

Kostas G. Papageorgiou, «Incidentement... (Ο δρόμος φέρνει...): Agori Grekou, *La poésie pure en Grèce. De Solomos à Sэфэris : 1833-1933*, éditions Alexandria, Athènes 2000, 398 pages». Paru dans le quotidien *Avgi*, 13 avril 2003.

Peut-être l'authentique et abstraite «poésie pure» n'a-t-elle pas donné en Grèce d'oeuvres susceptibles de rivaliser avec celles de Mallarmé et de Valéry en France ; peut-être, comme le signale l'auteur de cet essai, les exigences en faveur d'une telle poésie, n'y ont-elles pas constitué, au bout du compte, les maillons successifs d'une chaîne durablement tendue vers l'abstraction poétique, comme ce fut le cas en France ; elles ont simplement donné naissance à un arbre dont les racines et le tronc ont pris corps avec Solomos, dont quelques rameaux ont été prolongés par Palamas, pour aboutir à Sэфэris, en passant par Sikélianos, tandis que d'autres conduiraient à César Emmanuel, en passant par Mэлachrinos. Et si la «poésie pure» grecque n'a qu'indirectement porté ses fruits, au contact d'autres tendances modernistes ultérieures, elle n'a pas cessé pour autant pendant un siècle entier (1833-1933) de constituer, avec une intensité plus ou moins grande, l'objectif central ou annexe, de maints poètes et théoriciens.

C'est précisément à ce siècle d'histoire de la «poésie pure» en Grèce -et à sa préhistoire- qu'Agori Grekou s'attache et consacre une analyse minutieuse. Une histoire relativement facile à circonscrire dans l'espace (entre Corfou et Athènes) mais plus difficile à cerner dans le temps : songeons que les tous débuts de la «pureté» en poésie ou, en tout cas, ses balbutiements précoces, dans la mesure où ils ont été cultivés sur un mode plus intuitif que franchement conscient par un Solomos mърissant, sont décelés selon la méthode «du pronostic a posteriori», bien

avant que la «poésie pure» ne prenne les dimensions d'une exigence concrète en Europe - et à plus forte raison dans le jeune État grec où le courant phanariote domine toute la vie intellectuelle.

Partant du romantisme européen et de sa problématique où elle décèle les premiers germes de la quête de la pureté poétique, ainsi que le point de départ de la «poésie pure» en tant que courant esthétique autonome, et avant d'en venir à ce qui se passe en Grèce, l'auteur examine en détail les principaux préalables qui ont nourri le symbolisme et notamment le symbolisme français (entre 1850 et 1920). Et cela, car c'est dans son sein que s'élabore la formulation théorique la plus parfaite concernant la «poésie pure», conséquence d'un effort conscient de ses représentants majeurs pour occulter l'élément subjectif - et donc leur vécu personnel-, afin de purifier la poésie de la passion et de contribuer au triomphe d'une raison assujettie avec mesure à l'émotion.

L'auteur s'attelle ensuite aux poètes grecs (tout en cherchant - et en trouvant - des points d'appui théoriques et poétiques dans le domaine du symbolisme et du néo-symbolisme européens, et ce, grâce à un jeu permanent de comparaisons qui révèlent d'éclectiques parentés) : des poètes, qui, par leur œuvre -poétique ou théorique- ont engendré et nourri les racines, le tronc et les branches de l'arbre de la «poésie pure», avec un certain nombre de particularités dictées par le contexte intellectuel et culturel local. Et pour ce faire, elle part de Solomos dont l'œuvre «à l'intérieur de son caractère fragmenté» recèle très tôt des parcelles de «pureté» comme autant de paillettes d'or; ce qui en fait la pierre de touche sur laquelle se sont longtemps essayés les points de vue et les théories sur la «poésie pure» en Grèce (à commencer par Mantzaros et Polylas qui, chacun sous un angle différent, ont décelé, entre autres, «la correspondance entre

l'organisation rythmique et sonore du vers et son contenu sémantique», la «naissance d'une unité infrangible entre la sonorité, le rythme et le sens, les sonorités jouant le premier rôle» ainsi que la nécessité qu'a ressentie le poète de «tendre le plus parfaitement possible la corde rythmique afin d'en faire jaillir le son le plus pur, et accordé au caractère quintessencié du langage», grâce au don de l'harmonie dont la nature l'a gratifié). Elle passe ensuite à Palamas, ce qui est prétexte à une première présentation du courant de la poésie pure en Grèce, riche et documentée sur le plan théorique.

