

Mateusz CHMURSKI

Université de Lorraine
et Eur'ORBEM (UMR 8224)

L'œil de l'ironie ?

Dans un des fragments de prose poétique qu'il a consacrés à Norwid, le critique et romancier polonais Stanisław Brzozowski (1878-1911) notait :

Et pour se rappeler à soi-même, il faut détruire ; et on ne peut connaître que ce qu'on a effondré [...].

Et quand l'édifice pleure en débris – fractions de sculptures – c'est là, la vie, l'unique. Désir de présence et ruine en seul héritage¹.

Rares sont ceux qui, au début du siècle dernier, auraient été capables de résumer l'œuvre de Norwid avec une telle justesse. C'est par son œil de critique que Brzozowski savait distinguer l'ossature de la formation culturelle polonaise, et c'est par son *regard* attentif qu'il sut exposer ces deux versants de la création norwidienne que désignent les métaphores de « ruine » et de « désir de présence ».

Suivre cette ligne de lecture permet d'exposer les éléments communs et les différences entre Brzozowski et Norwid, ou, plus exactement, la tension entre les diagnoses de la modernité qu'ils proposent tour à tour. Dans cette perspective, c'est non seulement la vision de la culture polonaise dans l'œuvre de Brzozowski qui apparaît avec plus de netteté, mais ce sont aussi certains aspects de l'œuvre de Norwid qui se dessinent de façon encore plus significative. En effet, la condition de l'artiste, de l'individu moderne et du sujet polonais en particulier, problèmes qui reviennent sans cesse dans le dialogue imaginaire entre les deux auteurs, s'avèrent des indices d'une unité plus profonde de la modernité littéraire polonaise, pressentie ou, du moins, voulue par certains de ses auteurs. Il s'agit de leur recherche de cohérence dans la vision du monde formulée par la culture polonaise, d'un désir de parenté de discours par rapport aux changements qui avaient façonné

1. Stanisław Brzozowski, *Cyprian Norwid. Próba* [Cyprian Norwid. Essai], *Kultura i życie* [La Culture et la vie], Varsovie, PIW, 1973, pp. 150, 155.

les contours d'un monde nouveau, de la Révolution française à nos jours.

C'est sur un exemple certes ponctuel, mais plus que significatif pour l'évolution de la culture polonaise que la lecture de Norwid proposée par Brzozowski permet d'observer comment la modernité polonaise se découvre elle-même dans un jeu de miroirs textuels, de regards croisés. Brzozowski observe chez Norwid une dialectique qui semble le fasciner lui-même, celle que désignent sur le plan philosophique les catégories d'*ordre* et de *ruine* et, sur le plan de la poétique, ceux de *l'expression* et de *l'ironie*. Leur croisement dans la vision norwidienne a sans doute fasciné et inspiré Brzozowski qui est revenu à Norwid à plusieurs reprises². Comment comprendre aujourd'hui ce dialogue imaginaire ? Qu'apporte-t-il à notre connaissance sur « Norwid, notre contemporain » ?

La réponse à ces questions nécessite une double contextualisation. Tout d'abord, expliciter brièvement les propos de Brzozowski permet d'esquisser leur dimension philosophique et ses éventuelles conséquences sur le plan de la poétique. Afin de préciser ce cadre interprétatif, nous allons recourir au prisme de la critique littéraire de l'entre-deux-guerres sur l'exemple de Stefan Kołaczkowski qui, cherchant la même continuité dans l'évolution culturelle polonaise, fut un des premiers à explorer l'importance de l'ironie norwidienne. Ainsi, ancrée dans les processus littéraires de l'époque, cette grille de lecture sera confrontée par la suite avec les œuvres de Norwid, tant littéraires qu'artistiques.

Deux questions seront donc présentes en filigrane de cette étude : celle de la complémentarité potentielle de réalisations plastiques et littéraires dans l'interprétation de l'œuvre de Norwid, et celle de la place du lecteur, interprète, bref, du fameux *późny wnuk*, « fils » de l'auteur. Les deux sont liées. Car prendre en compte les œuvres plastiques du poète permet d'insister sur le fait que ses réalisations dans tous les

2. Notamment dans ses écrits de jeunesse, mais aussi dans nombreux autres textes, tels que *Idee* [Idées], *Legenda Młodej Polski* [La Légende de la Jeune Pologne] ou le fameux *Pamiętnik*, trad. fr. de Wojciech Koleccki sous le titre *Histoire d'une intelligence : journal 1910-1911*, Paris, Le Bruit du temps, 2010. Malheureusement, ce dernier volume est la seule traduction française existante de l'œuvre de Brzozowski. Pour une étude et une bibliographie complète de renvois à Norwid dans l'œuvre de Brzozowski, cf. l'étude d'Eliza Kačka, « "Ten, co od sumienia historii się oderwał, dziczeje na wyspie oddalonej". Dojrzałość dziejowa w myśli Stanisława Brzozowskiego i Cypriana Norwida » [“Celui qui s'est détaché de la conscience historique devient un sauvage sur une île déserte”. L'idée de maturité historique chez Stanisław Brzozowski et Cyprian Norwid], in Urszula Kowalczyk, Andrzej Mencwel, Ewa Paczoska, Paweł Rodak (dir.), *Konstellacje Stanisława Brzozowskiego* [Stanisław Brzozowski : constellations], Varsovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012, pp. 71-85.

médias, littéraires et graphiques, prolongent les gestes d'une seule main, une seule vision du monde. Et en fin de compte, il s'agira donc d'un triple *croisement de regards*, de celui de l'auteur à ceux de ses « fils », d'un dialogue imaginaire des trois auteurs polonais modernes.

