

LE MODÈLE DU RITUEL COURTOIS DANS LA POÉSIE LYRIQUE BULGARE DU MILIEU DU XIX^e SIÈCLE¹

ANNA ALEKSIEVA

(Institut de Littérature, Académie Bulgare des Sciences)

Cet article étudie un modèle de comportement qui est caractéristique du sujet lyrique dans la poésie bulgare du milieu du XIX^e siècle et qui indique qu'on est en train de surmonter les impératifs patriarcaux et religieux, qui en même temps est le signe d'une tendance mondaine et européocentriste propre aux processus culturels de l'époque du Réveil national bulgare.

L'usage du terme „courtois”, dans ce cas, est métaphorique et désigne une ligne de comportement déterminée qui est orientée vers l'amour «pur» et distingué dont le but n'est pas le plaisir charnel (bien qu'il n'en soit pas exclu), mais qui exprime surtout la sublimité du sentiment et du désir pour la bien-aimée, ainsi que vers la ritualisation du comportement amoureux.

Mots-clés: modèle, poésie, lyrique, rituel, bulgare.

Cet article étudie un modèle de comportement qui est caractéristique du sujet lyrique dans la poésie bulgare du milieu du XIX^e siècle et qui indique qu'on est en train de surmonter les impératifs patriarcaux et religieux, qui en même temps est le signe d'une tendance mondaine et européocentriste propre aux processus culturels de l'époque du Réveil national bulgare.

J'appellerai ce modèle *courtois* et *rituel* en précisant qu'avec l'emploi de cette désignation qui caractérise un type de comportement dans la société médiévale occidentale, mon but n'est pas d'introduire dans l'étude du développement littéraire bulgare des standards étrangers à sa spécificité. Il est clair que la situation socio-culturelle bulgare ne connaît pas la distinction des manières chevaleresques de la société courtoise et ne possède en rien l'idéologie de ce phénomène culturel qui lui est étranger à la fois comme topos et comme chronologie.

L'usage du terme „courtois”, dans ce cas, est métaphorique et désigne une ligne de comportement déterminée qui est orientée vers l'amour «pur» et distingué dont le but n'est pas le plaisir charnel (bien qu'il n'en soit pas exclu), mais qui exprime surtout la sublimité du sentiment et du désir pour la bien-aimée, ainsi que vers la ritualisation du comportement amoureux.

¹ Cet article est réalisé dans le cadre du projet n BG051PO001-3.3.04/61 «Aide au développement du potentiel scientifique de jeunes scientifiques humanitaires et à la consolidation de leurs contacts professionnels avec des scientifiques éminents dans leur domaine scientifique» subventionné par le FSE et FEDR suivant le programme opérationnel «Développement des ressources humaines».

En analysant la spécificité de ce modèle de comportement propre à la poésie lyrique bulgare du milieu du XIX^e siècle, je porterai mon attention sur ses fondements synchroniques et diachroniques avec un accent tout particulier sur le premier poème bulgare, *Stoyan et Rada*, de Nayden Guérov, j'analyserai certains de ses aspects typologiques, ainsi que les processus qui s'achevèrent par sa marginalisation.

Fondements synchroniques et diachroniques

On peut trouver un lien entre le comportement de l'amant galant et les modèles prestigieux d'activité sociale en milieu culturel de l'époque qui ont trouvé leur expression dans les textes diffusés qui contiennent un registre de règles et de conseils du bon ton, du comportement distingué et délicat en société. Ces règles et normes sont à la base des deux fameux guides de bonnes mœurs qui ont connu une réception de masse à l'époque: *Chrestoetia* d'Andonios Vizandios et *Science première des devoirs humains* de Francesco Soave.

Le premier texte a été traduit et adapté aux conditions bulgares par Rayno Popovitch (1837), réédité en 1855 ; encore deux hommes de lettres, illustres de leur temps, lui portent leur attention: Constantin Fotinov (1844) et Christaki Pavlovitch (1846, manuscrit perdu). Ce registre de normes déterminant les bonnes mœurs jouit d'une diffusion dans les autres littératures balkaniques également, le prototexte probable, déclenchant l'intérêt pour cette problématique, étant l'ouvrage d'Erasmus de Rotterdam, *De civilitate morum puerilium*, écrit en 1530, réédité quelques années plus tard sous forme de catéchisme afin d'être utilisé dans l'enseignement. Pendant cette période, Erasmus écrit un autre ouvrage dit *Colloques* consacré à l'étiquette que tout homme doit apprendre pour savoir comment se comporter avec les dames². Les règles et les conseils de bonnes mœurs décrits dans ce livre visent tout particulièrement l'«externum corporis decorum», c'est-à-dire le savoir-vivre externe dans le comportement du corps, mais ils essayent également de modeler une nouvelle expression, cultivée et euphémiste, chez le récepteur qui s'oppose au discours ordinaire et traditionnel.

L'intérêt pour ce type de comportement conventionnel (et en grande partie maniéré) engendre une multitude de textes dont on peut noter *Livre des manières et de ce qui est permis et n'est pas permis en société* de Richard West, écrit au début du XVII^e siècle, ainsi que l'ouvrage de J.C. Barthes *L'éthique galante* (1731). De ce paradigme fait partie le livre *Trattato elementare dei doveri dell'uomo* (traduit en bulgare sous le titre *Science primaire des devoirs de l'homme*) du pédagogue italien de la seconde moitié du XVIII^e siècle Francesco Soave dont la deuxième partie traite des problèmes de l'étiquette et de la perfection des manières. Certaines

² Le titre de cet ouvrage est *Familiarum Colloquiorum Formulae non tantum ad linguam puerilem excolendam, verum etiam ad vitam instituendam* (Manière de parler qui doit non seulement être améliorée chez les garçons, mais imposée aussi dans la vie).

parties du livre de F. Soave sont traduites et publiées dans le *Guide pour les enfants slaves* de Néophyte Bozvéli et Emmanuel Vaskidovitch (1835) ; plus tard le livre ou certaines parties de l'ouvrage sont traduits par S. Radoulov (1843), J. Dimitriévitch (1844), T. Chichkov (1857), Hr. Vaklidov (1858) et P.R. Slaveykov (1861; 1868: la seconde partie du texte de Soave).

Ces guides d'éthique pratique diffusés en Bulgarie (mais aussi en Grèce, en Roumanie, en Serbie) influencent sans aucun doute la formation de nouveaux stéréotypes et d'un nouveau goût pour le comportement maniéré, plein de convenances ritualisées qui pose en quelque sorte son empreinte sur une partie des textes poétiques consacrés à l'amour.