Palamas, en effet, après avoir conçu sur un mode plutôt intuitif les termes de la «poésie pure» au tournant du 19^e au 20^e siècle, «connaît sa période la plus solomienne, la plus symboliste, et en même temps la plus esthétique et la plus wagnérienne», admettant «ouvertement la prépondérance de la poésie musicale» et convenant que «les poèmes sont désormais de la prose ou des vers» et «déferlent comme des symphonies musicales.» (On le voit même osciller entre la «musicalité» et la «plastique», sans cesser pour autant un seul instant, dans son for intérieur ou ouvertement, de mettre en cause la première, habité qu'il est par des craintes liées à son tempérament, et par sa foi dans la mission sociale du poète - une foi à laquelle son tempérament est loin d'être étranger-, et bien entendu, dans «l'impact social de la poésie»). Si bien qu'arrivant en 1900, avec les leçons toutes fraîches qu'il a tirées de sa fréquentation assidue de l'œuvre solomienne, observateur «actif» de l'effervescence littéraire et des recherches alors à l'œuvre en Europe (où l'on tente de concilier «la rigueur du vers et de la forme chère aux Parnassiens avec la quête romantique de musicalité et d'imprécision, remise à l'honneur par les Symbolistes» dans la dernière décennie du 19^e siècle), il écrit *Le Palmier* (*Η Φοινικιά* 1900). Une œuvre par laquelle, sans s'écarter de la tradition et

en conservant avec le romantisme les distances qui s'imposent, le poète «aboutit à la thématique symboliste méta-poétique qui a occupé Valéry» ; et s'il ne crée pas avec cette pièce un être surnaturel, du moins donne-t-il naissance à «un symbole spirituel, le symbole de la Beauté absolue». Voilà pourquoi il devait, dans les années 30, se rattacher à l'œuvre de Valéry et aux débats sur la «poésie pure» (eu égard au «passage du symbole symboliste classique au symbole musical, dans lequel le sentiment et l'idée fusionnent en un 'Tout inextricable'»).

L'auteur examine ensuite le cas résolument original du poète symboliste constantinopolitain Apostolos Mélachrinos qui, dans ses recueils *Incidemment...* (*Ο δρόμος φέρνει...* 1905) et *Variations* (*Παραλλαγές* 1907), manifestement influencé par Mallarmé, «parvient à conférer une sorte d'imprécision à la présence du sujet qui exprime le sentiment», avec une propension à l'expression «sacrifiant à la volupté de la sonorité» et sémantiquement affaiblie. Avec lui, le symbolisme fait entendre, dans ses vers comme en théorie, des exigences précises en faveur d'«une production littéraire sublime et pure» ; d'une poésie «délivrée des parasites des interférences morales et de la rhétorique», pour laquelle «le sujet abordé est un prétexte et non un but».

Pourtant, le poète qui, le premier, joue un rôle majeur dans cette affaire de la «poésie pure» en Grèce et montre, dès ses premiers balbutiements en poésie, qu'il cherche sa voix dans «les jardins du Symbolisme», n'est autre que Sikélianos. Rejetant les influences, du reste minimales, reçues de Mélachrinos, il «s'abandonne» à l'influence féconde de Solomos, ce qui a pour conséquence directe l'intrusion dans «*Le Visionnaire*» (*Ο Αλαφροΐσκιωτος* 1909) d'éléments d'un «lyrisme sans mélange», selon lequel la «beauté authentique est le produit de l'identification de la conscience humaine avec la création», le poète «vibrant de cette même et

unique force qui, ouvertement ou secrètement, parcourt le monde. Dix ans plus tard, il se rangera avec *Mère de Dieu* (*Μήτηρ Θεού* 1917-1919), aux côtés du Palamas du *Palmier* (*Η Φοινικιά*), donnant lieu à l'un des plus beaux moments de la «poésie pure» grecque ; parvenant à concilier l'intellect et l'affectif, alliant le souffle lyrique aux accents dramatiques et enfin, prenant d'assaut le point ultime qui unit la vie et la mort.