1. *Présence et ruine, expression et ironie*

Si l'œuvre de Brzozowski peut être comprise comme le moment de passage symbolique entre la formation culturelle polonaise issue du XIX^e siècle et celle qui lui succède au siècle dernier, l'attrance de cet auteur pour Norwid acquiert une importance particulière. En effet, les écrits de Brzozowski peuvent être considérés comme une fermeture et une ouverture à la fois, le moment exact où les deux formations culturelles s'affrontent. Fermeture, car il formula une synthèse des idées du siècle précédent, ~~une synthèse sans précédent~~, mettant un point final aux discussions les plus importantes pour la culture polonaise. Et ouverture, car il traça déjà les horizons potentiels du développement culturel polonais pour le siècle à venir. De plus, son « journal d'une intelligence », extrêmement dense, parfois même difficile à lire, constitue un témoignage poignant sur le destin d'un intellectuel engagé, un destin modèle qui ~~reste~~ un défi pour toute la culture polonaise ~~et qui anticipe~~ sur tant d'autres³. Son œuvre a été discutée par la suite dans l'entre-deux-guerres, puis a été redécouverte dans les années soixante par les cercles connus sous le nom de l'école d'histoire d'idées de Varsovie (Kołakowski, Walicki ou Mencwel), et enfin revient de plus en plus souvent dans les discussions contemporaines en Pologne. Comment comprendre dans ce contexte tant sa lecture de Norwid que sa recherche de parenté avec cet auteur redécouvert au début du siècle dernier ?

Revenons à la métaphore de Brzozowski « désir de présence et ruine en seul héritage ». Elle permet de résumer toute sa réflexion consacrée à Norwid, son admiration et sa fascination pour l'auteur du *Vademecum*. Exposant dans sa formulation deux versants de l'œuvre de Norwid, Brzozowski les comprend tant comme deux tendances complémentaires de sa création que surtout comme deux dimensions fondamentales de la situation existentielle du sujet polonais à l'époque moderne. Norwid permet à Brzozowski de découvrir dans la culture

3. Cf. Stanisław Brzozowski, *Pamiętnik...*, *op. cit.*

polonaise l'aporie fondamentale pour la condition humaine à l'âge moderne telle qu'il la perçoit lui-même suivant Marx et Nietzsche, Sorel et Simmel.

Dans un raccourci schématique, le « désir de présence », d'une part, correspondrait à la quête (impossible) de l'idéal (national, religieux ou métaphysique), héritée du romantisme et propre au XIX^e siècle polonais et, plus largement, centre-européen. Il s'agit de ce double rêve (ou mirage) de concilier l'indépendance nationale avec l'accomplissement personnel, de celui qui constitue le *leitmotiv* de la littérature polonaise du XIX^e siècle de Mickiewicz à Wyspiański et de Słowacki à Berent. D'autre part, de cette quête, il ne reste à l'homme moderne que des « ruines », de dilemmes impossibles, des formes vides – et c'est justement dans l'œuvre de Norwid que Brzozowski voit déjà, à l'aube de la modernité culturelle polonaise, ce constat qui lui semble tellement contemporain, celui de l'impossibilité de ce désir totalisant, contradictoire dans la tentative de concilier l'épanouissement de l'individu avec celui de la société, d'un désir que le fonctionnement du monde moderne rend tout simplement caduc.

Ainsi, pour Brzozowski, se voit exposée la quête tant nécessaire qu'infinie de l'homme moderne de dépasser la dialectique entre l'ordre (qu'au moins depuis le romantisme la littérature rêve d'imposer à la réalité) et son impossibilité, une tension que son époque découvre à différents niveaux de l'existence : culture et vie, Apollon et Dionysos, *alter ego* et *id...* Et il semble que ce qui attire le plus Brzozowski chez Norwid, c'est justement le « grincement » (de l'ironie) entre le potentiel imposé et l'effectif insoumis, étendu à l'échelle universelle, par-delà les dilemmes propres à la culture polonaise. Rappelons le constat de Jacques Derrida : « Une œuvre est à la fois l'ordre et sa ruine. Qui se pleurent⁴ ». Une œuvre moderne en particulier.

Quelques décennies plus tard, la critique littéraire de l'entre-deux-guerres s'intéresse à l'œuvre de Norwid, notamment à l'importance de l'ironie dans son œuvre. C'est en particulier l'historien de littérature, critique et essayiste Stefan Kołaczkowski (1887-1940) qui proposa

4. Insistant sur l'hétérogénéité « abyssale entre la chose dessinée et le trait dessinant, fût-ce entre une chose représentée et sa représentation, le modèle et l'image », Derrida expose ainsi la ruine « transcendante » comme « l'expérience même » de l'impossibilité d'une *mimésis* de soi sur l'exemple de l'autportrait pictural. Cf. Id., *Mémoires d'aveugle. Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 123 et 154. Vide Joana Masó « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Derrida », *Protée*, 35, 2007, n° 2, pp. 89-92.