Sur le plan diachronique, avec un peu plus de courage on pourrait supposer qu'une particularité pertinente dans le comportement de l'amoureux courtois, à savoir l'adoration de la femme aimée et la manière dont on lui demande sa pitié, a l'air de connaître et même de se «souvenir» de textes éloignés dans le temps, de textes archétypes qui, loin d'être des textes d'amour, imposent le modèle du désir platonique. Il s'agit de certaines tendances marianistes que l'on pourrait déceler, sous certaines conditions, dans la tradition orthodoxe dans l'œuvre de Dimitri Kantakuzin, *Prière à la Mère de Dieu*, écrite pendant la première moitié du XV^e siècle, au début de la domination ottomane. Dans le modèle culturel catholique, cette tendance peut être trouvée dans les chansons lyriques des pauliciens bulgares où, par une mutation de certaines mythogèmes et de certaines images de l'Évangile, on arrive à surmonter la poétique médiévale. Selon Kr. Stantchev³, certaines de ces chansons dépassent avec des décennies les premières manifestations de la poésie lyrique de l'époque du Réveil national, la dédicace à un saint y étant le seul témoignage d'un lien avec les thèmes et la symbolique du religieux.

Enfin, en analysant les phénomènes culturels qui se présentent comme cause ou comme environnement synchronique des textes représentatifs du modèle de comportement étudié, je porterai mon attention sur sa relation avec le courant littéraire du *sentimentalisme*. Le plus souvent, on pense que certains côtés du type du standard de comportement sont activés par un type de réflexion sentimentale qui présuppose un culte envers les sentiments et l'affectivité, envers les ressentiments sensuels de la personne. Dans la science littéraire bulgare, on est presque unanime que le sentimentalisme, apparu vers la moitié du XVIII^e siècle en Angleterre, n'acquiert pas une position spécifique en Bulgarie. Sans doute, dans certains textes, on voit apparaître le sentiment comme une nuance émotionnelle. Pourtant, parler du sentimentalisme comme d'un projet culturel établi, serait exagérer, car les fondements idéologiques de ce projet manquent, on est devant une absence totale de son contexte philosophique et esthétique. Nicolas Guéorguiev a raison en affirmant de manière catégorique que «au XIX^e siècle la littérature bulgare ne traverse pas [...] le sentimentalisme et le romantisme ni de manière accélérée, ni en

³ Cf. Станчев, Кр. „Поезията на българските павликяни”. *Литературна мисъл*, 1975, 1 (Stantchev, Kr. «La poésie des pauliciens bulgares». *Literaturna missal*, 1975, 1).

vitesse normale: celle-là ne connaît pas ces courants. Les ressemblances de certains groupes d'œuvres avec un courant donné ne signifient pas que celui-ci était réalisé comme une catégorie artistique, tel le courant»⁴.

En acceptant cet avis, je noterais qu'une particularité essentielle de la vision sentimentale du monde qui s'exprime dans la manière tragique de vivre l'amour non réalisé et dans les pensées de suicide du sujet, ne devient pas une caractéristique obligatoire du modèle de comportement. La version tragique de l'amour qui manifeste en plus grande partie les similitudes avec le canon du sentimentalisme n'est pas sa caractéristique essentielle. Il faut donc chercher son accent sur le plan du rituel spécifique de la communication amoureuse qui, le plus souvent, renvoie vers les stratégies du flirt, vers l'adoration raffinée de la femme aimée et les dimensions tragiques n'y sont pas obligatoires.

Réalisations poétiques: le poème *Stoyan et Rada* de Nayden Guérov

Le modèle qui impose le paradigme de ce type de comportement amoureux est l'œuvre de Nayden Guérov. Cet auteur est une des figures centrales parmi les hommes de lettres du cercle d'Odessa, un cercle qui, bien que hétéronome, est la première obédience culturelle d'une importance majeure dont les représentants (D. Tchintoulov, Iv. Bogorov, N. Kassapski, D. Moutev, K. Petkovitch, Hr. K. Daskalov, l'évêque Natanail, Z. Kniajeski, etc.) ont le mérite d'être les premiers et les novateurs dans plusieurs domaines : presse périodique, études folkloriques, traductions, etc.

L'apport le plus significatif du cercle d'Odessa dans le domaine littéraire est présenté par les essais poétiques de ses représentants: ils créent le modèle de la poésie originale bulgare en y introduisant de nouveaux genres poétiques, ainsi qu'une nouvelle métrique, la strophe syllabique. Et comme ces essais poétiques sont pensés par leurs auteurs comme complètement novateurs, inévitablement, ils acquièrent le caractère d'une expérimentation, soumettant à une épreuve les limites et les possibilités de la langue, la capacité de manier les ressources poétiques.

Le premier poème bulgare, *Stoyan et Rada* (1845), a le caractère d'une démonstration. Il essaye de démentir les opinions existant dans l'espace publique selon lesquels la nouvelle langue bulgare n'est pas apte à générer de véritables textes poétiques à cause des articles définis postposés qui limitent les capacités de rimer. Le poème de Nayden Guérov assume la provocation d'être sinon l'unique, du moins la première preuve réussie prouvant que l'on peut «faire des vers en

⁴ Cf. Георгиев, Н. „Тезиси по история на новата българска литература”. *Литературна история*, 1987, 16 (Guéorguiev, N. «Thèses en histoire de la nouvelle littérature bulgare». *Literaturna istoria*, 1987, 16), ainsi que la publication électronique: http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/tezisi.htm

bulgare»⁵. D'un autre côté, en faisant partie de ce discours polémique de l'époque, à son tour, le texte de Guérov suscite des polémiques. Dans *Pensées sur l'éducation bulgare contemporaine*, Vassil Aprilov, peut-être tout à fait objectivement, trouve que les vers sont «difficiles», «sans aucune douceur»⁶; et le slavisant russe Sreznevski, dans un essai sur l'état de la littérature bulgare, souligne que pour les Bulgares ce serait mieux de collecter des chansons populaires au lieu d'écrire «des vers beaucoup trop artificiels» comme N. Guérov, et que «avec le temps, les Bulgares aussi auront des poètes de talent»⁷. Beaucoup plus tard, certains auteurs, en étudiant ce texte, feront preuve d'une attitude ambivalente envers ce texte⁸. Bien qu'il avoue que la dédicace du poème est «la première poésie bulgare originale, réussie à un certain degré du point de vue formel et qui n'est pas dépourvue de capacité poétique»⁹, Boyan Pénev trouve que dans les parties suivantes le texte poétique suit la tradition folklorique de manière dangereuse, ce qui discrédite sa prétention de s'émanciper du motif populaire des «amoureux unis pour toujours». Peut-être cette opinion a été inspirée par l'avis de Nayden Guérov lui-même, exprimée devant Ivan Chichmanov, qui disait qu'en écrivant le texte il avait en vue une chanson populaire concrète.

