, chacun à sa manière, essayent de souligner que cette préoccupation doit devenir consciente pour la génération « actuelle » de manière à constituer un impératif d'analyse du passé, par lequel présent et avenir iront vers l'amélioration. Benjamin, quand il représente le progrès comme la menace de la *rédemption* du passé, semble plutôt penser aux conséquences d'un progrès qui n'hésite pas à sacrifier le passé en ignorant son importance ; une forme de progrès, donc, qui ne vise qu'à établir un contrôle sur le présent et l'avenir, dans des domaines tels que l'économie, les intérêts patriotiques, etc. sans considération de l'individu. Benjamin n'est donc pas opposé à

87. Philyras, 33.

l'idée d'évolution, mais il ne croit pas à une évolution qui choisirait d'ignorer le passé, parce qu'elle avancerait alors à l'aveuglette, répétant les mêmes erreurs, et enfermerait l'humanité dans un cycle ininterrompu de maux.

Des poèmes comme celui de Philyras, cité plus haut[88], témoignent soit d'une conscience déjà formée de la part de la génération « des années 1920 » quant à l'importance de ce type de dialogue avec les générations antérieures, soit d'une conscience à laquelle le lecteur a accès par le biais de l'œuvre poétique ou critique. Pour le dire autrement, cette œuvre reflète une tentative de se rapprocher du passé et de sceller ce rapprochement. Cet effort, soit qu'il émane d'un instinct, soit qu'il témoigne d'une conscience déjà formée, permet l'instauration de ce dialogue entre différentes générations qui conduit à la restructuration du présent et de l'avenir.

Tentons à présent d'analyser ce qui a été jusqu'ici dénommé « amélioration du présent et de l'avenir ». Les œuvres de la génération dite « des années 1920 » semblent faire référence à une forme de *rédemption* du présent et de l'avenir, tandis que Benjamin se réfère plutôt à une *rédemption* du passé, en la présentant comme la condition préalable qui permet à la génération « actuelle » d'aller à la rencontre des générations qui l'ont précédée :

> L'historien qui ne conçoit l'histoire que comme une suite d'événements successifs est incapable de rencontrer le passé, car lui échappe l'événement mystérieux qui le relie à ce passé à partir du présent. Sans *rédemption* du passé, il n'y a pas de lien avec les générations antérieures[89].

La génération qui nous occupe interprète cependant un peu différemment la *rédemption* du passé : elle suit le même itinéraire mais dans le sens inverse, considérant le lien avec les générations antérieures comme la condition préalable pour parvenir à la *rédemption* du passé, rendant ainsi ce terme moins vague et, par conséquent, plus accessible. Il est à noter que Benjamin emploie cette idée de *rédemption* sans la

88. Voir Philyras, 310, 312-313.
89. Delain, *Buées blanches sur le quai de l'Idve*.

définir précisément, et sans même proposer de manière d'y parvenir. Il est vrai que :

> On ne peut pas reprocher à Benjamin son pessimisme. Il écrit en 1940, quelques mois avant son suicide. Mais on peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles il appelle cette tempête *progrès* alors qu'il pourrait l'appeler *nazisme*. Si les ruines sont partout, si elles encombrent le passé et l'avenir, que peut-on espérer ? Le fait qu'elles montent vers le ciel suffit-il à nous consoler ? Benjamin ne répond pas à cette question, mais suggère [à travers Paul Klee, mort la même année que lui] par le regard de l'Ange [compassion et curiosité mêlées] et par ses ailes déployées, qu'une *rédemption* est encore possible. Certes elle ne passe pas par l'ange, elle passe par la génération actuelle (à chaque moment, la génération vivante) qui détient une parcelle de pouvoir messianique[90].

Benjamin prête donc aussi à la génération « actuelle » le rôle de rédemptrice, sans s'attarder sur ce que le terme recouvre. Il nous semble donc que c'est sur ce point que l'histoire et l'action dépassent la théorie et s'incarnent dans la vraie vie. Les poètes « des années 1920 » rendent compte dans leur œuvre (poétique – critique) d'une perception du temps telle qu'elle leur permet d'avoir accès au passé afin d'établir un dialogue (sur de nombreux plans) avec lui. Ils savent bien que la *rédemption* du passé s'identifie à la *rédemption* du présent et à celle de l'avenir. Après avoir aboli les frontières entre les trois parties qui constituaient la succession du temps, ils obtiennent un accès plus aisé à celle qui les intéresse surtout, le passé, considérant que son contact permettra la *rédemption* de tous les temps. Les réflexions de Lapathiotis citées au tout début de ce chapitre paraissent désormais plus claires, et cette conception partagée par sa génération résout le problème d'une distinction vide de sens entre ce que nous avons appelé « *rédemption* du présent et de l'avenir » et ce que Benjamin appelle « *rédemption* du passé » puisque les trois parties qui constituent le *triptyque* du temps sont liées l'une à l'autre et inconcevables l'une sans l'autre. Le choix de ces poètes d'accorder la priorité (au moins en apparence) au passé concourt véritablement à équilibrer les trois parties du *triptyque*, dans le sens où le regard vers

90. Walter Benjamin, *Écrits français* (Paris : Folio-Gallimard, 1991), 438.

le passé permet de traiter des données dont l'observation, l'examen et la reconstitution conduisent non seulement à l'élaboration du neuf sans risque de retomber dans les erreurs anciennes, mais aussi à une évolution véritable des choses dans la mesure où l'usure n'implique pas automatiquement une destruction absolue, mais peut être liée à une idée de transformation (si l'on songe, par exemple, aux propos de H. Arendt sur la pensée poétique chez Benjamin et sa référence aux pêcheurs des perles[91]).

Une action est toujours ancrée dans le moment « actuel », dans la génération « actuelle », la seule qui puisse agir, intervenir, corriger, construire. C'est la raison pour laquelle les générations antérieures exigent d'elle qu'elle développe son pouvoir « messianique[92] », ce qui n'est rien d'autre que ce que Benjamin appellera plus tard *conscience historique*[93] dans ses thèses sur le concept d'Histoire[94] et qui permettra la valorisation essentielle du passé par la restructuration du présent, ouvrant ainsi la voie à l'espoir en l'avenir. Prêter à la génération « actuelle » une *puissance* dite « messianique[95] », c'est avoir recours, pour Benjamin, au seul agent capable d'intervenir. Cette génération est la seule à pouvoir produire l'avènement d'une nouvelle époque, dont l'évolution dépendra de la force de ses instincts et de sa conscience. Il s'agit là d'un cycle semblable à ceux, de mort et de résurrection, sur lesquels Lapathiotis insiste dans « Adonies ».

Rappelons d'ailleurs que Benjamin identifie souvent le rôle de la génération « actuelle » à celui de l'historien, qui, pour reprendre ses mots,

> ne décrit pas le passé, mais s'arrête devant l'image qui surgit à l'improviste. Cette image, qui est celle des ancêtres enchaînés, peut le sauver d'un danger suprême (ne pas avoir d'avenir). Il ne s'agit pas de recueillir l'héritage – car ce ne serait que l'héritage des vainqueurs. L'historien doit rejeter la norme historique et pouvoir arracher l'histoire

91. Arendt, *Vies politiques*, 305-306.
92. Benjamin, *Écrits français*.
93. Benjamin, 438.
94. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, 76.
95. Benjamin, 55.

> à la continuité en créant ainsi un temps qui n'est plus le temps des horloges mais il est un temps d'une brèche, d'un arrachement[96].

Mais on pourrait se demander en quoi il est pertinent de se référer aux idées de Benjamin sur l'historien idéal, alors que les poètes pris en compte dans cet ouvrage ne sont pas historiens.

> Ce qui vaut pour l'activité de l'historien vaut aussi pour l'œuvre, dans laquelle la tension s'immobilise. Les œuvres sont des monades, des objets singuliers arrachés au temps. Le cours entier de l'histoire s'y cristallise dans un raccourci formidable. C'est ainsi que s'ouvre la porte par laquelle pourra entrer le messie[97].