L'œil de l'ironie ?

alors une première étude de cette ironie norwidienne⁵ qu'explorent ensuite de si nombreux travaux. Sans entrer dans le détail de ces discussions, insistons juste sur un moment de la lecture que propose Kołaczkowski, sur sa vision de l'œuvre norwidienne qui s'avère proche du prisme proposé par Brzozowski, quoique formulé en termes (légèrement) moins poétiques. Pour Kołaczkowski, il s'agit de la dialectique permanente *de l'ironie et de l'expression* :

Chez Norwid, le fait que son talent se compose comme de deux éléments tout à fait autonomes, incommensurables, contribue aussi à l'originalité de son organisation spirituelle. Monumental et intellectuel, intuitif et épistémologique, le premier des deux est lié à la posture stoïque et s'avère statique au point qu'il semblerait que le poète soit incapable de créer une action, une illusion de mouvement. Parfois, il tombe même dans un didactisme frappant, voire dans une pure abstraction. Or, le second élément est un monde de sensations issues d'un lyrisme pur, de ce lyrisme qui s'exprime par la fluidité du rythme, par une fugacité des plus originale et la plus insaisissable⁶.

En effet, il s'agit de l'émotion exprimée qui se voit mise presque aussitôt entre parenthèses, de cet aveu prétendument direct du sujet qui s'avère soudain comme scindé en deux par l'amer « grincement » de l'ironie, bref, de ces situations textuelles dans lesquelles il nous est aussi le plus difficile de saisir clairement la position de l'auteur et qui constituent pourtant un des éléments les plus importants, et les plus modernes, de la poétique norwidienne. Ne serait-il pas possible de voir dans ces deux tendances résumées par Kołaczkowski l'équivalent des deux métaphores proposées par Brzozowski au niveau de la poétique de l'œuvre norwidienne ? Et dans l'affirmative, ces deux regards complémentaires sur l'œuvre de Norwid ne seraient-ils pas alors une tentative d'exposer la continuité au sein de la littérature polonaise moderne, une cohérence par-delà les tournants historiques, perçue ou voulue déjà à l'époque ? Enfin s'agirait-il d'une lecture qui prolonge les désirs des deux auteurs eux-mêmes ou d'une intuition qui pourrait se confirmer aujourd'hui dans l'interprétation de l'œuvre norwidienne ?

5. Stefan Kołaczkowski, «Ironia Norwida» [L'Ironie de Norwid] (1933), in Id., *Pisma wybrane* [Œuvres choisies], sous la dir. de Stanisław Pigoń, vol. 1, Varsovie, PIW., 1968, pp. 131-166. Cf. aussi Barbara Wosiek, « Ironia w lirycie Norwida » [L'Ironie dans la poésie de Norwid], *Roczniki Humanistyczne*, 6, 1958, cahier 1, pp. 161-266.

6. Stefan Kołaczkowski, *art. cit.*, p. 134.

2. *Ordre, expression, discours pictural*

En guise de réponse, il est utile de recourir à une perspective incluant et son œuvre littéraire et ses œuvres plastiques, une perspective, ajoutons-le, de plus en plus présente dans la recherche. En effet, observer le jeu de reflets entre texte et image permet d'exposer plus distinctement, par l'écart entre ces deux médiums, de tendances parallèles dans toute sa création. Ainsi se dévoile à nouveau l'importance de certains enjeux tant esthétiques qu'éthiques dans ses œuvres, et notamment la tension entre ordre et ruine, expression et ironie⁷.

Dans ce contexte, introduire la notion de « discours pictural » permet tout d'abord de saisir une façon très particulière de « parler à travers l'image » qu'on observe déjà dans les œuvres de jeunesse de Norwid (Litania) et dont l'importance s'accroît même à la fin de sa vie (*Assunta*)⁸. Schématiquement, il est possible de distinguer deux mécanismes le constituant. D'une part, il s'agit des allusions aux artistes, œuvres et traditions picturales dans la composition des textes littéraires, maintes fois commentés déjà par la critique⁹. Et, d'autre part, il est possible d'observer des techniques de composition analogues dans les œuvres littéraires et plastiques, ~~même s'il nous est beaucoup plus difficile de les saisir.~~

Le premier des mécanismes consiste à comprendre les renvois à la peinture comme des *allusions intertextuelles* connotant un ensemble de valeurs liées à une œuvre, un peintre ou même une tradition picturale. Son meilleur exemple peut être le rôle de l'école vénitienne dans la nouvelle *Ad leones* ! Citons-en un passage modèle :

Du sculpteur à barbe rousse, de velours noir vêtu, assis présentement dans l'immobilité *tel un vieux portrait vénitien*¹⁰, ne prenant part ni aux agitations ni aux joutes du billard, on sait qu'il est trop las de tout le mouvement d'une journée consacrée entièrement à son grand œuvre dans la plus grande exaltation pour rechercher encore, le soir venu, les fatigues du divertissement.

7. Ainsi, il s'agit de prolonger la ligne de lecture proposée notamment par la monographie fondamentale de Dariusz Pniewski, tout en insistant cependant sur une mise en parallèle d'égal à égal des œuvres littéraires et plastiques. Cf. Dariusz Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach artystycznych i twórczości Norwida* [Entre parole et image. Sur les idées artistiques et l'œuvre de Norwid], Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005.

8. « Litania », 1853 ; *Assunta*, 1870-1882.

9. Cf. la monographie de Dariusz Pniewski, *op. cit.* ; Kazimierz Wyka, *Poeta-sztukmistrz*, (Le poète-magicien), Cracovie, PAU, 1948 ; Aleksandra Melbechowska-Luty, *!Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, (! Magicien. La création artistique et la pensée sur l'art de C. Norwid), Varsovie, Neriton, 2001 ; Piotr Chlebowski (dir.), *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej C. Norwida* (Poète et magicien. La création poétique et artistique de C. Norwid), Lublin, KUL, 2007.

10. C'est nous qui soulignons.

L'œil de l'ironie ?

Or, pour se faire à l'avance une idée de l'œuvre en cours d'un artiste, il n'est nul besoin (dans la très vénérable ville de Rome) de fréquenter le cercle de ses intimes¹¹.