Pourtant, comme on va voir, le poème *Stoyan et Rada* ne peut pas être réduit à l'imitation d'une source folklorique. Du point de vue de sa structure, il est composé de deux parties, relativement indépendantes, dont les volumes ne sont pas égaux, mais qui se trouvent mises en relation par une activité intertextuelle et très souvent cohabitent de manière conflictuelle. La première partie, influencée par le genre de la dédicace très à la mode à l'époque (ce qui, de son côté, appelle des associations avec les poèmes de Pouchkine et de Lermontov), fait preuve de la manière dont elle s'inscrit dans une matrice culturelle déterminée qui renvoie vers la distinction galante de l'atmosphère des salons:

⁵ Cette expression est une allusion à la poésie de Stéphane Izvorski, *On ne peut pas faire des vers en bulgare*, qui, elle aussi, se pose la tâche noble de prouver l'aptitude poétique de la langue, bien qu'elle soit (sur le plan de l'expression) un échec évident, du moins selon nos critères actuels.

⁶ Априлов, В. *Съчинения*. София: Български писател, 1968, с. 193 (Aprilov, V. *Œuvres*. Sofia : Bulgarski pissatel, 1968, p. 193).

⁷ Cité d'après Арнаудов, М. *Поети и герои на Българското възраждане*. София: Наука и изкуство, 1965, с. 75 (Arnaudov, M. *Poètes et héros du Réveil national bulgare*. Sofia: Naouka i izkoustvo, 1965, p. 75).

⁸ Voir, par exemple, les jugements critiques sur ce poème exprimés par G. Groudev (Грудев, Г. „Любов и смърт – неразделни (народен мотив в лириката ни)”. В: *Национална литература*. София, 1918 (Groudev, G. «Amour et mort – unis pour toujours (un motif populaire dans notre poésie lyrique)». In: *Littérature nationale*. Sofia, 1918) et M. Arnaudov (Арнаудов, М. „Найден Геров и наченките на българска поезия в XIX в.”. *Училищен преглед*, 1923, № 10 (Arnaudov, M. «Nayden Guérov et les débuts de la poésie bulgare au XIX^e siècle». *Outchilichten pregled*, 1923, 10) qui, bien qu'ils tiennent compte de la signification littéraire et historique du texte, analysent en détail ses «défauts» et ses «fautes» (selon leurs expressions).

⁹ Певев, Б. *История на новата българска литература*. Т. 2. София: Български писател, 1977, с. 272 (Pénev, B. *Histoire de la nouvelle littérature bulgare*. Sofia: Bulgarski pissatel, 1977, p. 272).

Je n'ai pas fait un bouquet de fleurs
 Pour faire un don à ta beauté
 Afin d'entrer dans ton cœur
 Selon notre coutume populaire;

Mais inspiré d'un amour vivant
 Dans mon âme je t'ai dressé un trône
 De tout mon cœur, volontiers
 Je t'offre une chanson triste pour révérence.

Tourne vers moi tes yeux clairs
 Tourne vers moi ton cœur
 On va chanter de belles chansons
 Pour les jours heureux qui vont venir!¹⁰

Le texte cité ci-dessus commence par un refus explicite de la tradition que l'on reconnaît dans le «bouquet de fleurs» qui doit être remplacé par «chanson triste pour révérence». Ce qui signifie un remplacement du rite coutumier par un nouveau rituel qui renvoie vers la sphère de l'art, conçu plutôt dans son sens primitif de *technè*, c'est-à-dire de maîtrise: la maîtrise poétique de faire des histoires. De cette façon, au lieu de l'objet traditionnel (à savoir la fleur, malgré toutes les connotations romantiques qui s'y réfèrent), l'amant galant qui est le sujet du discours lyrique dans cette partie du poème offre à sa bien aimée cette chose si éphémère et immatérielle qu'est le vers, désigné pour des raisons assez claires comme «chanson».

Il est clair que le texte s'inscrit dans une situation où «écrire des vers est une autoreprésentation»¹¹. Cette situation est bien typique pour la littérature de l'époque du Réveil national bulgare qui, habituellement, abonde en couches de métatextes qui s'observent les uns les autres. Sur le plan diachronique, ce processus commence probablement avec la seule poésie bulgare du XVII^e siècle connue à présent: le texte de Stéphane de Lovetch, *Si Dieu aide* (1655), publié dans une copie de la *Grammaire slave du syntagme correct* (1619) du philologue ukrainien Méléty Smotritski. Dans la poésie de Stéphane de Lovetch, l'acte de la création est désigné consciemment comme écrire des «vers», ce qui permet de supposer que deux siècles plus tard, la notion de «vers» et de «poésie» soit instaurée durablement dans l'espace littéraire bulgare et cela, de plus, avec des connotations de nouveauté et de prestige. Le terme *chanson*, bien que populaire et parfois complémentaire au terme *poésie* (par exemple dans le titre du livre de P. Odjakov, *Science pour savoir comment faire des chansons et des poésies*, 1871 ; ou bien dans le recueil *Chansons et*

¹⁰ Геров, Н. Стоян и Рада. Стихотворение на Найдена Геров. Печатано в типографии А. Брауна. Одеса, 1845 (Guérov, N. Stoyan and Rada. Poésie de Nayden Guérov. Imprimée dans la typographie d'A. Braun, Odessa, 1845). La traduction des vers n'est pas professionnelle, étant faite juste pour les besoins de la publication.

¹¹ Станева, К. *Гласове на Възраждането*. София: Полис, 2001, с. 27 (Stanéva, K. *Voix du Réveil national*. Sofia: Polis, 2001, p. 27).

poésies de Botiov et Stambolov, 1875), commence à être pensé de plus en plus comme faisant partie de la culture traditionnelle.