L'historien de Benjamin n'est donc pas uniquement l'historien de métier, mais aussi tout individu contemporain des faits auxquels l'on s'intéresse, ce qui inclut l'auteur d'une œuvre, quelle qu'en soit la nature. Benjamin l'appelle « historien » pour souligner son lien avec le passé, l'attention accordée à ce qui en émane. Ces conceptions se rattachent, chez lui, au concept de *matérialisme historique*[98], dans le sens où le contact avec la matière permet de mieux atteindre l'objet historique et de se détacher des prises de position parfois extrêmement subjectives de ceux qui cherchent à instrumentaliser l'histoire. Cependant, ce lien, ce rattachement au passé peuvent toucher d'autres domaines qui ne doivent pas abandonner ce contact au seul historien : le risque encouru serait alors celui d'une lecture du passé très unilatérale et, par là même, très partielle. Benjamin, semble-t-il, prend un soin tout particulier à décrire le rôle idéal que devrait avoir l'historien :

> À celui qui vit dans une époque conformiste où l'ennemi triomphe [Walter Benjamin écrit en 1940, quelque mois avant son suicide], où la tradition est au service de l'oppression, il faut un messie qui prendrait la suite de celui dont on disait qu'il pouvait vaincre l'antéchrist. Le matérialisme historique peut être ce messie – s'il réussit à capter l'image fragile, révolue, capable de contrer le danger terrible et menaçant. Si les générations anciennes ont donné ce rendez-vous aux générations

96. Delain, *Buées blanches sur le quai de l'Idve*, www.idixa.net/Pixa/pagixa-1103161031.html.
97. Delain, www.idixa.net/Pixa/pagixa-1103161031.html.
98. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, 63.

> d'aujourd'hui, si elles leur ont laissé une parcelle de pouvoir, c'est pour qu'elles puissent aujourd'hui, une fois de plus, s'attaquer à cette rude tâche[99].

Nous constatons donc que pour Benjamin même, chaque génération « actuelle » – présentée comme le messie qui prendra la suite –, doit passer par le matérialisme historique pour pouvoir être présente à son rendez-vous avec ses devancières. Les lignes ci-dessus confirment l'idée que Benjamin ne prête pas uniquement au domaine de l'histoire le devoir du traitement du passé, qu'il utilise comme le pont préalable à la rencontre entre la génération « actuelle » et celles qui l'ont précédée. De plus, il convient de ne pas ignorer que selon Benjamin, « l'historien est un prophète qui regarde en arrière[100] », ce qui nous rapproche du rôle qui lui est dévolu chez Baudelaire (dans le sonnet *Correspondances* par exemple[101]). Les deux caractéristiques (don de prophétie, regard dirigé sur le passé) prêtent ainsi à l'historien et au poète un pouvoir messianique à travers lequel passe la reconstruction du monde. Benjamin en conclut que la génération « actuelle » doit acquérir les qualités qui fondent, selon ses conceptions, l'historien idéal.

Il nous reste à présent à tenter de définir avec plus de précision les caractéristiques de ce regard tourné vers le passé, à travers lequel chaque génération arrive à traiter le temps. Pour cela, il est important de voir comment Benjamin conçoit exactement l'historien qui aura les meilleures chances d'atteindre le but qu'il lui fixe. Ainsi comprendrons-nous mieux l'itinéraire exact qui conduit à cette *rédemption* évoquée plus haut. Cet itinéraire nous apparaît plutôt comme une perception générale du temps, perception qui prouve à quel point la génération « des années 1920 » avait fait évoluer son degré de conscience au niveau historique et social. La plupart des caractéristiques, qui témoignent de la nature de cette conscience, ne s'éloignent pas beaucoup des caractéristiques que Benjamin prête à l'historien idéal dans les extraits précédemment cités.

---

99. Benjamin, *Écrits français*, 435-436.
100. Delain, *Buées blanches sur le quai de l'Idve*, www.idixa.net/Pixa/pagixa-1103161031.html.
101. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 37.

Tout d'abord, ces poètes sont conscients que « vouloir décrire le passé tel qu'il a été serait une tâche chimérique[102] » : ainsi ne tentent-ils pas de présenter dans leurs œuvres une image objective du passé, ni ne cherchent à décrire les événements avec un grand luxe de détails. Ce sont les sensations, qui les intéressent, et non les souvenirs, souvent flous et généraux. Agras, dans son poème « Causerie au crépuscule » (« Αποβραδινό κουβεντολόι »), arrive à créer une atmosphère nostalgique, aux tonalités variées, sans pourtant se référer à des souvenirs précis. Dans les extraits ci-dessous, c'est plutôt le son d'un instrument musical qui fonctionne comme lien entre présent et passé :

Et dans la rue l'instrument est arrivé
Venu des profondeurs de l'étranger
pour unir le passé
au cœur désert,

pour rendre encore plus
quotidiens les jours fériés
– et le vent a commencé à danser des polkas,
des romances, des barcarolles.

[…]

et aux choses inanimées, simples
et immobiles – bénies –
il parlait de tristesses nulle part décrites, de joies
nulle part décrites et de passions étrangères…

~

Κι ἦρθε τοῦ δρόμου τ'ὄργανο
βαθιὰ πολὺ ἀπ'τὰ ξένα
νὰ δέσει μὲ την ἔρημη
καρδιὰ τὰ περασμένα,

νὰ κάμει ἀκόμα πιότερο
καθημερνὲς τὶς σχόλες

102. Benjamin, *Écrits français*, 435-436.

– καὶ πῆρε πόλκες ὁ ἄνεμος,
ρομάντσες, βαρκαρόλες.

[…]

κι ἔλεγε, στ'ἄψυχα, τ'ἁπλὰ
κι ἀσάλευτα – ἁγιασμένα –
γι'ἄγραφες λύπες, ἄγραφες
χαρὲς καὶ πάθη ξένα[103]…

Et même lorsque les poètes se réfèrent à des souvenirs, c'est pour garder vivants des événements, pour la possibilité d'y avoir accès, pour des raisons variables. Polydouri par exemple, dans son poème « Toujours je reviens » (« Πάντα γυρίζω »), cherche (grâce à la mémoire) à garder vivants et présents les tout premiers moments d'un amour :

Je retourne toujours là-bas, vers l'aube
de notre bel amour. Je redoute
qu'il ne rencontre la fatalité
et qu'ils ne s'enfuient tous deux
vers les lieux sans retour.

Je crois que je lui donne vie en me rappelant
de ses premières lueurs,
notre ivresse pure près de lui
à gaspiller ses cadeaux pléthoriques.

~

Πάντα γυρίζω εκεί προς τα χαράματα
της όμορφης αγάπης μας. Μην τύχει,
φοβάμαι, το μοιραίο και συντύχει
και φύγουν για τ'αγύριστα περάματα.

Θαρρώ ζωή της δίνω ανακαλώντας
τα πρωτινά φεγγοβολήματά της,

103. Agras, *Τα Ποιήματα*, 198.

το ανόθευτο μεθύσι μας κοντά της
τα δώρα της περίσσια σπαταλώντας[104].

Polydouri se réfère aussi à la source des souvenirs qui selon elle, elle n'est autre que le cœur qui parvient à rester vivant à travers la mémoire ; il se voit ainsi conférer un rôle très actif, capital dans le présent de l'individu. Dans un poème sans titre, elle présente la mémoire comme l'élément qui nourrit la vieillesse, non pas de façon passive, mais en enrichissant la réalité, en lui offrant un tableau qui restitue avec fidélité l'âpreté ou le ralentissement propres au grand âge. De la même manière, le souvenir peut servir d'élan aux rêves. C'est ce que nous pouvons voir dans le deuxième poème[105] de l'unité « Prologue » (« Πρόλογος ») de Melachrinos :

Si seulement j'étais une vieille dame, ayant pour seule source
celle des souvenirs, dans la poitrine.

[…]

Si seulement des visions prenaient forme dans les profondeurs,
vers la levée du jour, et que me saluaient
toutes les passions qui ont pillé ma vie.
Et que les désespoirs me couronnaient de lumière.

Alors que s'éteint la lumière du jour
et que mon regard ne distingue plus au loin,
si seulement je pouvais être une vieille dame qui habille
un cœur mort avec des contes de fées.

~

Ας ήμουν μια γερόντισσα, με μόνη
των αναμνήσεων την πηγή στα στήθια.

[…]

104. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 29.
105. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 85.

Οράματα να γίνονται στα βάθη,
προς την ανατολή, και να μου γνέφουν
όσα τη ζωή μου λεηλατήσαν πάθη.
Με φως οι απελπισίες να με στέφουν.