Par son apparence le peintre d'*Ad leones !*, vêtu de velours noir, rappelle, comme le précise le narrateur, les portraits des doges et grands seigneurs vénitiens connus des tableaux de Titien, du Tintoret ou de Véronèse. Ses gestes ou ses habitudes, comme celle de se promener le soir avec son lévrier, correspondent à la même tradition picturale, la même façon de représenter un *gentiluomo*, « honnête homme » fidèle à l'idéal défini par Baldassare Castiglione dans son fameux *Livre du Courtisan* (1528), code de bonne conduite de toute l'époque. Et si la représentation parmi les plus connues des lévriers reste celle d'une des versions des *Noces de Cana* de Véronèse (1562-1563) au Louvre, toutes ces allusions, aussi brèves soient-elles, constituent ensemble une grille interprétative supplémentaire qui renvoie à l'ensemble de valeurs liées à l'époque avec la peinture vénitienne et le regard que ses auteurs portaient sur le monde. Incarnant dignité et noblesse, subtilité et profondeur, cette tradition picturale jouissait par ailleurs d'une popularité croissante, dont témoignent l'admiration d'Eugène Delacroix ou de Henryk Rodakowski (1823-1894)¹².

Par un jeu d'allusions intertextuelles à la tradition picturale et à sa perception aux yeux de ses contemporains, Norwid, poète et artiste, incite donc tout d'abord à voir dans le héros d'*Ad leones !* un digne héritier des grands maîtres d'autrefois, pour accentuer encore par la suite le contraste entre ses qualités, qui ne deviennent que pose, et la réalité du commerce qui régit le monde de l'art. Lorsqu'une œuvre représentant le martyr des premiers chrétiens est censée incarner *La Capitalisation*, « l' i d é a l t o u c h e l e p a v é » comme l'a dit Norwid dans *Le Piano de Chopin*¹³. En un mot, le discours pictural sert à intégrer dans le texte, comme sur le principe de synecdoque, la tradi-

11. « O rudobrodym w czarnych aksamitach rzeźbiarzu, który na teraz nieruchomie, *jak stary wenecki portret*, siaduje, i udziału nie bierze w bilardowych zawodach i zapasach, wie się, iż ten dosyć ma całodziennego ruchu w ciągu wielkiej pracy swojej i z wielkim podjętej zapałem, aby jeszcze wieczorem rozrywkowych trudów poszukiwał. Zaś ażeby naprzód mieć pojęcie o uskutecznianym jakiego artysty dziele, nie potrzeba na to (w przeznaczonym Rzymie) być do poufnego temu artyście koła zbliżonym ». C. Norwid, *Ad leones!*, *PW*, t. ??? p. ???; publ. fr., « Ad leones! », *Trilogie italienne*, op. cit. p. 95.

12. Auteur notamment du *Portrait du général Henryk Dembiński* (aujourd'hui au Musée national de Cracovie), œuvre récompensée au Salon de 1852 et complimentée par Delacroix. Norwid connaissait bien ce tableau, comme le prouve le poème qu'il lui consacra, [*Na portret generała Dembińskiego*], *PW*, t. ??, p. ?????

13. **i d e a ł s i ę g n a ł b r u k u** « Fortepian Szopena », *ibid.*, p. ???

tion picturale européenne, ainsi que les valeurs qu'elle véhicule (l'idéal imposé) dans sa lecture du monde moderne (l'effectif insoumis) : ordre et ruine.

C'est de la même façon que d'autres allusions picturales peuvent être comprises comme un cadre de référence, acquérant parfois dans certains textes de Norwid comme *Le Bracelet*¹⁴ par exemple un rôle central pour toute la composition du texte. Dans ce récit, *Le souper à Emmaüs* de Rembrandt mentionné dans le texte devient un *leitmotiv* d'importance cruciale, voire la focale de l'interprétation. Dans d'autres œuvres comme *Assunta*, il est même possible d'observer « l'entrée dans l'image » : introduction d'une œuvre picturale citée directement dans la narration ou la situation lyrique¹⁵.

Nous avons donc affaire à un double jeu avec le regard du lecteur /spectateur. En effet, ces allusions picturales se transforment souvent en une *ekphrasis*, dont les deux parties constitutives sont depuis Quintilien la description de l'objet que doit compléter l'évidence de sa représentation, c'est-à-dire l'idée de donner à voir avec « véracité » l'objet par le langage¹⁶. C'est ainsi que l'image peut devenir la clé de l'interprétation comme une lentille focalisant les idées déclinées ensuite dans la narration. L'introduction d'œuvres plastiques à divers niveaux du texte véhicule ainsi un ensemble de valeurs, une vision du monde ancrée dans la culture universelle que l'auteur confronte avec la réalité décrite dans son texte.

Ces enjeux intertextuels aboutissent à un troisième mécanisme fondé sur les interférences de codes sémiotiques. Leur but commun serait de dépasser le caractère imparfait de la langue, si fortement ressenti dans la modernité littéraire depuis le romantisme, de multiplier les façons de décrire la réalité, juxtaposer texte et image afin de développer et confronter plusieurs perspectives, plusieurs regards¹⁷. Le rôle de ces mécanismes se dévoile tant dans les aspects connus et bien décrits de l'œuvre de Norwid, comme la typographie individualisée et

14. *Bransoletka* [1858], *PW*, t. ???