D'où la question, à savoir pourquoi dans cette dédicace N. Guérov a préféré le traditionnel «chanson» («chanson triste pour révérence»), étant donné que le programme ambitieux du texte comprend une démonstration de capacités poétiques: faire des vers, de plus des vers syllabiques (on a la preuve encore dans le titre de l'œuvre: «Stoyan et Rada. *Poésie* (souligné par moi – A.A.) de Nayden Guérov»). La réponse de cette question renvoie vers le statut du discours du sujet lyrique. Il semble que son comportement discursif est déterminé par un code particulier (que j'ai appelé au début *courtois* et *rituel*) comprenant l'emploi de mots et d'expressions comme par exemple «inspiré de l'amour», «trône», «révérence», etc. On peut supposer que le mot «chanson» trouve sa place dans ce même ordre sémantique des mots galants et distingués que l'on commence à concevoir comme les «poétismes du temps». Le comportement discursif de l'amant courtois permet de formuler l'idée qu'on est en face de la formation d'une couche stylistique constante qui sera utilisée pendant des décennies pour exprimer la situation d'amour. Ce registre stylistique comprend un lexique qui est pensée comme «haut», éloigné du discours ordinaire et qui désigne des aires qui traditionnellement sont pensées comme «poétiques»:

nuît de lune, étoiles:

*Quelle belle lune, / quelles nuits d'amour*¹²; *Dès que la lune apparut / tous les deux avec mon amoureux / nous sommes entrés pour oublier / dans une forêt*¹³; *Sous mes pupilles brillent mes yeux / comme les étoiles la nuit / et comme le soleil en été / ils me brûlent avec ardeur*¹⁴; *Le lustre de la nuit est apparu / la lumière couvre les précipices profondes d'argent*¹⁵; *La lune dorée vient à l'ouest / déjà affaiblie, avec une lumière pâle*¹⁶ [...]

oiseaux, rossignol, chanson:

*Du ciel clair comme une étoile du jour, / tu m'as illuminé. / Et moi, ma belle chérie, / je t'ai chanté une chanson d'amour*¹⁷; *Stoyan joue,*

¹² Пишурка, Кр. Песен. *Цариградски вестник*, 1849, 15 окт., бр. 69 (Pichourka, Kр. Chanson. *Tsarigradski vestnik*, 1849, 15 oct., n° 69).

¹³ Зафиров, С. Една вечер прохладна. *Българска гъсла*. Цариград, 1857 (Zafirov, S. Un soir fraî. *Rebec bulgare*. Tsarigrad, 1857).

¹⁴ Катранов, Н. Из твои очи сълза ся точи. *Цариградски вестник*, 1853, 30 май, бр. 123 (Katranov, N. La larme dans tes yeux. *Tsarigradski vestnik*, 1853, 30 mai, n° 123).

¹⁵ Славейков, П. Р. Стара планина. *Смесна китка*. Букурещ, 1852 (Slaveykov, P. R. Stara planina. *Bouquet divers*. Bucarest, 1852).

¹⁶ Лазаров, М. Зора. *Разна любовна песнопевка*. Белград, 1858. (Lazarov, M. Aurore. *Chansons divers d'amour*. Belgrad, 1858).

¹⁷ Груев, Й. Уверявание. *Гуслица или нови песни*. Белград, 1858. (Grouev, J. Assurance. *Rebec ou chansons nouvelles*. Belgrad, 1858).

Penka chante. / Un rossignol ajoute sa voix / et de son ni chante avec eux¹⁸; Chante, cher oiseau! / Mon âme adore ta voix très douce. / Remplie avec ta mélodie ce forêt / où toi, mon chéri, tu habites¹⁹ [...]

printemps, roses, mois de mai

Dans un jardin fleuri, / frais de la rosée du matin / un jour du mois de mai / j'ai trouvé une compagne²⁰; Le printemps lumineux se mit à briller / et tout devint gai²¹; Rose, ma belle chérie, / fait-moi une couronne! / décore mes pas, / fait-moi chanter, / cueille pour moi des roses fraîches / et lie-les avec un fil rouge²², etc.²³.

Dans ces textes, on voit bien que la poésie lyrique de cette période construit sa langue spécifique, apte à signifier des aires qui se distinguent du discours quotidien et même du discours d'importance nationale (ayant en vue qu'il serait difficile d'inscrire des mots tels «trône», «révérence», adressés à la femme aimée, dans la mentalité bulgare patriarcale). Même plus, très souvent, ces aires signalent leur caractère de fiction et de condition, ce qui est impensable pour la plupart des textes poétiques de l'époque qui, très souvent, sont des «poésies à l'occasion» et sont destinées à des événements réels et d'une importance sociale.

Dans la dédicace lyrique de *Stoyan et Rada* le sujet du discours déclare de manière catégorique la présence de la fiction dans le texte, le fait qu'il est une œuvre littéraire, quand il fait don à sa bien aimée d'une «chanson triste» sans pour autant signaler que se sera un message véridique relatant des événements réels. La «chanson triste» que l'amant galant chante à sa bien aimée représente la seconde partie du poème, du point de vue de la structure, dont voici le résumé :

Stoyan et Rada, deux jeunes amoureux, sont séparés par la mère de Stoyan qui choisit une autre fiancée pour son fils. Brisée par la peine, Rada tombe malade et meurt. Le jour du mariage non désiré, deux cortèges se croisent : celui du mariage et celui de l'enterrement. En voyant sa bien aimée morte, Stoyan se prosterne sur son cercueil et meurt lui aussi. Dans l'au-delà, Dieu donne aux amoureux une union éternelle dont témoignent les deux arbres aux branches entrelacées qui ont poussé sur leurs tombes.

¹⁸ Славейков, П. Р. Елегия. Цариградски вестник, 1849, 06 авг., бр. 59. (Slaveykov, P. R. Elégie. Tsarigradski vestnik, 1849, 6 août, n° 59). Publié également dans *Chansons divers d'amour* de M. Lazarov (1858).

¹⁹ Лазаров, М. Славей и пътник. Разна любовна песнопевка. Белград, 1858. (Lazarov, M. Rossignol et voyageur. *Chansons divers d'amour*. Op. cit.

²⁰ Зафиров, С. В една цветна... Българска гъсла. Цариград, 1857. (Zafirov, S. Dans une ... de fleurs. *Rebec bulgare*. Tsarigrad, 1857).

²¹ Лазаров, М. Пролет. Разна любовна песнопевка. Цит. съч. (Lazarov, M. Printemps. *Chansons divers d'amour*. Op. cit.).

²² Дряновец, Я. Роза. Разна любовна песнопевка. Цит. съч.

²³ Souligné par moi partout – А. А.

Les événements représentés dans la seconde partie du poème renvoient vers le passé, vers la culture traditionnelle et patriarcale qui est présentée par des gestes rituels (prendre la fleur de la tête de la fiancée, préparation des dons des fiançailles, noces, cortège d'enterrement, etc.), par la structure du texte qui est construit avec un choix de motifs populaires (rencontre des jeunes amoureux près de la fontaine, mariage non désiré, fin propre à la balade: «unis pour toujours après la mort»), ainsi que par des constructions stylistiques et des épithètes propres au folklore («jeune fille gracieuse et belle», «vielle mère», «perle blanche», «cou gracieux», «yeux noirs», «terre noire», etc.). L'idée de la vie traditionnelle et patriarcale est suggérée également à l'aide de l'explicité d'un modèle culturel de comportement fixé sur le respect des normes et des standards éthiques établis, sur le respect de l'autorité des parents (dans ce cas, la volonté de la mère) et sur la contenance des désirs subjectifs.