Λοιπόν αφού το φως της μέρας σβήνει
Και κόντηνε η ματιά μου τόσο πια,
ας ήμουν μια γερόντισσα που ντύνει
με παραμύθια μια νεκρή καρδιά[106]. (Polydouri)

Comme âme des vêpres, le souvenir
sonne la cloche des rêves.

~

ὡσὰν ψυχὴ σπερνοῦ ἡ ἐνθύμηση
κρούει τὸ σημαντήρι τῶν ὀνείρων[107]. (Melachrinos)

Ici, Melachrinos ajoute une dimension importante sur le rôle et la puissance de la mémoire (qui, par son activité, unit le passé au présent) : elle peut offrir au poète le retour de son moi. Son rôle est alors d'une importance capitale : sans elle, l'individu perd le fil de tout ce qui a fait sa vie jusqu'à l'instant présent. Melachrinos met donc l'accent sur la place cruciale du passé dans la vie, puisque c'est par lui que l'humain accède à la connaissance de lui-même malgré le passage du temps :

Des mythes anciens que j'ai vécus
j'attends le retour de mon moi.

~

Ἀπ'τοὺς παλιοὺς τοὺς μύθους ποὺ ἔζησα
τὸ γυρισμὸ τοῦ ἑαυτοῦ μου περιμένω[108].

106. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 146-147.
107. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 84-88.
108. Melachrinos, 84-88.

Les poètes parlent souvent du passé comme s'ils se référaient à un rêve ou à un mythe, c'est-à-dire à un élément qui contient une large part d'invention. C'est par exemple le cas d'Emmanouil qui, dans le poème « La dame des illusions de l'enfance » (« Η δέσποινα των παιδικών παραισθήσεων »), cherche le parfum d'un ange dans une nuit du passé ; de même, dans « Poème sur une échelle lumineuse » (« Ποίημα σε φωτεινή κλίμακα »), le mythe brille dans le temps du souvenir :

> Dans la nuit profonde, interminable du Passé,
> où je cherche les yeux, le parfum de cet ange,
> la mémoire est une extase : une aube d'outremer
> de martins-pêcheurs mélodiques !
>
> […]
>
> Le mythe brillait et inspirait ces rythmes liés aux souvenirs.
>
> ~
>
> Μές στή βαθιά, ἀξημέρωτη τοῦ Παρελθόντος νύχτα,
> ὅπου τά μάτια, τό ἄρωμα τοῦ ἀγγέλου αὐτοῦ γυρεύω,
> ἡ μνήμη εἶναι ἔκσταση : μιά χαραυγή ὑπερπόντια
> μελωδικῶν ἀλκυόνων[109] !
>
> […]
>
> ἄστραφτε ὁ μύθος κι οἴστρωνε τῶν μνημικῶν ρυθμῶν της[110].

Ainsi semble inventée une histoire dont le but n'est pas la transformation de la vérité mais la création d'une atmosphère, d'un environnement propice à un accès au passé, selon un procédé plus efficace et décisif que ne le permettrait une vaine attention portée à des détails exacts. Même quand les poètes se réfèrent à un passé lointain, le but n'est pas la description sèche d'un événement, mais une sorte d'approche de ce que ce passé lointain a à leur présenter, perceptible par leurs cinq sens, au moment où ils choisissent de le regarder et de travailler sur lui. Ce qu'ils décrivent, ce sont donc les impressions

109. Emmanouil, *Ποιήματα*, 108-109.
110. Emmanouil, 109-110.

qui naissent de ce contact, qui ne se limitent pas à être simplement exposées, mais qui constituent le point de départ d'une perception qui conduit à la révélation des formes cachées ou nouvelles d'éléments de ce passé, dès lors valorisées à l'intention du présent.

Les poètes sont donc tels des collectionneurs, des pêcheurs de perles, comme l'écrit Melachrinos au début de son texte intitulé « Le sourire de la Joconde » (« Τὸ χαμὸγελο τῆς Τζιοκόντας[111] ») :

> À travers la partie infrangible des perles, à travers le mouvement des coraux comme s'ils revivaient dans les fonds de la mer, ô à travers l'embrasement accouplé des braises, une aube rêvée, un contre-étincellement tranchant - comment puis-je assortir cela alors que je me perds dans l'inconfort des miasmes[112], courant après des ombres !
>
> tu as souri !
>
> ~
>
> Μέσα ἀπὸ τ'ὁμόγνωμο τῶν μαργαριταριῶν, μέσα ἀπὸ τὸ σάλεμα τῶν κοραλλιῶν σὰ νὰ ξαναζοῦσαν στὰ θαλασσινὰ βύθη, ὦ μέσα ἀπ᾽τὸ ζευγαρωμένο πύρωμα τῶν καρβουνιῶν, μιὰ ὀνειρεμένη χαραυγή, ἕνα σκληρὸ ἀντιλάμπισμα, – πῶς νὰ τὸ ταιριάξω ποὺ χάνουμαι στῶν παρασμοιασμάτων τὸ ἀβόλετο κυνηγώντας ἴσκιους !
>
> χαμογέλασες ! »

Ces poètes sont méfiants vis-à-vis d'un contact rapide et superficiel qui risquerait de conduire à des interprétations unilatérales et superficielles. Leur manière d'aborder les informations du passé a souvent l'allure d'un processus sacré et ils se focalisent sur ce qu'ils ressentent à leur contact et ce qu'ils peuvent en faire émerger pour leur présent. Pour le dire autrement, ils suivent une procédure qui se rapproche des méthodes de la psychanalyse, tentant d'obtenir une révélation depuis les tréfonds de leur mémoire, à partir d'informations floues, difficiles d'accès. C'est le cas, par exemple, du poème « Confession » (« Εξομολόγηση[113] ») de Polydouri, dans lequel la poétesse se souvient de la première déclaration d'amour qu'elle ait reçue.

111. Melachrinos, *Τα Ποιήματα*, 99-105.
112. Mot plutôt inconnu en grec, inventé par le poète.
113. Polydouri, *Τα Ποιήματα*, 199.

En procédant ainsi, les poètes acquièrent de quoi définir le présent, arrivant ainsi à un degré de conscience plus travaillé. Le poème d'Emmanouil, « Organisation emphatique d'une nuit d'été » (« Εμφατικό σχεδίασμα καλοκαιριάτικης νύχτας[114] »), mérite à cet égard d'être cité : « Maintenant, libérés de la connaissance dure qui nous fait saigner, […] il y aura la belle voix, corruptive, de notre nouveau destin. » (« Τώρα, ἀλαφροί ἀπό τή σκληρή πού μᾶς ματώνει γνώση, […] θά εἶναι ἡ ὡραῖα, διαβρωτική φωνή τῆς νέας μας μοίρας. ») Le lecteur assiste là à la (re)création, et finalement, à la *rédemption* de toutes les parties du *triptyque*. Dans le cas de la génération « des années 1920 », cette *rédemption* se voit attribuer divers sens : tantôt elle implique une critique aiguë de certains aspects du passé dont l'écho, s'il demeurait inchangé (dans le présent du poète), serait catastrophique. Cette forme a souvent comme caractéristique dominante celle de la satire ou de l'ironie : le poète, très bien informé des événements du passé, énonce une critique détaillée de tel ou tel élément en exposant ainsi ce qui est problématique pour le présent. C'est ce qui est très bien illustré dans le poème « À Andreas Kalvos » (« Εις Ανδρέαν Κάλβον[115] ») de Karyotakis. Ailleurs, la critique vise un redéploiement du présent et une forme de renouveau grâce à ce contact fait de mystère, d'imagination, de sensations, avec le passé. Ce contact est avant tout sensoriel[116], mais il passe également par la représentation de scènes imaginaires et souligne le degré de conscience avec laquelle les poètes traitent le sujet :

> Du passé, on ne peut capter les images que quand elles se présentent – et alors c'est comme si l'on réveillait une tradition engourdie dans le long sommeil du monde des morts, comme si un souvenir se présentait soudainement, capable d'allumer l'étincelle d'un espoir[117].