15. Cf. à ce sujet notre article « «Światła tkliwość i mistyczna logika». Symbole Norwida – między obrazem a słowem » [« La Fragilité de la lumière et son logique mystique ». Le symbole dans l'œuvre de Norwid, entre parole et image », in Wiesław Rzońca, *Symbol w dziele Cypriana Norwida* [Le Symbole dans l'œuvre de Cyprian Norwid], Varsovie, Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, pp. 260-271.

16. Quintilien, *L'Institution oratoire*, trad. de Jean Cousin, Paris, les Belles Lettres, coll. Guillaume Budé, 1975, LIV, 2, 63, tome 3, p. 56, ainsi que LIX, T5, p. 181 ; LVI, 2, 32, T4, p. 32 et *passim*.

17. Cf. la notion de *wieloperspektywność*, terme cher à Zbigniew Łapiński, *Norwid*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1984 (1971), *passim*.

novatrice de ses poèmes, que dans des aspects moins souvent commentés, voire mis de côté par les interprètes. Or, il s'agit d'éléments plus que significatifs pour sa démarche d'artiste et poète, telles les inscriptions utilisées comme forme de commentaire ou de pointe ironique dans les œuvres plastiques ~~du poète~~, à commencer par les signatures de l'auteur de dimensions considérables.

Dans leur ensemble, ces croisements des divers points de vue observés sur l'exemple du discours pictural dans l'œuvre de Norwid sont un des éléments cruciaux pour comprendre tant l'unité de sa création plastique et littéraire que l'ensemble de stratégies métatextuelles, du symbole à l'ironie, fondamentales pour sa pensée. Et enfin n'exposent-ils pas ces deux pôles que voyaient dans son œuvre Brzozowski et Kołaczowski : ordre et ruine, expression et ironie ?

3. L'ironie de la (non)évidence

Pour revenir encore à l'optique proposée par Brzozowski, il serait possible de comprendre sous le « désir de présence » le pôle expressif, prophétique, bref romantique si l'on veut, de la création norwidienne. Et la « ruine » serait à son tour une métaphore permettant de saisir la non-évidence de cette quête de valeurs, son caractère relatif et infini, « fugitif », pour reprendre un terme cher à Baudelaire. Celui que révèle l'ironie norwidienne, le rôle du doute et la place accordée au lecteur dans la construction de ses œuvres¹⁸. Toutefois, et les œuvres plastiques peuvent en témoigner, il est nécessaire de comprendre ces deux pôles de la création norwidienne en tant que complémentaires. Tout comme le suggérait déjà Brzozowski.

18. *Vade-mecum*, n'est-ce pas par ailleurs une invitation à poursuivre son pèlerinage vers un monde à venir, vers cet ensemble de valeurs impossibles *pod ołowianej litery urzędem* – sous le pouvoir « du caractère en plomb fondu » ? Cf. les interprétations de Z. Łapiński, *op. cit.*, *passim* et en part. pp. 23-26 ; Tymoteusz Karpowicz, « The Pilgrim and His Logos », in Bogdan Mazur et George Gömori (dir.), *Cyprian Norwid (1821–1883). Poet, Thinker, Craftsman: a centennial Conference*, London, Orbis Books, 1988, pp. 9-23 ; Mieczysław Ingłot, « Arcydzieło Norwidowskiej liryki. Rzecz o *Vade-mecum* » [*Vade-mecum*, chef d'œuvre lyrique de Norwid], in Id., *Cyprian Norwid*, Varsovie, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991, pp. 62-97 et Elżbieta Feliksiak, « Ukryta struktura *Vade-mecum* » [La Structure cachée de *Vade-mecum*], in *eadem*, *Poezja i myśl: studia o Norwidzie* [La Poésie et la pensée : études norwidiennes], Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2001, pp. 15-43. Parmi les études récentes, citons en particuliers les volumes : Sławomir Rzepeczyński (dir.), *Czytanie Norwida 2* [Lire Norwid. 2], Słupsk, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2003 ; Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń (dir.), *Liryka Cypriana Norwida* [L'Œuvre lyrique de Cyprian Norwid], Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2001, (ici en part. Michał Kuziak, « Norwidowskie "przedstawienie" w *Vade-mecum* » [La « Représentation » norwidienne dans *Vade-mecum*], pp. 211-257) ; Piotr Chlebowski et Józef Fert (dir.), *Norwid a chrześcijaństwo*, Lublin, même éditeur, 2002, pp. 9-31 (ici en part. Władysław Stróżewski, « Filozofia człowieka w *Vade-mecum* Cypriana Norwida » [Philosophie de l'homme dans *Vade-mecum* de Cyprian Norwid], pp. 15-43) ; Piotr Chlebowski (dir.), *Poeta i sztukmistrz. O twórczości literackiej i artystycznej Norwida*, *op. cit.*

Quant à l'ironie, selon la thèse de Peter Schoentjes, l'aspect crucial de ce « mode indirect et dissimulateur qui joue sur l'écart entre des sens en opposition » réside dans son implicite dimension *axiologique* :

[...] l'ironie est évaluative ; c'est un jugement critique attribué au sort dans le cas de l'ironie situationnelle, à un personnage dans le cas de l'ironie verbale. Aussi l'ironie est inséparable de l'éthique, qui fournit la base du jugement. [...] L'ironie apparaît comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question¹⁹.

Ce « jeu de réflexion », ne serait-ce pas la définition exacte de l'usage norwidien du discours pictural dans *Ad leones!* par exemple ? Le but de l'auteur-ironiste serait donc de proposer au lecteur la tâche de rétablir, à travers la contradiction de sens lue comme ironie, une hiérarchie des valeurs. Et c'est ici que les intuitions de Brzozowski et Kołaczkowski acquièrent tout leur sens.