On pourrait admettre que le comportement des personnages (Stoyan et Rada) dans la seconde partie est construit comme un modèle antithétique à la stratégie de comportement éprouvée par le sujet du discours dans la première partie; cette stratégie, livrée à un flirt verbal et à des gestes galant, ayant l'air d'être très peu intéressée des sanctions de la société et des autorités traditionnelles. Le poème de Guérov présente donc deux types de comportement amoureux: l'un courtois et rituel et l'autre traditionnel et patriarcal.

Le premier modèle de comportement dont le sujet fait preuve dans la dédicace est déterminé lui aussi par des normes et des impératifs, mais ceux-ci sont d'un ordre différent, mondain, qui met l'accent sur la liberté, la souplesse dans l'acte de la communication et la distinction des manières. Dans cette partie du texte le sujet présente sa position active qui trouve son expression dans sa tentative de conquérir la femme aimée et dans le plaisir qu'il prend des paroles érotiques dénommant ses désirs. Il rêve d'une intimité, il aspire au partage de «jours heureux et gais» qu'il *n'est pas* obligatoirement d'être vécus dans les liens du mariage.

Le deuxième type de comportement dont les représentants sont Stoyan et Rada se caractérise par une sensibilité pour les sanctions de la société et l'autorité transcendante. Voilà pourquoi les amants de la seconde partie croient au mariage et rêvent à légitimer leur amour devant les autres et devant Dieu:

*Dès l'enfance, tout les deux
Une seule chose avaient souhaité :
Qu'arrive le plus vite possible
L'heure où, bras dans le bras,
Devant Dieu et devant les autres
Ils s'appelleront famille.*

Il est à noter que l'impossibilité tragique de réaliser ce désir n'inspire pas l'activité des personnages. La position passive et résignée qui détermine le modèle de comportement qu'ils suivent n'est abandonnée qu'à la fin du texte, lorsque

Stoyan qui «avait oublié toute honte» s'oppose pour la première fois à la volonté parentale, se met à parler pour la première fois «ouvertement», mais ses paroles font preuve encore une fois d'une activité refusée, car il ne désire autre chose que la mort; il parle, mais ce n'est que pour déclarer son désir de mourir:

*Car pour moi, sans Rada, ici est étroit,
Avec elle-même dans le tombeau je serai bien (...)
En disant ceci, il tomba sur Rada,
Ses larmes tristes tombèrent sur elle,
En la tenant dans ses bras,
Il mourut sur le cercueil.*

Si l'amant de la première partie déclare sans préjugés son désir érotique, dans la seconde partie du texte, l'amour est comme libéré de la nuance de l'attraction physique, étant soumis au registre éthique patriarcal qui élimine de manière péjorative la sexualité en tant que sphère du cynique, du physiquement malsain. On pourrait noter même une tendance vers une ascèse volontaire au nom de l'amour qui accumule le motif du corps qui s'autodétruit. Ce motif est présent dans le pressentiment de mort qu'éprouve Stoyan («on va l'enterrer jeune», «son cœur se brisa», «à quoi bon vivre encore»), ainsi que dans le malaise de Rada:

*Son visage blanc se **fana**
Elle **perdit** sa beauté
Ses yeux noirs **s'assombrirent**
Sa douce bouche devint **muette**.*

La tendance vers la transcendance du corporel atteint sa culmination dans la fin, propre à la balade, du texte où les corps des personnages subissent une métamorphose et sont inscrits dans une objectivité qui n'est plus anthropomorphe, mais naturelle: les arbres:

*Dans l'au-delà, Stoyan et Rada
Étaient heureux ensemble
Ici, sur terre, de leurs tombeaux
Dieu fit pousser deux grands arbres
Qui entrelacèrent leurs branches.*

Le motif de la transformation des humains en arbres suggère l'idée de l'opposition entre la nature (comme espace de l'amour réalisé, des contacts naturels) et la culture (vue comme une sphère hostile, répressive par rapport à l'humain où l'amour n'est pas possible). Ce que la culture patriarcale garde, sanctionne et finalement fait périr, est réalisé dans l'idylle de la nature représentée par les arbres aux branches entrelacées. D'un autre côté, les métamorphoses que les personnages

subissent permettent l'idée d'une intimité naturelle et philosophique entre la vie et la mort, de la réincarnation par la mort propre au discours mythologique. L'actualisation de structures mythologiques souligne encore une fois la construction antithétique des deux parties du poème. L'opposition peut être décelée sur le plan temporel : si l'amant de la première partie vit dans une situation qui lui est contemporaine et qui a des prétentions d'être véridique, de présenter des événements réels, au contraire, dans l'histoire qu'il raconte (la deuxième partie) on voit le modèle d'une vision cyclique du temps où la mort est compensée par l'incarnation sous une forme nouvelle (et non pas obligatoirement humaine).

Si l'on suit la logique de Yuriy Lotman, on pourrait admettre que la seconde partie a le caractère d'un «texte dans le texte»²⁴, dans la mesure où l'on y voit mise en marche l'opposition ludique entre fiction et réalité. Si l'introduction lyrique est une œuvre de l'auteur, par contre, la seconde partie du texte est présentée comme créée par le sujet lyrique en guise de don pour la femme aimée. Le caractère conventionnel et non réel de cette partie est souligné par la circonstance qu'elle est précédée d'une intention méta textuelle sur la manière d'être présentée. La structure antithétique est donc construite à l'aide des oppositions: activité / passivité (de la position du sujet), modernité / patriarcat (par rapport au type de mentalité), gestualité érotisée / asexualité (selon le type de normativité morale), actualité / temps mythique (par rapport à la temporalité); on pourrait ajouter aussi l'opposition réalité / fiction qui modèle la construction rhétorique spécifique «texte dans le texte» qui fut employée pour la première fois dans la poésie bulgare notamment dans le poème étudié.