Ces poètes aspirent justement au réveil des souvenirs (précis ou flous, réels ou imaginaires) qui en tant qu'*instants uniques*[118] (et non comme une ligne continue et claire) interrompent la linéarité du

114. Emmanouil, *Ποιήματα*, 110-111.
115. Karyotakis, *Ποιήματα και πεζά*, 99-101.
116. Voir par exemple la phrase d'Emmanouil citée en début de paragraphe.
117. Benjamin, *Ecrits français*, 435-6.
118. Benjamin, 435-6.

temps – Emmanouil dans son poème « Αθλιότης[119] » utilise l'image d'une horloge qui s'interrompt pour écouter le présent – « τό ρολόι εἶχε σταματήσει γιά ν'ἀκούσει » – et rebattent les cartes du présent de façon décisive : ils vont procéder à une redéfinition qui leur semble inévitable, soulignant à quel point l'individu ne peut percevoir un présent alors qu'il ignore les liens absolument nécessaires avec le passé. Cette génération poétique se bat pour faire reconnaître l'importance de son unicité, sa force et le rôle qu'elle doit jouer dans la formation de la nouvelle réalité. Elle sait bien que tout instant du présent est lié à un point du passé qui fait ainsi lui aussi partie du présent à condition d'avoir été réanalysé, à des échelons qui diffèrent à chaque fois. C'est là que nous rencontrons l'historien, et, finalement, l'ange de Benjamin, dans la mesure où son travail vise à empêcher que le passé ne soit enterré au nom de quelque progrès théorique que ce soit.

Chaque génération, à l'époque qui est la sienne, est appelée à structurer un présent qui aura préalablement traité les données de son héritage, non pour sacrifier l'instant présent, mais au contraire pour le rendre essentiellement actif et le faire évoluer. Ainsi le temps devient-il un espace, une dimension aux directions multiples, dans lesquelles l'humanité avance, pleinement responsable de ce qu'elle choisit de voir ou d'ignorer. Les poètes « des années 1920 » mettent l'accent sur cette dimension partiellement cachée ou même souvent inconsciente (pour l'humain) du temps. Ils proclament ainsi que chacun peut se tourner vers son passé et y retourner de façon à forger un présent et un avenir libres des contraintes qui l'entravaient.

Mais revenons à présent à la question de la *rédemption* du passé en faveur du présent et de l'avenir. Benjamin décrit le progrès comme l'obstacle qui interdit à l'ange de l'histoire de s'occuper du passé. À première vue, cela semble paradoxal, voire absurde, puisque nous prêtons le plus souvent un sens positif au terme « progrès » ; mais pour mieux comprendre le danger qu'elle représentait il suffit de se souvenir qu'à l'époque de Benjamin, l'idée de progrès était liée au nazisme.

> La génération de 1940 à laquelle Benjamin appartient a été vaincue par le nazisme ; c'est cela qu'elle laisse aux générations qui viennent[120].

119. Emmanouil, *Ποιήματα*, 73.
120. Benjamin, 440.

C'est précisément sur ce point que la génération « actuelle » se charge d'agir. Il n'appartient qu'à elle de ne pas enfermer le passé dans une tour de verre, sans aiguiser son esprit critique à travers le traitement réel des événements, d'où surgiront les questions essentielles pour son présent. Sinon, elle se condamnerait à la dangereuse répétition de l'Histoire. On ne peut interpréter qu'ainsi le pouvoir messianique dont parle Benjamin, dans lequel chaque génération « actuelle » prend conscience de la nature multidimensionnelle du temps et assume ainsi la responsabilité de son époque qui n'est jamais déconnectée des événements du passé. Ce n'est qu'ainsi, à travers cette *conscience critique*[121] que nous arrivons à la rédemption possible du passé et par conséquent à la création du *nouveau*.

Le présent, insatisfaisant ou blessé, et l'avenir douteux, demandant tous les deux un changement urgent dont la génération « des années 1920 » se fait l'écho, imposent un regard qui accepte de se tourner vers le passé. Le changement passera finalement par ceux qui suivront, par leur intervention dans leur présent, par leur manière de traiter le passé. Ainsi, leur œuvre ne se limite pas à la seule exposition des problèmes et des défaillances du présent, mais devient elle-même le pivot qui active ce que Benjamin appellera plus tard *conscience historique*[122], dont le fonctionnement témoigne de l'existence d'une immense responsabilité que nous n'avons jamais pensé à leur prêter jusqu'à présent.

Aveuglés ou emportés par la précision et la clarté des positions et des propositions de la génération des années 1930, qui se présente en pleine lumière et est pour cela plus visible, nous (les lecteurs de la génération dite « des années 1920 ») avons ignoré tout ce que la génération qui l'a précédée avait réalisé dans l'obscurité, dont elle avait fait son lieu de prédilection, sachant que c'est là que la lumière passe et que c'est ainsi que l'âme devient plus visible. Une réaction indirecte, pour des raisons qui ont à voir avec le climat troublé de l'époque (au niveau social, historique et politique), ne constitue pas une absence de réaction, tout comme l'anticonformisme ne doit pas être interprété comme l'absence de positions claires. Si nous voulons révéler tout ce qu'a pu réaliser dans l'ombre la génération « des années 1920 », il

121. Benjamin, 438.
122. Benjamin, 438.

nous faut tout d'abord apprendre à lire entre les lignes. Se révéleront alors des mécanismes cachés qui constituent un mode de remise en cause du système social, politique, historique différent de celui que la génération suivante nous a proposé dans des termes plus facilement accessibles et par conséquent plus visibles.

Conclusion

À l'origine du présent ouvrage se trouve l'intérêt suscité par la génération dite « des années 1920 » en Grèce, et plus précisément, par sa poésie. Un premier contact approfondi avec les textes de l'un de ces poètes, Kostas Ouranis, une étude comparative[1] entre son œuvre et *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire ainsi que d'autres lectures de ce corpus ont alors suffi à établir que de nombreux aspects de cette littérature restaient ignorés ou, pire, avaient été hâtivement balayés par une importante partie de la critique littéraire. Pour preuve de cette indifférence, il n'est que de penser à l'absence de rééditions des œuvres, encore marquante dans les années où cet ouvrage commençait à voir le jour. En amorce à ce travail, se trouve le chemin que la Pre Christina Dounia avait ouvert. Elle remettait alors en cause l'interprétation jusqu'alors proposée par la critique, pour laquelle l'image renvoyée par ce corpus était celle de la défaite, les auteurs étant tous sans exception victimes de leur époque, à savoir celle de l'entre-deux-guerres. Interprétation dont l'invariable reprise, jusque dans les manuels scolaires, ne pouvait en définitive que paraître suspecte.

Dès lors, le renouvellement du regard à porter sur cette œuvre est devenu le principal objectif de la présente étude. Dès la première approche, les textes eux-mêmes ont offert des éléments qui témoignaient d'un engagement profond, et non de la passivité, du manque

1. Dans le cadre de ma recherche, au niveau de master, réalisée entre 2008-2009 à l'Université de Paris IV Sorbonne.

de valeurs ou de la décadence (dans le sens strict du terme) qui leur avaient été jusque-là reprochés. Comment expliquer un tel malentendu ? Il est apparu que la critique, hâtive et nourrie d'*a priori*, d'une part était aveuglée par son intérêt pour la génération suivante, celle « des années 1930 », d'autre part était victime de ses propres rouages, utilisant pour ce corpus ses grilles traditionnelles, en l'occurrence inadaptées, de lecture. À vouloir comparer ou intégrer ces œuvres aux schémas littéraires classiques, habituée à ne traquer des évolutions que limitées et somme toute attendues, la critique avait échoué à percevoir l'ampleur de l'innovation qu'apportait la génération dite « des années 1920 », ignorant notamment la nouvelle approche que celle-ci proposait de l'humain, dont la représentation était jusque-là prisonnière de représentations collectives. Mais de quelles valeurs, humaines précisément, pouvait-on parler dans l'entre-deux-guerres, alors même que les schémas étaient en train de trahir l'humanité ?

Nous nous sommes tout d'abord intéressés au *cadre de pouvoir* (historique, politique, social et littéraire) qui s'est avéré être un piège menant à une interprétation très unilatérale de la génération dite « des années 1920 », piège que le dialogue de Butler avec la théorie sociale d'Adorno sur le rôle de l'*autre* dans l'émergence du sujet permet précisément de comprendre. Car lue superficiellement, cette théorie peut ouvrir la voie à une critique qui examinerait un corpus littéraire selon un seul axe, celui qui va de la société vers l'individu. Cependant, par le dialogue de Butler avec Adorno et Foucault, et à travers le ton profondément *personnel* de la poésie des années 1920, il apparaît que la *crise de conscience* (négative et défaitiste) qu'avait fustigée jusqu'alors la critique était en réalité *crise de sens*, positive en ce qu'elle était liée à un processus de réaction et inversait les données entre individu et société, rompant ainsi avec le *cadre de pouvoir* dont on l'avait jusque-là pensée exclusivement victime.