La discontinuité, le « grincement » de l'ironie, serait pour Norwid une preuve de la logique de ce monde que ses contemporains ont tendance à ignorer. Par là même, il s'agirait donc d'une autre façon d'exprimer les valeurs les plus chères à l'auteur sans les imposer au lecteur. De laisser sa place au silence. Ainsi, il serait possible de parler d'une *ironie de la (non)évidence* chez Norwid. Citons encore, à ce propos, un court fragment de Brzozowski :

Combien particulière est cette ironie qui raille par le calme. [...] L'ironie norwidienne miroite presque involontairement, et c'est ainsi que doit persifler une glace lorsqu'un bouffon s'y reflète²⁰.

Or, il s'agirait cependant d'une ironie qui resterait toujours fondée sur le pari pascalien, sur l'éternité qui adviendra, peut-être, un jour. L'ironie de Norwid semble être une ironie du regard d'un autre monde, celui des valeurs chères au poète. C'est une ironie du silence, de l'éternité. Et comme l'a montré Piotr Śniedziewski en analysant le rôle du silence qui devient un fait de composition²¹, l'innovation fondamentale du poète serait d'avoir trouvé à l'intérieur même de ses œuvres la place pour ce pari. Pour ce doute.

Autrement dit : désirant avec ardeur un lecteur capable d'intégrer son système de valeurs, Norwid s'aperçoit que ses innovations ne resistent qu'une « ruine » aux yeux des contemporains. Et c'est alors qu'il se déguise en ironiste.

19. Peter Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 318, 320.

20. Stanisław Brzozowski, *op. cit.*, pp. 154-155.

21. Cf. Piotr Śniedziewski, *Mallarmé et Norwid : le silence et la modernité poétique en France et en Pologne*, *op.cit.*, 2009.

Dans le corpus plastique de Norwid, il serait difficile de trouver une illustration plus poignante de ces enjeux que les deux dessins, *Tête de vieillard*, I et II. Ils exposent l'importance de ce croisement des regards de la contemporanéité et de l'éternel, et par leur forme, et par l'histoire de leur interprétation.

Commençons par les comparer avec une lithographie, œuvre à programme donc, réalisée par Norwid dans les années 1850, la *Résurrection de Lazare*²². Malgré différents genres et techniques, les trois œuvres s'inscrivent dans ce sous-ensemble graphique de Norwid que distinguent l'emploi conscient de la blancheur du papier, le jeu avec la quasi non-finition de l'œuvre. Si, dans la première, le blanc correspond à la lumière mystique, la *claritas* de l'auréole du Christ et du corps du Ressuscité, dans les deux dessins plus tardifs le même procédé ne sert qu'à exposer le vide, le doute inscrit dans ce monde. Et le regard vers le vide, vers la frontière de l'ombre, réunit les deux *Vieillards*. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre grâce à ce « raccourci » visuel, comment le pôle expressif le « désir de présence » exprimé dans un langage symbolique, voire allégorique, cède la place à l'ironie.

Dans la première de ces trois œuvres, la lumière interne des personnages implique une axiologie conforme au langage codifié dans l'art chrétien depuis le Moyen Âge, à laquelle s'ajoute la leçon de l'école rembranesque dans l'art polonais de la fin du XVIII^e siècle, de Jean-Pierre Norblin à Michał Płoński²³. Or, loin de suivre à la lettre « l'école hollandaise », Norwid lui emprunte uniquement cette façon particulière de traiter la lumière interne (*Leuchtlucht*²⁴), car elle permet d'exprimer dans l'espace pictural un ensemble de valeurs qui lui sont chères, et en particulier la voie de la lumière interne, cette *claritas* mystique censée guider les fidèles depuis la conception des *vestigiae Dei*, traces de la lumière divine à la recherche desquels incitait déjà saint Augustin. Par

22. Cf. Aleksandra Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida* [Ce génie polyvalent : art et théorie de l'art de Cyprian Norwid], Varsovie, Neriton, 2001, cat. 39 ; Hanna Widacka, *Nieznaný Norwid. Grafika* [Norwid inconnu : œuvres graphiques], Varsovie, Biblioteka Narodowa, 1996, pp. 14-15.

23. Holm Bevers, Peter Schatborn et Barbara Welzel (dir.), *Rembrandt: the Master & his Workshop*, cat. de l'exposition, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – National Gallery, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1991, n° 7, pp. 185-187. Cf. aussi Irena Jakimowicz (dir.), *W kręgu rembrandtowskiej tradycji. Rysunki i grafika* [Dans le sillage de la tradition rembranesque : dessins et œuvres graphiques], cat. de l'exposition, Varsovie, Musée national de Varsovie, 1961, nos 182-189 et 352-356.

24. Cf. l'étude classique de Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1954, pp. 156-160

Mateusz CHMURSKI

ailleurs, cette voie du rayon allégorique, voie du symbole, trouve sa meilleure réalisation dans *Assunta*.

Toutefois, les deux *Têtes de vieillard* permettent de voir un usage tout à fait différent de la lumière, du blanc du papier et du motif du regard (1880-1882)²⁵.



Observons le second dessin, sur lequel la tête penchée d'un homme mûr scrute le vide.



25. Edyta Chlebowska, "*Ipse ipsum*". *O autoportretach Cypriana Norwida* [*Ipse ipsum* : les autoportraits de Cyprian Norwid], Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2004, pp. 265-266, ill. 1-2 ; A. Melbechowska-Luty, *op. cit.*, n° 14 [ici : désigné en tant qu'*Autoportrait « biblique »*, daté « vers 1880 »].

L'œil de l'ironie ?