Néanmoins, l'œuvre de Guérov n'autorise pas uniquement une étude antithétique. La couche stylistique déjà mentionnée qui comprend le lexique distingué du canon du salon unit et soude les structures textuelles. Et comme la seconde partie du poème fonctionne comme discours du sujet lyrique, elle porte inévitablement les traces de son discours précieux et raffiné. On pourrait dire que le comportement verbal du sujet lyrique est guidé par le principe de la réduction de l'imagerie et de la stylistique propres au folklore, par l'idée d'une lecture critique, renversante de la tradition patriarcale par rapport à laquelle le sujet se sent distancié. Son discours s'insère dans la texture folklorique du texte du fait que celle-ci se trouve dépourvue de sa propre signification et de son rituel, mais, par contre, acquiert une importance moderne, universelle (ce qui indique une tendance européocentrique) et un psychologisme des personnages (ce qui compense le plan unique du motif folklorique). Du fait que la langue folklorique apparaît comme étrangère, comme un élément du décor et non plus comme une caractéristique intrinsèque du texte. On pourrait dire que dans le poème de Guérov, pour la première fois le discours folklorique est dépourvu de sa présence dominante, qu'il est situé dans un milieu étranger et hostile à sa spécificité. Ou bien, si l'on cite Guéorgiy Gatchev, en tant

²⁴ Sur la question de cette construction rhétorique, cf. Лотман, Ю. *Култура и информация*. С., 1992, с. 189–206. (Lotman, Y. *Culture et information*. Sofia, 1992, pp. 189–206).

qu'œuvre individuelle, le poème *Stoyan et Rada* «absorbe la tradition folklorique, en la surmontant de l'intérieur»²⁵.

Il devient clair que l'œuvre de Guérov est écrite avec beaucoup d'ambition et son programme comprend la transformation de certaines lignes culturelles stables (la tradition patriarcale), en y insérant de nouveaux modèles et langages synchroniques au développement européen. La seconde partie du poème explicite cette tendance où la texture folklorique est soumise à des transformations et changements significatifs, pour devenir en unisson avec le type nouveau de ritualité moderne, déclaré dans la première partie, dont le représentant est en grande partie le sujet lyrique qui s'identifie avec le rôle de l'amant courtois et séduisant qui, grâce à sa maîtrise poétique, tente d'impressionner sa bien aimée.

La question qui s'ensuit logiquement est de savoir pourquoi raconte-t-il *cette histoire* notamment et qu'est-ce qu'elle a à voir avec la situation du flirt. Probablement, le narratif poétique même donne des indications sur la réaction attendue du destinataire (la dame à laquelle l'histoire est destinée) et se rend compte de sa capacité de contrôler le comportement de la réception. L'histoire racontée est présentée comme un «don» pour la femme aimée et ce performatif n'est pas un geste innocent, c'est une «stratégie sociale, ambivalente, comme toute relation humaine»²⁶. A part une forme de solidarité, le don signifie un engagement, une obligation envers le donateur. Par l'acte de la donation, le sujet lyrique assume le rôle de séducteur qui insère une vieille histoire triste (le récit poétique de *Stoyan et Rada*) dans le discours non engagé de la communication des salons et s'attend à une intimité amoureuse grâce à son potentiel narratif.

La caractéristique essentielle de cette histoire est son tragique. Elle relate des cœurs brisés, des sorts tragiques et malgré les références mythologiques de la réincarnation des personnages sous formes non humains, elle est triste parce qu'elle se termine par la mort. Si l'on accepte la thèse d'Ivaylo Ditchev qu'«au fonds de l'humain, on trouve le besoin d'une identification avec l'autre soit dans le plaisir, soit dans la souffrance»²⁷, on pourrait supposer que le caractère tragique du récit devrait déclencher une réaction de compassion chez le récepteur (la dame du monde qui écoute l'histoire). Selon la classification de H.R. Jauss, la compassion est une des dispositions réceptives essentielles provoquée chez le récepteur par tout texte relatant des péripéties que subissent les personnages quotidiens et non parfaits, tels *Stoyan et Rada*²⁸. L'influence de ce modèle de disposition réceptive

²⁵ Гачев, Г. *Ускорено развитие на културата*. С., 1979, с. 329. (Gatchev, G. *Développement accéléré de la culture*. Sofia : Naouka i izkoustvo, 1979, p. 329).

²⁶ Дичев, Ив. *Дарът в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. С., 1999. (Ditchev, Iv. *Le don à l'époque de sa reproductivité technique*. Sofia : LIK, 1999). Voir aussi la conception théorique du don de Мос, М. *Дарът (форма и основание за обмена в архаичните общества)*. С., 2001. (Mauss, M. *Le don (forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques)*. Sofia : Polis (trad. en bulgare), 2001).

²⁷ Ditchev, Iv. *Op. cit.*, p. 11.

²⁸ Jauss, H.R. *Levels of identification of Hero and Audience // New Literary History* 5, Winter 1974, 283–317.

est renforcée par le comportement discursif du sujet séducteur : dans sa stratégie, la transformation du code culturel patriarcal en un type nouveau de stylistique courtoise aide à l'approche du texte vers la situation et les besoins de son destinataire.

Le sujet discursif dans le poème de Guérov sait très bien que rien ne pourrait provoquer mieux l'intimité qu'une triste histoire sentimentale attirant des désirs d'identification et de compassion. Son discours galant et distingué sous-entend l'idée utopique de la toute puissance de la parole qui peut modeler toutes sortes de dispositions, situations et émotions, y compris l'amour. Une idée qui est en unisson avec la vision de Guérov et dans son œuvre, la persuasion dans les capacités et la signification de la langue poétique remporte sur le doute que cette langue puisse être un signe du monde. Un doute qui apparaîtra plus tard dans l'œuvre des modernistes bulgares.

Particularités typologiques du modèle courtois et rituel. Répliques critiques

Le modèle de comportement analysé ici dont le début est posé par Nayden Guérov, trace la spécificité dans d'autres textes: dans diverses versions et développements thématiques de l'époque. Le genre de la *dédicace* (la première partie du poème de Guérov) active l'apparition d'autres textes structurés suivant le même modèle et utilisant la fonction de ce type de performance. Voici, par exemple, le début d'une poésie de Joachim Grouev dont le titre, «Dédicace», n'est pas dû au hasard:

*Pour vous, chères belles,
Qui êtes les reines de mon âme,
Pour vous, jeunes, pour vous,
Je chante ces chansons²⁹.*

Dans une autre poésie de J. Grouev, que je ne cite pas à cause de son volume, on peut découvrir les moyens figuratifs et stylistiques qui caractérisent le poème de Guérov et qui donne une impulsion à cette ligne courtoise et rituelle. Au niveau stylistique, on voit prédominer les poétismes «distingués», que l'on connaît déjà. Au niveau sémantique, on est de nouveau en face du désir du sujet lyrique d'utiliser la «chanson» qu'il chante comme une stratégie d'amour. Soit sous l'influence majeure russe et la référence à des sources et des autorités communes, soit à cause de la connaissance entre les auteurs, mais les textes étudiés «vivent» dans une situation de dialogue et de liens intertextuels assez forts. Les similitudes entre diverses œuvres donnent la possibilité de déceler certaines particularités typologiques du modèle de comportement qui nous intéresse.