Dans un deuxième temps, l'ouvrage procède à une analyse de la manière dont la génération dite « des années 1920 » parvient à déplacer l'intérêt sur l'individu par le *refus d'une collectivité* stricte, fondée sur des idéaux nationalistes, comme l'avait été la société grecque d'avant-guerre. Celle-ci est désormais récusée par le rôle de l'*expérience personnelle* désormais promue en matériau premier de la formation du contenu littéraire et par l'innovation d'une poésie de *contrastes*. Cette analyse révèle à quel point cette génération renverse le modèle

relationnel allant de l'individu à la société que la critique lui prête, sans omettre pour autant le poids des conditions sociohistoriques dans lesquelles l'individu se forme. Au contraire, pleinement consciente de ces conditions d'émergence, cette génération fait de la *crise* une modalité de revendication dans laquelle l'individu inlassablement s'interroge, dialogue et interagit avec son environnement, donnant ainsi une nouvelle définition de l'*autre*, identité précise ou entité générale, et faisant de lui un facteur présupposé de sa *(re)production*.

La théorie de la *Dialectique négative* d'Adorno permet de mettre en lumière la façon dont ces poètes grecs ont formé leur *identité* selon un mode *sous-jacent*, sans trahir leurs principes de refus des modèles relationnels passés, aux schémas très stricts, entre société et individu. C'est ainsi qu'ils inventent le concept d'un *antihéros*, au sens non pas de figure défaitiste, mais de personnage de contestation qui bat en brèche les évidences et met à nu ses sentiments, ses besoins, son existence même.

Les axes principaux de cette nouvelle identité décryptable dans l'œuvre de la génération dite « des années 1920 » ont fourni la matière à la suite de ce travail. Le triptyque *observation*, *confession* et *exposition* donne toute sa modernité à cette poésie et révèle à quel point ces poètes grecs utilisent et présentent le poème en tant que moyen de *se narrer*, de *s'exposer* à *autrui* (à leur propre soi, au lecteur, à la société, etc.) et donc de se *(re)produire*. Le mécanisme mis en place par cette nouvelle identité poétique ne peut être mieux symbolisé que par l'image des *codes-barres* : le poème, c'est-à-dire la *narration* (avec sa nature créative), constitue la partie noire qui configure la partie blanche que la machine (le lecteur) lit et qui représente, en même temps, dans les termes de ce travail, la *(re)production du soi*.

Pour illustrer cette théorie, ont été retenus trois exemples de « parties noires » donnant forme à des « parties blanches », trois preuves d'une poésie sous-jacente, trois exemples de narration offrant au lecteur l'accès au monde multidimensionnel et remarquablement actif des poètes des années 1920 : *l'insatisfaction-ennui*, *la mort* et *le temps*, qui, faisant office de « parties blanches », produisent trois « parties noires », respectivement l'invention, le changement, la réflexion sur le temps.

Ce travail se veut la mise en lumière d'une poétique de contre-identité, qui conduit à la dilatation du dialogue entre l'individu et la

société, entre l'individu et d'autres individus, ainsi qu'entre l'individu et son propre soi ; la poésie devenant alors une question de *sujet* qui permet à celui-ci de se *(re)former* à travers ses relations avec autrui.

Bibliographie

I. Œuvres

A. Poésie

Agras, Tellos. *Τα Βουκολικά και τα Εγκώμια, Το φθινοπωρινό ειδύλλιο – Βουκολικά – Μεταφράσεις – Τα Εγκώμια – Παραφωνίες – Σπουδές – Μπαλάντες – Καθημερινές, 1917-1924, Οριστικά χειρόγραφα*. Athènes : Δημητράκος, 1934.

Agras, Tellos. *Τριαντάφυλλα μιανής ημέρας. Επιμέλεια : Stergiopoulos Kostas.* Athènes : Φέξης, 1965.

Agras, Tellos. *Καθημερινές, Το σπίτι κ' η γειτονιά – Αττική – Αγάπη. 1923-1930. Οριστικά χειρόγραφα*. Athènes : Δημητράκος, s.d.

Agras, Tellos. *Επιλογή απ' τα Ποιήματα. éd. critique – anthologie : Stergiopoulos Kostas*. Athènes : Ερμής, Athènes, 1996.

Agras, Tellos. *Τα Ποιήματα, Τα βουκολικά και τα εγκώμια, Καθημερινές*. vol. I. Éd. critique : Philokyprou Elli. Athènes : MIET, 2014.

Anagnostakis, Manolis. *Η χαμηλή φωνή. Anthologie*. Athènes : Νεφέλη, 1990.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Gallimard, 2007.

Emmanouil, Kaisar. *Τα Ποιήματα*. Éd. critique : Stergiopoulos Kostas. Athènes : Πρόσπερος, 1980.

Karyotakis, Kostas G. *Ποιήματα και πεζά*. Éd. critique : Savvidis G. P. Athènes : Εστία, 2006.

Lapathiotis, Napoleon. *Ποιήματα*. Éd. critique : Diktaios Aris. Athènes : Φέξης, 1964.

Lapathiotis, Napoleon. *Ποιήματα, άπαντα τα ευρεθέντα*. Introduction-éd. critique : Pappas I. Yiannis, avec la collaboration de Fotiou P. Maria. Athènes : Ταξιδευτής, 2015.
Magkakis, Manolis. *Μια παρουσίαση από τον Γιάννη Παπακώστα*. Athènes : Γαβριηλίδης, 2008.
Melachrinos, Apostolos. *Τα Ποιήματα*. Éd. critique : Gkrekou Agori. Athènes : Βιβλιοπωλείον της « Εστίας », 1994.
Ouranis, Kostas. *Ποιήματα*. Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009.
Philyras, Romos. *Ποιήματα, άπαντα τα ευρεθέντα*. vol. I et II. Éd. critique : Ch. L. Karaoglou Charalambos I. – Xynogala Amalia. Thessalonique : University Studio Press, 2013.
Polydouri, Maria. *Ρομάντσο και άλλα πεζά*. Introduction-éd. critique : Dounia Christina. Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2014.
Polydouri, Maria. *Τα Ποιήματα*. Éd. critique : Dounia Christina. Athènes : Εστία, 2014.
Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 2009.

B. Prose, Œuvres critiques et Anthologies

Agras, Tellos. *Οι Νέοι, Εκλογή από το έργο των νέων ελλήνων ποιητών 1910-1920*. Éd. critique : Agras Tellos. Athènes : Ελευθερουδάκης, 1922.
Agras, Tellos. *Œuvres critiques, Καβάφης – Παλαμάς*. Vol. I. Éd. critique : Stergiopoulos Kostas. Athènes : Ερμής, 1980.
Agras, Tellos. *Œuvres critiques, Ποιητικά πρόσωπα και κείμενα*. Vol. II. Éd. critique : Stergiopoulos Kostas. Athènes : Ερμής, 1981.
Agras, Tellos. *Œuvres critiques, Μορφές και κείμενα της πεζογραφίας*. Vol. III. Éd. critique : Stergiopoulos Kostas. Athènes : Ερμής, 1984.
Agras, Tellos. *Œuvres critiques, Γενικά και ειδικά θέματα*. Vol. IV. Éd. critique : Stergiopoulos Kostas. Athènes : Ερμής, 1995.
Baudelaire, Charles. *Écris sur la littérature*. Éd. établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz. Paris : Le Livre de poche, 2005.
Baudelaire, Charles. *Les Paradis artificiels*. Précédé de *La Pipe d'opium, Le Hachich, Le Club des Hachichins* par Théophile Gautier. Éd établie et présentée par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1961.
Rozetti, Dora. *Η ερωμένη της*. Éd. critique : Dounia Christina. Athènes : Μεταίχμιο, 2011.
Elytis, Odysseas. *Ιδιωτική Οδός*. Athènes : Ύψιλον, 2009.
Philyras, Romos. *Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον και άλλα αυτοβιογραφικά*. Éd. critique : Papakostas Giannis. Athènes : Καστανιώτης, 2007.
Lapathiotis, Napoléon. *Η ζωή μου, Ἀπόπειρα συνοπτικῆς αὐτοβιογραφίας*. Éd. critique : Yiannis Papakostas. Athènes : Kedros, 2009.