Réalisé sur une feuille de dimensions importantes (20,5 × 31,3 cm), le dessin se distingue par une richesse impressionnante dans l'emploi du clair-obscur. Abandonner certains détails, jouer avec le vide, perfectionner la forme d'autres éléments, inscrit cette œuvre dans la longue tradition du *non finito*, dont l'exemple le plus connu restent les sculptures de Michel-Ange. Cependant, l'élément qui attire particulièrement l'attention chez Norwid, c'est l'exposition de la frontière du fond sombre que scrute le vieillard. La manière d'employer le crayon, non sans une certaine nonchalance, expose toute la gradation possible jusqu'à faire apparaître la signature de l'auteur comme sortie du noir. Ainsi, la *Tête de vieillard* pose la question de l'insaisissable frontière de l'ombre et de la lumière.

Rappelons en marge qu'il s'agit d'une question tellement importante pour l'œuvre du poète que le dessin a été très longtemps interprété comme un autoportrait tardif de Norwid [*sic* !]. Ce n'est que depuis la monographie d'Edyta Chlebowska que le titre actuel a pu être rétabli²⁶. Par une étrange ironie du sort, c'est le regard persistant des lecteurs, ainsi que le cliché persistant du Norwid-vieillard²⁷, qui imposait donc une lecture autobiographique²⁸.

Pourtant ce qu'on y retrouvait, c'était plutôt le plus fidèle *portrait* de l'ensemble de valeurs éthiques et esthétiques qu'inspirait aux « fils » la lecture de l'œuvre de Norwid.

Enfin, il serait aussi possible de concilier les deux interprétations. Comparer la lithographie *Le Prophète Isaïe* de 1851 avec les deux *Têtes de vieillard*, et en particulier l'emploi de l'espace vide dans les deux œuvres suggérant **des** qualités aussi norwidiennes que l'aliénation, la solitude et la dimension prophétique de la création artistique, permettrait en effet de comprendre les deux dessins plus tardifs comme variantes du portrait d'un autre prophète, cher à Norwid au moins depuis la rédaction du *Vade-mecum*, le prophète Ézéchiël²⁹.

26. Cf. E. Chlebowska, *op. cit.*

27. Cf. Kazmierz Wyka, « Starość Norwida » [La Vieillesse de Norwid], *Droga*, n° 11, 1933, repris *in idem*, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje* [Cyprian Norwid : articles, études et comptes rendus], Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1989, pp. 181-192 ; Krzysztof Trybuś, *Stary poeta: studia o Norwidzie* [Le Vieux Poète : études norwidiennes], Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2000.

28. P. ex. la couverture de Sławomir Świontek, *Norwidowski teatr świata* [Le *Theatrum mundi* norwidiens], Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1983. Cf. aussi A. Melbechowska-Luty, *op. cit.*, il. 15 et Elżbieta Dąbrowicz, « Profile Norwida » [Norwid, vue(s) de profil], in P. Chlebowski et Włodzimierz Toruń (dir.), *Poeta i sztukmistrz...*, *op. cit.*, pp. 171-191.

29. Cf. Józef Fert, « Wstęp » [Introduction], in Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, Wrocław, Ossolineum, 2003 (1990), pp. LXXI-LXXVI.

Ainsi les deux pôles de la création norwidienne trouvent leur réalisation dans son œuvre plastique. Au « désir de présence » qu'exprime le regard symbolique vers le haut, le sacré, répond le motif du regard détourné, focalisé sur le « désert de la vie », le regard d'un prophète dans un monde qui ne semble plus savoir distinguer le clair et l'ombre, le monde des *Bracelets*. Et si le vide et le silence jouent un rôle important dans la poétique norwidienne, il est possible de retrouver les mêmes enjeux dans ses œuvres plastiques. De même, le rôle de la forme, l'aspect matériel de la création, resurgissent dans un jeu avec le vide du papier, exposant le pouvoir créateur de l'artiste et le caractère conventionnel du dessin. Serait-ce un témoignage fugitif, voire ironique, du présent sur l'éternité ? Un « jeu avec le danger » ?

Serait-il possible de voir le rôle de l'ironie dans les poèmes de Norwid d'une façon similaire ? Prenons comme exemple les poèmes liés d'habitude à la *suita salonowa*, « la suite de salon » selon la formulation de l'éditeur et norwidologue connu, Juliusz Wiktor Gomulicki : « Après le bal »³⁰ et « Dans le journal intime », deux poèmes que distingue l'opposition de deux points de vue contradictoires dans le cadre d'un seul monologue lyrique et auxquels s'ajoute notamment le poème « Les Joujoux » du *Vade-mecum*³¹. Sans analyser en détail ces vers bien connus, observons la construction de l'espace et ce jeu de regards constitutif pour leur construction.

Dans le premier, l'écart ironique « entre des sens en opposition » dont parle Schoentjes se dévoile dans la construction d'un espace qu'il serait possible de comprendre comme une *ekphrasis*... sans objet. Constitué par une série de regards, le poème évoque en effet comme une cage de miroirs, une scène du *theatrum mundi*, sur laquelle tout homme, y compris le sujet lyrique, ne reste qu'une marionnette. S'il tente d'ouvrir les fenêtres, dans le monde d'ici-bas l'espace restera toujours clos, même si les gestes humains se répéteront à l'infini, comme

30. *Po balu* [av. 1862]. *W pamiętniku* [1861 ou 1862].