Ainsi, après avoir délimité avec bonheur les limites entre la «préhistoire» et l'histoire de la «poésie pure» en Grèce, arrivée au seuil des années 30, qui verra bientôt apparaître la génération du même nom, Grekou juge opportun d'inclure, en manière de parenthèse, un chapitre consacré aux quêtes fébriles, principalement théoriques et à l'effervescence qu'engendra ou que suscita la «poésie pure», sur des problèmes d'ordre esthétique, voire parfois idéologiques. Elle se réfère alors à Cléon Paraschos qui, dans une période cruciale, celle de l'entre-deux guerres, contribua, comme peu d'autres, à appréhender et à justifier le phénomène de la poésie pure et à définir clairement ses exigences. «Adeptes d'un lyrisme pur, musical, spontané» et anti-rationaliste à l'extrême comme il était, ballotté «entre sa fougue amoureuse, son désir de la dire et sa quête désespérée de pureté, de rédemption, de Dieu», Paraschos entend exploiter consciemment les dispositions lyriques qui existent chez tout créateur-poète ; il souhaite réduire le rôle de l'entendement et le soumettre à l'émotion esthétique. De sorte que la littérature devienne un art autonome et que la poésie, revendiquant ses droits du côté de la musique, soit érigée au rang d'une «pure essence». En retenant des critères dictés par cette approche, il élabore et publie (en collaboration avec Xénophon Lefkoparidis) l'anthologie intitulée «*Pages choisies des plus beaux poèmes lyriques grecs*» (*Εκλογή από τα ωραιότερα ελληνικά λυρικά ποιήματα* 1931) qui, avec

Strophe (Στροφή 1931) de Séféris devait susciter une tempête de débats et de réactions, révélateurs de l'esprit et des exigences de la critique à cette époque.

Ainsi, Grekou, après avoir préparé le terrain, en arrive-t-elle tout naturellement à la génération des années 30 et plus particulièrement à Séféris. Elle signale les origines valériennes des «poèmes purs» de *Discours d'amour* (Ερωτικός λόγος) notamment, ce recueil où la critique reconnaît «la tradition du plus pur Symbolisme.» Pour s'attacher longuement ensuite à la *Citerne* (Στέρνα 1932) qui, tout en constituant sans doute l'amalgame le plus «conscient» des exigences essentielles de la «poésie pure» en Grèce (le poète «adapte largement les caractéristiques formelles de son poème à son modèle, le *Cimetière marin* de Valéry, en épouse la démarche musicale [...] déploie ses images et ses idées à la façon de Mallarmé»), mais dont la pureté, comme le signale fort judicieusement l'auteur, est néanmoins «éclipsée» par le réalisme et l'immédiateté du sentiment du sujet poétique. Peut-être parce que la «poésie pure» n'a, au bout du compte, pas trouvé en Grèce, le terrain qui lui aurait permis d'être cultivée sans entraves et de trouver son plein aboutissement, comme ce fut le cas en France, et cela, probablement, du fait que les poètes grecs, les plus grands du moins, ont toujours été taraudés par le sentiment d'avoir une mission sociale à accomplir, que celle-ci soit avouée ou présumée. Voilà pourquoi il s'est révélé difficile de créer dans la *Citerne* (Στέρνα) (tout comme dans d'autres poèmes grecs écrits, en connaissance de cause ou malgré eux, conformément aux injonctions de la «poésie pure» ou dans le climat diffus que ces exigences avaient instauré) le «Tout lyrique» ou la «synthèse» que revendiquait Valéry, autrement dit l'indissoluble unité «du fond» et de la «forme», du «sens» et du «son». Telle est la conclusion qui ressort clairement de cette promenade dans l'histoire littéraire à laquelle nous convie Agori Grekou,

une promenade aux incontestables vertus narratives et à laquelle nous adhérons sans partage.

Trad. Jeanne Roques-Tesson