Ouranis, Kostas. *Œuvres critiques, Δικοί μας και Ξένοι (Μπωντλαίρ, Σατωμπριάν, Μπάυρον, Πορτογάλοι Ποιηταί)*. Vol. I. Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1954.

Ouranis, Kostas. *Δικοί μας και Ξένοι, Αχιλλεύς Παράσχος, Καβάφης, Πορτραίτα και σκίτσα*. Vol. II. Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1955.

Papanikolaou, Mitsos. *Œuvres critiques*. Éd. critique : Korfis Tasos. Athènes : Πρόσπερος, 1980.

Polydouri, Maria. *Ρομάντσο και άλλα πεζά*. Introduction et éd. critique : Dounia Christina. Athènes : Βιβλιοπωλείον της « Εστίας », 2014.

Séféris, Giorgos. *Μέρες Δ'*. Athènes : Ίκαρος, 1977.

Thrylos, Alkis. *Κριτική, Πεζογραφία, ποίηση, δοκίμιο (1945-1965)*. Athènes : Ίδρυμα Κώστας και Ελένης Ουράνη, 2010.

Trivizas, Sotiris. *Ποιητὲς τοῦ Μεσοπολέμου. Anthologie. Athènes : Καστανιώτη*, 1997.

Wilde, Oscar. *De profundis*. Traduction : Alexandrou Aris. Athènes : Γκοβόστη, 2020.

II. Ouvrages

Adorno, Theodor W. *Dialectique négative*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2003.

Adorno, Theodor W. *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*. Prologue et traduction : Anagnostou Lefteris. Athènes : Αλεξάνδρεια, 1989.

Adorno, Theodor W. *Benjamin Walter, Correspondance (1928-1940)*. Éd. établie par Lonitz Henri, traduction de l'allemand par Ivernel Philippe et Petitdemange Guy. Paris : Gallimard, 2006.

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*. Traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral. Paris : Payot, 2003.

Adorno, Theodor W. *Prismes, Critique de la culture et société*. Traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris : Payot, 2010.

Andreas-Salomé, Lou. *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*. Paris : Les Cahiers rouges Grasset, 2008.

Aragis, Giorgos. *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης, Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους ως το 1930*. Athènes : Σοκόλη, 2006.

Arendt, Hannah. *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972.

Arendt, Hannah. *Vies politiques*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Eric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert

Kohn, Patrick Lévy et Agnès Oppenheimer-Faure. Paris : Gallimard, 1974.

Argyriou, Alexandros. *Αναψηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς*. Athènes : Κέδρος, 1986.

Argyriou, Alexandros. *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*. Vol. A'. Athènes : Καστανιώτη, 2002.

Aristote. *Μελαγχολία και Ιδιοφυΐα, Το 30ὸ πρόβλημα*. Éd. critique : Pigeaud Jackie. Traduction : Sideri Aloi. Athènes : Άγρα, série : Μέλαινα χολή, 2015.

Bailly, Jean-Christophe. *L'Élargissement du poème*. Détroits. Paris : Christian Bourgois, 2015.

Balakian, Anna. *The Symbolist Movement: a critical appraisal*. New York : Random House, 1967.

Beaton, Roderick. *Introduction à la littérature néo-hellénique*. Traduction : Evaggelia Zourgou et Marianna Spanaki. Athènes : Νεφέλη, 1996.

Benjamin, Walter. *Écrits français*. Paris : Folio-Gallimard, 1991.

Benjamin, Walter. *Rêves*. Paris : Gallimard, 2009.

Benjamin, Walter. *Sur le concept d'histoire*. Suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien et de Paris, la capitale du XIX^e^ siècle. Traduction inédite de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2013.

Bonnefoy, Yves. *Notre besoin de Rimbaud*. Paris : Seuil, 2009.

Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.

Butler, Judith et Athina Athanasiou. *Dépossession*. Bienne-Berlin : Diaphanes, 2016.

Butler, Judith. *Η ψυχική ζωή της εξουσίας*. Athènes : Πλέθρον, 2009.

Butler, Judith. *Le Récit de soi*. Paris : Presses universitaires de France, 2007.

Butler, Judith. *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*. Athènes : Εκκρεμές, 2009.

Butler, Judith. *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*. Traduit de l'anglais et préface par Martin Rueff. Paris : Manuels Payot, 2014.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power, Theories in Subjection*. Stanford, Californie : Stanford University Press, 1997.

Campa, Laurence. *Parnasse, Symbolisme Esprit nouveau*. Thèmes & études. Collection dirigée par Bernard Valette. Paris : Ellipses, 1998.

Chadwick, Charles. *Η γλώσσα της κριτικής, Συμβολισμός*. Traduction : Alexopoulou Stella. Athènes : Methuen & Co Ltd/Ερμής, 1978.

Coquio, Catherine. *L'Art contre l'art, Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*. Paris : Vallongues, 2005.

Dallas, Giannis. *Ο Τέλλος Άγρας εξομολογείται*. Athènes : Γαβριηλίδης, 2005.

Dimaras, Constantinos Th. *Histoire de la littérature néo-hellénique, Des origines à nos jours*. Athènes : Institut français d'Athènes, 1966.

Dimaras, Constantinos Th. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Athènes : Ίκαρος, 1968.

Décaudin, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française 1895-1914*. Toulouse : Privat, 1960.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004.

Dounia, Christina. *Έλληνες ποιητές, Κώστας Καρυωτάκης, Εργογραφία, Ανθολογία, Απαγγελία*. Athènes : Η Καθημερινη, Καθημερινές εκδόσεις Α.Ε. 2014.

Dounia, Christina. Κ. *Γ. Καρυωτάκης, Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*. Athènes : Καστανιώτης, 2000.

Dounia, Christina. *Λογοτεχνία και πολιτική, Τα περιοδικά της αριστεράς στον Μεσοπόλεμο*. Athènes : Καστανιώτης, 1999.

Dufrenne, Mikel. *Le Poétique précédé de Pour une philosophie non théologique*. Paris : Presses universitaires de France, 1973.

Eco, Umberto. *Vertige de la liste*. Paris : Flammarion, 2009.

Foucault, Michel. *Επιλογή από τα Dits et écrits*. Introduction, choix, traduction : Lagios Thanassis. Athènes : Στιγμή, 2011.

Foucault, Michel. *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 3. Η επιμέλεια του εαυτού*. Traduction en grec : Patsogiannis Vassilis. Athènes : Πλέθρον, 2013.

Foucault, Michel. *Qu'est-ce que la critique ? suivi de La culture de soi*. Paris : Librairie philisophique J. Vrin, 2015.

Gounelas, Charalambos-Dimitris. *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*. Athènes : Κέδρος, 1984.

Hartog, François. *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2012.

Horkheimer, Max. *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Paris : Gallimard, 1974.

Husserl, Edmund. *Η κρίση της ευρωπαϊκής ανθρωπότητας και η φιλοσοφία*. Introduction, traduction et commentaires : Kontos Pavlos. Athènes : Εκκρεμές, 2011.

Illouz, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris : Le Livre de poche, 2004.

Jackson, John E. *La Poésie et son autre, essai sur la modernité, en lisant en écrivant*. Paris : José Corti, 1998.

Kagialis, Takis. *Η επιθυμία για το Μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*. Athènes : Βιβλιόραμα, 2007.

Karaoglou, Charalambos L. *Το περιοδικό Μούσα (1920-1923). Ζητήματα ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Athènes : Νεφέλη, 1991.

Kokoris, Dimitris. *Όψεις των σχέσεων της αριστεράς με τη λογοτεχνία στο μεσοπόλεμο (1927-1936)*. Patras : Αχαϊκές Εκδόσεις, 1999.

KORDATOS, Giannis. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Athènes : Επικαιρότητα*, 1983.

KORFIS, Tasos. *Ναπολέων Λαπαθιώτης, Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*. Athènes : Πρόσπερος, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir, Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.

MARCHAL, Bertrand. *Lire le symbolisme*. Sous la direction de Daniel Bergez. Paris : Dunod, 1993.