31. Sur leur rôle dans la pièce, vide Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidskich obrazach « calości »* [Face au secret et à la vérité. La notion de « l'entité » dans l'imaginaire norwidienn], Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003, pp. 258–261 *et eadem*, « Liryczne ramy dramatycznego dyptyku Norwida » [Cadre lyrique du diptyque dramaturgique norwidienn], in P. Chlebowski et W. Toruń (dir.), *Liryka...*, op. cit., pp. 257–277. Cf. aussi Kazimierz Górski, Tadeusz Makowiecki, Irena Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów* [Cinq études sur Norwid], Toruń, même éditeur, 1949 ; *Eadem*, *Komedie Norwida* [Les Comédies de Norwid], Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1953 ; Stefan Sawicki, « Tyrteusz Wielki Norwida » [Le Grand Tyrteé de Norwid], in Stefan Sawicki, *Norwida walka z formą* [Le Combat norwidienn avec la forme], Varsovie, PIW, 1988, p. 121–135 ; S. Świąntek, op. cit.

32. „Cacka”, *PW*, t.??? p.????

les pas de danseurs sur le plancher. Idéal et réalité, désir et ruine, ces deux mondes semblent séparés par une frontière invisible, une barrière impossible à franchir qu'exposent encore les rimes du type, « scène – arène » (*scena – arena*). Tel un prophète dans son propre pays, le sujet lyrique reste le seul à connaître la vraie lumière, cette *claritas* qu'on suppose derrière les fenêtres. Mais il semble le seul, en effet. Et son unique secours, l'unique voie permettant d'exprimer cette condition s'avère donc être l'ironie, conçue comme une invitation à adhérer aux valeurs qu'il prône, bien qu'il s'agisse de valeurs hors de ce monde.

De même, les vers de *Dans le journal intime* exposent, et jusqu'à la fin bien connue, l'invisible limite de ce monde, un univers fini, inscrit dans le temps et l'espace. Ou encore, rappelons que dans *Les Joujoux*³², nous rencontrons le même motif du regard, de la lumière mystique, et de deux conceptions de l'art, idéal et « réaliste », téléologique et auto-télique, bref, confiant dans ce monde et ancré dans l'éternité³³.

Ainsi, le rôle crucial d'une barrière épistémologique impossible à franchir réunit tous ces textes, poèmes qui semblent nés d'un seul et même regard, celui qu'illustre le mieux la *Tête du vieillard* : celui d'un prophète scrutant la frontière de l'ombre et de la lumière. Face à l'impossibilité de dépasser le seuil de conscience du lecteur contemporain, l'ironie reste le seul moyen d'exprimer le refus de cet état de choses. Et de préserver l'identité du sujet³⁴.

Mais, soulignons-le, Norwid conserve aussi le courage d'évoquer le doute. Il ose exprimer la polarisation entre les valeurs du sujet parlant et le monde, l'essai désespéré d'agir dans le vide de la scène du *theatrum mundi*, d'ouvrir l'espace hermétique que focalise le motif du salon mondain³⁵. Fou, prophète, Don Quichotte, comme le sujet de *Dans le journal intime*, il se sent enfermé dans le vide, où chacun de ses regards s'arrête sur son propre reflet. Il semble conjuguer les postures de prophète, héros et ironiste, décrites par Søren Kierkegaard dans *De l'ironie*³⁶.

Et avant tout, il a le courage de laisser au lecteur une place dans (le vide de) l'œuvre.

33. Cf. Edward Kasperski, *Świat wartości Norwida* [L'Univers des valeurs norwidiennes], Varsovie, PWN., 1981, pp. 112-120.

34. Cf. Włodzimierz Szturc, *Ironia romantyczna* [L'Ironie romantique], Varsovie, P.W.N., 1992, pp. 144-145.

35. Cf. Mieczysław Inglot, « Norwid's Gloves: between Culture and Civilization » in B. Mazur et G. Gömori (dir.), *Cyprian Norwid..., op. cit.*, pp. 91-101 ; Irena Sławińska, *Komedie..., op. cit., passim* ; Sławomir Świontek, *op. cit., passim* et en part. pp. 41-89.

36. Cf. Søren Kierkegaard, *Œuvres complètes*, vol. 2 (1841-1843) : **Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Confession publique. Johannes Climacus ou De omnibus dubitandum est**, trad. par Paul-Henri et Else-Marie Tisseau, Paris, L'Orante, 1975.

* * *

C'est sans doute ce courage de cette quête (combien moderne) et sa cohérence (combien difficile), visibles dans les deux pôles de la création norwidienne, qui attireraient Brzozowski, lui-même engagé dans une recherche désespérée d'un fondement stable afin d'ériger une nouvelle vision du monde. Conscient, tout comme Norwid, du caractère fugitif, de la (non)évidence de toute certitude dans le monde moderne. Conscient de l'écart, de l'interstice douloureux entre le « désir de présence » et les « ruines », cet héritage fragmenté de l'homme moderne. Conscient avant tout de la crise du sujet, du doute devenu l'ombre de l'individu moderne. Aussi, les intuitions de Brzozowski, tout comme les lectures proposées par Kołaczkowski, gardent leur perspicacité encore de nos jours.

Dans sa poésie, tout comme dans son œuvre plastique, Norwid s'entoure d'une marge de vide salvateur, ouvre son œuvre sur l'avenir et sur le doute. Son auto-ironie apparaît comme une cage de miroirs, dans laquelle il ose inscrire son portrait sans avoir peur de multiplier les regards. Et son regard honnête face à l'œil de l'ironie, son courage du doute rendent son regard plus proche, plus contemporain.

37. Cf. Beda Alleman, Albert Schaefer, Hans-Egon Hass, Ernst Zinn, *Ironie und Dichtung. Sechs Essays*, Munich, C. H. Beck, 1970.