²⁹ Груев, Й. Посвящение. *Гуслица или нови песни*, нагласени от Й. Г., а издали И. Г. Трувчев и Х. Г. Д. Белград, 1858. (Grouev, J. Dédicace. *Petit rebec ou nouvelles chansons* faites par J.G. et publiées par I.G. Trouvtchev et H.G.D. Belgrad, 1858).

Pourtant, il faut noter que si le comportement du sujet lyrique est dirigé par des désirs assez clairs et concrets (la volonté de gagner la faveur de la femme aimée), par contre, la dame est présente en tant qu'objet du désir amoureux et érotique, dépourvu de caractéristiques individuelles. Il est évident qu'à travers son image schématisé, on vise un modèle de la féminité comme telle, adorée et respectée. Cette vision abstraite de la féminité est présente dans les textes sous diverses désignations, à commencer par la manière dont on s'adresse aux belles dames («chères belles, ... reines de mon âme», «oh, joie de mon âme», «fille jolie, fille chérie», selon le modèle de J. Grouev) et finir par des destinataires anonymes, cachés sous les initiaux: «A M***», «A ...va», etc., selon le modèle de Guérov³⁰.

Dans tous ces cas, il s'agit de l'introduction d'un modèle abstrait à qui l'amant courtois adresse ses messages d'amour, ses prières et ses espoirs. La manifestation des désirs cachés se fait sous le signe du haut rituel avec l'espoir que l'amour va dépasser ses dimensions platoniques, qu'il va être réalisé comme un plaisir sensuel et physique. Pourtant, une particularité spécifique du modèle courtois est le fait qu'il arrête le désir amoureux dans la zone du potentiel, du possible, sans franchir la frontière de la réalisation concrète. Ce fait engendre le sentiment d'un type d'érotisme distancié, du caractère éphémère de la bien aimée, ce qui déclenche le motif du sentiment séraphique du sujet. Cette manière d'inscrire la femme aimée dans les catégories de la prière et de l'angélique peut être observée dans maints textes de l'époque :

*Ton visage de rose m'a capté, / o, **Déesse de sous le ciel** / Ton tendre visage / ressemble au **visage d'un ange** / et attire mon cœur vers toi / comme un aimant³¹; J'ai vu une belle fille, / son visage était une merveille. / Elle était jeune, mais très gentille, / comme si c'était un **ange**³²; Avec **ta douce voix d'ange**, / ma chère colombe, / dis «je suis à toi / jusqu'à mon dernier jour !»³³, etc.*

Il est à noter que dans nombre de textes cette image angélique de la femme aimée est soutenue par l'usage de notions qui ne sont pas typiques pour la réalité bulgare, mais par contre, elles sont exotiques et prestigieuses dans leur non transparence et leur ambiguïté. Par exemple, dans une poésie de Spas Zafirov, la femme aimée est comparée à l'odeur de fleur, mais non pas une fleur concrète,

³⁰ Je ne me réfère pas à la démarche psychobiographique envers l'oeuvre de Guérov qui essaye de lire derrière ces initiales les noms de personnes concrètes. D'autre part, il est séduisant d'apprendre des détails sur la vie de l'auteur: des situations et femmes concrètes, comme, disons, Elena Moutéva qui avait inspiré certains des textes. Il me semble que l'intention de l'auteur lui-même exclut la possibilité d'une pareille démarche, en insistant sur le silence, sur l'anonymat.

³¹ Лазаров, М. В твоят вид розов се плених... // Разна любовна песнопевка. Цит. съч. (Lazarov, M. Ton visage rose m'a capté ... *Chansons divers d'amour*. Op. cit.).

³² Огнянович, К. Сън. Забавник за лето 1845 от К. Огняновича. Париж, 1846. (Ognianovitch, C. Rêve. *Divertissements pour l'année 1845 par C. Ognianovitch*. Paris, 1846).

³³ Груев, Й. Кажи дали мя вярно любиш ти... Гуслица или нови песни. Белград, 1858. (Grouev, J. Dis-moi si tu m'aimes fidèlement. *Petit rebec ou nouvelles chansons*. Op. cit.).

parce que cette fleur n'existe ni en Asie, ni en Europe, ni nulle part dans le monde, car toutes ces fleurs sont trop ordinaires comparées à la bien aimée.

Dans certains textes, pourtant, la procédure d'adoration platonique de la bien-aimée hésite, car le sujet n'arrive pas à penser la femme en séparant l'esprit du corps. Par exemple, dans une poésie de Yanko H. Drianovets, la transcendance de la bien-aimée hésite devant son érotisme, devant la provocation de la chair, représentée par une série de synecdoques corporelles dont certaines sont remises en relation avec l'étranger et l'exotique («seins tendres: marbre blanc italien»³⁴).

Dans d'autres cas, c'est un didactisme qui apparaît et par son biais le sujet s'efforce de faire la femme plus «terrestre»:

*Ne soit pas si hautaine, / avec ta beauté / ne soit pas si orgueilleuse /
soit plus humble*³⁵.

Ce type de textes présentent une tendance qui s'exprime dans la distance et le doute par rapport au modèle d'identification courtois et rituel. Conçu comme le produit de la Modernité, lié avec les connotations du prestigieux, du distingué, du civilisé, ce standard de comportement est lié aussi avec l'image ambiguë et contradictoire de l'*européen*, pensé à la fois comme un topos de l'idéal, du parfait et comme signe du danger, de la peur de l'assimilation et de l'agressivité. Autrement dit, la révision du modèle courtois et rituel est inspirée par des motifs de sauvegarde nationale. En ce sens, il est bien normal de revenir en «arrière», vers des dispositions anticivilisatrices, antimodernes, activées par le désir de stabiliser les ressources d'identification du bulgare.

*Je ne sais pas ce que c'est une lorgnette, / je ne connais pas les modes,
/ mais je prends du plaisir dans un monde / de silence. Je ne fréquente
pas / le beau monde bruyant, / ni les bals / cela ne me donne pas du
plaisir. / Là où je vois de la bonté / là je cours toujours*³⁶.

Le doute dans les signes du prestigieux européen (modes, bals, salons) est lié avec l'affirmation des valeurs patriarcales de la vie bulgare, vue parfois aussi comme propre au village (égal naturel):

*Je t'invite d'aller / non pas dans une ville bruyante, mais à la
campagne / et là nous pourrions voir / ce qui est bon dans ce monde*³⁷

³⁴ Дряновец, Я. Х. Песен (Мило либе, днес съгледах що бива...). Разна любовна песнопевка. *Цит. съч.* (Drianovets, Y. H. Chanson (Ma chérie, aujourd'hui j'ai vu. *Chansons divers d'amour. Op. cit.*

³⁵ Геров, Н. Б*** (Видяла си ся нависоко...). *Българска възрожденска поезия*. С., 1980, с. 147. (Guérov, N. B*** (Tu t'es vu en haut...). *Poésie de l'époque du Réveil national bulgare*. Sofia: Bulgarski pissatel, 1980, p. 147).