MARKAKIS, Petros. *Κώστας Ουράνης. Ο ψυχικός και πνευματικός του κόσμος. Ψυχογραφικό δοκίμιο*. Athènes : Εστία, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considérations inactuelles I et II*. Paris : Gallimard, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, trop humaine I*. Paris : Gallimard, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *L'Antéchrist*. Suivi de Ecce Homo. Textes et variantes établis par Colli Giorgio et Montinari Mazzino. Paris : Gallimard, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*. Introduction, traduction et notes par Wotling Patrick. Paris : Le Livre de poche, 2013.

MENTI, Dora. *Καὶ μὲ τὸν ἦχον των γιὰ μιὰ στιγμὴ ἐπιστρέφουν… Η ελληνική ποίηση τον εικοστό αιώνα*. Anthologie en un volume. Notes d'introduction : Garantoudis Eurupidis. Athènes : Gutenberg, 2016.

MOSÈS, Stéphane. *L'Ange de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1992 : 25-26.

PANAGIOTOPOULOS, Ioannis M. *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*. Vol. 1 : *Δρόμοι παράλληλοι*. 2e éd. Athènes : Οι εκδόσεις των φίλων, 1979

PANAGIOTOPOULOS, Ioannis M. *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*. Vol. 6 : *Τα ελληνικά και τα ξένα*. Athènes : Βιβλιοπωλείον της Εστίας, s.d.

PANOU, Stavros D. *Η σχολή της Φραγκφούρτης, Κριτική θεωρία, Ιστορία – Πρόσωπα – Θεωρία, M. Χορκχάιμερ, Χ. Μαρκούζε, Τ. Αντόρνο*. Athènes : Καστανιώτης, 2006.

PAPANIKOLAOU, Dimitris. *Σαν κι εμένα καμωμένοι*. Athènes : Πατάκης, 2014.

PAPAZOGLOU, Christos. *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*. Athènes : Κέδρος, 1988.

PASTOUREAU, Michel et DOMINIQUE Simonnet. *Le Petit Livre des couleurs*. Paris : Éditions du Panama, 2005.

PHILOKYPROU, Elli. Η γενιά του Καρυωτάκη, Φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου. Athènes : Νεφέλη, 2009.

PIZANIAS, Petros. *Χρόνοι των ανθρώπων, Θεωρήσεις για την Ιστορία*. Athènes : Αλεξάνδρεια, 2002.

POLITIS, Linos. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Athènes : Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1980 et 1985.

RASIDAKI, Alexandra. *Περί μελαγχολίας, Στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*. Athènes : Κίχλη, 2012.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris : José Corti, 1940.
Ricœur, Paul. *Le Mal, Un défi à la philosophie et à la théologie*. Avant-propos de Pierre Gisel. Genève : Labor et Fides, 2004.
De la Rochefoucauld, Edmée. *De l'ennui*. Paris : Grasset, 1976.
Savvidis, Giorgos P. *Στα χνάρια του Καρυωτάκη (1966-1988), Μικρά φιλολογικά μελετήματα, ομιλίες και Κριτικά άρθρα, με άγνωστα κείμενα*. Athènes : Νεφέλη, 1989.
Serra, Maurizio. *Une génération perdue, Les poètes guerriers dans l'Europe des années 1930*. Paris : Seuil, 2015.
Spetsiotis, Takis. *Χαίρε Ναπολέων*. Athènes : Άγρα, 1999.
Starobinski, Jean. *L'Encre de la mélancolie*. Paris : Seuil, 2012.
Stathouli, Marianna. *Μαρία Πολυδούρη, πέρα απ' τον Έρωτα και το Θάνατο*. Prologue : M. G. Meraklis. Athènes : I. Sideris, 1997.
Stergiopoulos, Kostas. *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία-Γραμματολογία*. Vol. III : *Η ανανεωμένη παράδοση*. Athènes : Σοκόλη, 1990.
Stergiopoulos, Kostas. *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*. Athènes : Εστία, 1958 et 1962.
Tsaita-Tsilimeni, Vasiliki. *Kostas Ouranis (1890-1953) et les « Fleurs du mal » depuis l'essai « Charles Baudelaire » (1918) jusqu'au recueil « ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ » (1953)*. Mémoire de master deuxième année. Directeur de recherches : Lassithiotakis Michel. Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), UFR de grec, Institut Néo-Hellénique. Soutenu en septembre 2009.
Tziovas, Dimitris. *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό*. Athènes : Νεφέλη, 2005.
Tziovas, Dimitris. *Ο άλλος εαυτός, Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*. Athènes : Πόλις, 2007.
Tziovas, Dimitris. *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*. Athènes : Οδυσσέας, 1989.
Vergopoulos, Kostas. *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*. Athènes : Εξάντας, 1978.
Vitti, Mario. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Athènes : Οδυσσέας, 1987 et 2003.
Vogiatzaki, Evi. *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα, Από τον Νεοκλασικισμό έως τον Μοντερνισμό*. Athènes : Gutenberg, 2016.
Voutieridis, Ilias. *Η νεοελληνική λογοτεχνία : γενικό ιστορικό εξέτασμά της*. Athènes : Μιχαήλ Σ. Ζηκάκης, 1930.
Vrettos, Spyros. *Κώστας Καρυωτάκης : το εγκώμιο της φυγής : βίος και γραφή πριν από το τέλος*. Athènes : Γαβριηλίδης, 2006.
Woolf, Virginia. *Essais choisis*. Éd. critique et traduction : Catherine Bernard. Paris : Gallimard, 2015.

Woolf, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown.*, The Hogarth Press, London, 1924. Consulté en 2014. http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf.

III. Articles

Argyriou, Alexandros. « Τάσεις της κριτικής σκέψης στο μεσοπόλεμο ». Dans *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*. Athènes : Εταιρεία Σπουδών, 1981.

Argyriou, Alexandros. « Καρυωτακισμός : ένα φαινόμενο μέσα και έξω από τη λογοτεχνία ». Dans *Επιστημονικό συμπόσιο Καρυωτάκης και καρυωτακισμός*. Athènes : Εταιρεία Σπουδών, 1998.

Gilles, Deleuze. « Foucault, Historien du présent ». *Magazine littéraire*, no 257 (1988).

Bloch, Ernst. « Adorno W. Theodor, Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing (1964) ». Dans *The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays, translated by Zipes Jack and Mecklenburg Frank*. Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1988.

Bloch, Ernst et Theodor Adorno W. « Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing (1964) ». Dans Bloch Ernst, *The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays, translated by Zipes Jack and Mecklenburg Frank*, sous la direction de Ernst Bloch. Cambridge, Massachusetts, London, England : The MIT Press, 1988.

Dounia, Christina et Kostas G. Karyotakis. « From Neo-Symbolism to Modernism ». Dans *Books and Writers*. Athènes : National Book Center of Greece, Ministry of Culture, 2001.

Dounia, Christina. « Γ. Κ. Καρυωτάκης, Ο ποιητής στο χείλος της αβύσσου ». Introduction dans l'ouvrage : *Κώστας Καρυωτάκης, Εργογραφία – Ανθολογία – Απαγγελία*. Éd. critique : Dounia Christina. Dans la série : Poètes grecs. Athènes : Καθημερινή, 2014.

Dounia, Christina. « Εκδοχές της Σαλώμης, Από το ευρωπαϊκό πνεύμα της παρακμής στη νεοελληνική λογοτεχνία ». Dans *Γραφές της μνήμης, Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*. Introduction, éd. critique : Siaflekis Z. I. Athènes : Gutenberg, 2011.

Dounia, Christina. « Η δεκαετία του 1920, Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση ». Dans *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα, Προτάσεις ανασυγκρότησης,*

Θέματα και ρεύματα. Athènes : Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης et Μουσείο Μπενάκη, 2012.

Dounia, Christina. « Ο Καρυωτάκης και οι Υπερρεαλιστές ». Dans *Πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*. Athènes : Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1998.

Dounia, Christina. « Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης και η τέχνη της πρόκλησης ». Dans *Λογοτεχνικές διαδρομές, Ιστορία – Θεωρία – Κριτική*. À la mémoire de Athanassopoulos Vaggelis. Éd. critique : Agathos Thanassis, Dounia Christina et Tzouma Anna. Athènes : Καστανιώτης, 2016.

Dounia, Christina. « Όψεις της κριτικής στο Μεσοπόλεμο : Η στροφή προς το μυθιστόρημα ». *Νέα Εστία* 17-18 (1999).

Dounia, Christina. « Το λογοτεχνικό 1929: Το μυθιστόρημα και η κριτική ». *Νέα Εστία* V (1930).

Dounia, Christina. Του έρωτα και του θανάτου. Βιβλιοθήκη της Ελευθεροτυπίας. Vol. de 27.4.2000.

Doxas, Aggelos. Γιατί εχρεωκόπησεν η ποίηση. Τα βιολογικά και κοινωνικά αίτια. *Νέα Εστία* 8, no 88 (1930).

Einstein, Albert. « Zur Elektrodynamik bewegter Körper ». *Annalen der Physik* 322, no 10 (26 septembre 1905) : 891-921.

Kapsalis, Dionysis. « Κ. Γ. Καρυωτάκης : 'Το φάσμα του ήχου' », Dans *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*. Éd. critique : Nasos Vagenas. Irakleo : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996.

Kostavaras, Thanassis. « Ὁ ὀνειροπόλος Καρυωτάκης καί ἡ ἀμφίσημη αἴσθηση τοῦ χρόνου ». Η λέξη Η', no 79-80 (nov.-déc. 1988).

Μπακοπουλου, Eleni. « Η φίλη μου κυρία Ντόρα Ρωζέττη ». *Οδός Πανός* 132-133 (2006).

Ouranis, Kostas. « Το ευρωπαϊκό πνεύμα ». *Νέα Εστία* 24, no 279 (1938).

Papatsonis, Takis K. « Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά ». *Νέα Εστία* 35, no 398 (1944).

Paraschos, Kleon. « Τέλλου Άγρα, Τα Βουκολικά και τα Εγκώμια ». *Νέα Εστία* 15, no 180 (1934).

Paumen, Jean. « Ennui et nostalgie chez Heidegger ». *Revue internationale de philosophie* 43, no 168(1) (1989).

Simos, Christos. « Το ζήτημα της εξουσίας στον Αλτουσέρ και τον Φουκώ ». *Θέσεις* 94 (jan.-mars 2006).

Terzakis, Aggelos. « Ο ματωμένος λυρισμός ». Dans *Προσανατολισμός στον αιώνα*. Athènes : Οι εκδόσεις των Φίλων, 1963.

Tsakistraki, Christina. « Αλήθεια, εξομολόγηση, υποκείμενο. Στοιχεία για τη γενεαλογική κριτική της ψυχανάλυσης στον Φουκώ ». *Ουτοπία*, Hommage à M. Foucault, no 72 (nov.-déc. 2006) : 131-143.

IV. Dictionnaires

Dictionnaire de littérature néo-hellénique : auteurs, œuvres, courants, termes. Athènes : Patakis, 2007.

Dictionnaire de la pensée médicale. Publié sous la direction de Dominique Lecourt. Paris : Quadrige, 2004.

Grand Dictionnaire de la philosophie. Sous la direction de Michel Blay. Paris : Larousse, 2003.

Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas. Vol. 1 : *Abstraction in the formation of concept to design argument*. New York : Charles Scribner's Sons, 1973.

Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Sous la direction de Daniel Lagache. Paris : Quadrige, 2007.

Putois, Olivier. *La Conscience*. Textes choisis et présentés par Olivier Putois. Corpus. Paris : Flammarion, 2005.

V. Liens Internet

Agras, Tellos. *Ποιήματα*. Consulté en août 2016. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/tellos_agras_poems.htm#ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ_ΜΙΑΝΗΣ_ΜΕΡΑΣ.

Aragis, Giorgos. Article publié sur son blog personnel. Consulté en 2017. https://giorgosaragis.wordpress.com//2016/10/20/*μαρία-πολυδούρη-ρομάντσο*/

Butler, Judith. *En définissant à nouveau le « normal » : féminisme et gauche radicale* (interniew donné à Athanasiou Athina pour le journal « Αυγή », le 13 décembre 2019). Consulté en 2014. http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2014/03/Judith-Butler-24grammata.com_.pdf.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power, Theories in Subjection*. Stanford, Californie : Stanford University Press, 1997. Consulté en 2016. http://website.education.wisc.edu/halverson/wp-content/uploads/2012/12/Judith-Butler-The-Psychic-Life-of-Power-copy.pdf.

Delain, Pierre. *Buées blanches sur le quai de l'Idve*. Guilgal. Consulté en 2015. http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1103161031.html.

Papanikolaou, Mitsos. *Τα Ποιήματα*. Consulté en 2016. http://www.poiein.gr/archives/145.

STAHL, Titus. *What is Immanent Critique?*. Department of Philosophy, Groningen, Netherlands. Publié sur SSRN en 21 novembre 2013. Consulté en 2014. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm ?abstract_id=2357957.

VAGENAS, Nasos. « Η γενιά του '30 εναντίον του Καρυωτάκη ». Το Βήμα (2005). Consulté en 2014. https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/h-genia-toy-30-enantion-toy-karywtaki/.

Table des matières

Avant-propos..... 3
Note au lecteur..... 5
Introduction..... 7

Première partie
Le cadre de pouvoir, son importance dans la formation du sujet et la rupture entre les deux

Le contexte sociopolitique..... 25
Le cadre historique et politique..... 25
Les poètes et le cadre littéraire de l'époque..... 30
La formation du sujet, la rupture avec le cadre de pouvoir..... 57
Le rôle du contexte sociopolitique dans la formation du sujet : la formation du sujet sous la théorie sociale d'Adorno, le rôle de l'*autre*..... 57
La prise de conscience d'un cadre insuffisant. La *crise de conscience* en tant que *crise de sens*. La rupture avec le cadre de pouvoir. Le cas du *antihéros*..... 97

Deuxième partie
La position du sujet : comment passe-t-il de la défaite à l'identité, de la crise à la critique ?

Le refus du collectif..... 109
Le refus de la collectivité et la redéfinition de l'*autre*..... 109

Une nouvelle poésie : vers une dilatation du vocabulaire et le discours indirect 147
Une nouvelle définition pour le terme «obscurité». La logique des codes-barres. La *narration du soi* en tant que *construction du soi* 147

Troisième partie
Narrer, c'est *se construire*, se former. Écrire, c'est vivre

L'univers caché d'une poésie de contrastes énigmatique : la « logique des *codes-barres* », ainsi que du négatif de la pellicule 185
L'insatisfaction, synonyme d'utopie, d'inventivité et de progrès 223
L'ennui en tant que preuve et dérivé d'*insatisfaction* : une introduction à la revendication du *rêve*, à la formation du *nouveau* 223
La nature positive de l'*insatisfait*, le chemin qui mène au *rêve* 241
La mort/le changement 253
Comment passer du rejet au changement et non à la fameuse « fin de tout » ? 253

Quatrième partie
L'action apparente, l'action visible

Le passé 285
Abolir la progression linéaire du temps 285
Le traitement du passé, sa présence à l'instant actuel et la voie vers la *rédemption* 323

Conclusion 361

Bibliographie 365

Présentés par la critique littéraire comme une génération de défaite, inerte, dont l'œuvre est une poésie plaintive, sans engagement et sans manifeste, les poètes grecs des années 1920 ont longtemps vécu dans l'ombre de la glorieuse génération poétique de la décennie suivante. Cet ouvrage se penche sur cette « sombre » génération pour réexaminer sa poésie et révéler comment celle-ci transforme en réalité la société et renverse cette image de décadence. Entre les lignes, à la façon d'un code-barres, l'œuvre et l'obscurité des poètes des années 1920 révèle le caractère positif d'une crise, terreau permettant à la société de se régénérer.

En écho avec les crises de notre époque, Valia Tsaita Tsilimeni souligne la nature active de la poésie dans la société, ainsi que la gestion pluridimensionnelle des cadres de pouvoir qui accompagnent la vie de l'individu, dès la naissance ; une proposition pour réfléchir au rôle du sujet, du lecteur et du poète dans la réinvention d'une identité individuelle ou collective.

Formée aux Universités de Thessalonique, de la Sorbonne et de Genève, Valia Tsaita Tsilimeni est actuellement Chargée de cours et d'enseignement à l'Unité de grec moderne de l'Université de Genève, où elle enseigne la littérature et la langue. En plus de ses activités académiques, elle est autrice et a publié deux recueils de poésie en grec ; *Herbes Folles* (Kichli, 2017) et *Biens de première nécessité* (Kedros, 2025).

9 782825 713563