³⁶ Геров, Н. На Ч*****. Пак там, с. 141. (Guérov, N.A Tch*****. *Poésie de l'époque du Réveil national bulgare. Op. cit.*, p. 141).

³⁷ Геров, Н. Цит. съч., с. 141. (Guérov, N. *Op. cit.*, p. 141).

Il est clair que dans certains textes le standard du comportement courtois et rituel commence à être présent de manière problématique, plutôt négative et non plus comme un signe du prestigieux. Cette tendance que l'on pourrait déceler encore pendant les années 1840–1850, devient plus saillante lors des décennies suivantes lorsque le discours critique de l'époque se dresse non seulement contre les textes poétiques étudiés ici, mais aussi contre les guides de «bonnes mœurs» vus comme des «déchets qu'il faut brûler»³⁸. Evidemment, on commence à penser ces textes comme une fausse imitation de la civilisation européenne. Le type de comportement galant et courtois commence à être pensé comme faisant partie du théâtre, de l'artificiel, quelque chose qui ne correspond pas à la mentalité bulgare. La théâtralisation du comportement quotidien (si on périphrase Lotman³⁹) est conçue comme le danger premier menaçant l'être «naturel» de tout ce qui est bulgare, un danger qui, selon T. Ikonov, pourrait être mis en marche par ces textes notamment:

[...] L'influence de la poésie est grande. On la lit beaucoup et tout le monde l'aime [...] Ce qui me fait dire quelques mots sur la poésie et sur ce qui est utile pour nous en elle et ce qui n'en est pas; qu'est-ce que nous devons traduire et qu'est-ce que nous ne devons pas [...] Toutes les œuvres qui ne correspondent pas à la nature et à la réalité devront être étrangères à nous [...] quel serait notre profit de ces œuvres qui montrent des visages faux, des actions extraordinaires et des images invraisemblables? Qu'est-ce que nous allons apprendre de ces œuvres étant donné qu'elles nous montrent non pas la vraie vie, mais une vie fantastique?

Etant persuadé que la littérature doit être un «reflet de la réalité» et non pas une évasion, T. Ikonov trouve que la plus dangereuse, c'est la situation où le «mensonge» passe des œuvres dans la «vie» et les lecteurs naïfs (et surtout les lectrices) de ces œuvres suivent des modèles de valeurs qui leur sont étrangers et maléfiques:

Pour chanter des héroïnes d'une taille mince et grande, comme les peuplier du Midi, la fausse poésie est arrivée au point de faire croire tout le monde dans les tailles minces. Les femmes se sont gâchées les figures et la progéniture pour être minces. Pour ces auteurs de fantasmes l'ordre naturel n'est pas bon et il faut absolument le changer en l'handicapant.

³⁸ Бончев, Н. Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаване на съчиненията им. *Българска възрожденска критика*. С., 1981, с. 280–281. (Bontchev, N. «Les écrivains européens classique en langue bulgare et le profit qu'on a d'étudier leurs œuvres». *Critique de l'époque du Réveil national bulgare*. Sofia: Bulgarski pisatel, 1981, pp. 280–281).

³⁹ Лотман, Ю. *Поетика. Типология на културата*. С., 1990, с. 437–467. (Lotman, Y. *Poétique. Typologie de la culture*. Sofia: Nauka i izkoustvo, 1990, pp. 437–467).

Le fait de suivre ces modèles «illusoires» présentés dans ces textes, finalement, selon T. Ikonov, aboutit à une théâtralisation totale de la vie, à une déformation de l'espace bulgare, des fondements de ses valeurs traditionnelles:

[...] Il y a autre chose encore qui caractérise encore mieux et montre la méchanceté de ces romans. Ils ont transformé la vie en comédie en la remplissant de telles conditionnements et faussetés qui dégoûtent tout homme bien. En faisant ses héros à tel point malins et gentils, [...] ils mettent dans leur bouche de telles hypocrisies, de sorte que toute la vie apparaît comme un jouet entre des personnes sans aucun sens. Il n'est pas possible tout simplement de s'asseoir, ni de se lever sans devoir respecter toutes sortes de convenances insensées [...] On ne pourrait pas regarder calmement une telle vie où il y a tant de singeries⁴⁰.

Comme cela devient clair de l'article cité, le pathos critique de son auteur est dirigé contre le type de comportement (que, dans ce texte, j'appelle *courtois et rituel*) vu comme faux, artificiel et théâtral, parce que étranger aux valeurs bulgares. Ce modèle déforme l'ordre éthique traditionnel, assigne de nouveaux rôles dont certains sont conçus comme un danger. Enfin, ce standard de comportement est pensé comme une «évasion de la réalité», ce qui, dans le discours de l'époque, est vu comme une évasion des besoins de la société, des besoins de la nation. Il n'est pas un hasard que la culmination de cette critique coïncide avec les décennies révolutionnaires (les années 1860–1870), lorsque les idéologues du nationalisme dressent des stratégies pour la libération politique de la Bulgarie de la domination ottomane. Pendant ces décennies, la catégorie esthétique du sublime marque non pas la distinction rituelle des amants, mais les sacrifices des héros. On arrive à une marginalisation de ce type de comportement et les textes qui l'émanent sont déplacés dans la périphérie littéraire.

Ce qui ne signifie pas que ce modèle de comportement n'est plus présent dans les textes du Réveil national bulgare. Les sonnets de Dimitri Veliksin, dédiés à des dames distinguées, pareilles à des Anglaises, témoignent de sa constance relative. Arrivé à son apogée pendant les années 1840–1850, pendant les décennies qui suivent, ce modèle continue à refléter le désir de fusionner l'éthique et l'étiquette, à imposer les règles d'un comportement mondain et cultivé qui, selon Norbert Elias⁴¹, fait partie du processus de la civilisation.

⁴⁰ Икономов, Т. Поезията на природата и нашите нужди. *Българска възрожденска критика. Цит. съч.*, с. 185–188. (Ikonov, T. «La poésie de la nature et nos besoins». *Critique de l'époque du Réveil national bulgare. Op. cit.*, pp. 185–188).

⁴¹ Елиас, Н. *Относно процеса на цивилизация. Социогенетични и психогенетични изследвания*. Т. 1, С., 1999. (Elias, N. *Du processus de la civilisation. Etudes sociogénétiques et psychogénétiques*. T. 1. Sofia, 1999).