



HAL
open science

**TRANSGRESSION COMME NORME ?
RELECTURE(S) D'UN TEXTE CANONIQUE DE LA
CULTURE POLONAISE À LA FIN DU XX^e ET AU
DÉBUT DU XXI^e SIÈCLES.**

Kinga Siatkowska-Callebat Callebat

► **To cite this version:**

Kinga Siatkowska-Callebat Callebat. TRANSGRESSION COMME NORME ? RELECTURE(S) D'UN TEXTE CANONIQUE DE LA CULTURE POLONAISE À LA FIN DU XX^e ET AU DÉBUT DU XXI^e SIÈCLES.. *Revue des études slaves*, 2019, 4, pp.579-592. hal-04031209

HAL Id: hal-04031209

<https://hal.science/hal-04031209>

Submitted on 15 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRANSGRESSION COMME NORME ? RELECTURE(S) D'UN TEXTE CANONIQUE DE LA CULTURE POLONAISE À LA FIN DU XX^e ET AU DÉBUT DU XXI^e SIÈCLES

PAR

Kinga SIATKOWSKA-CALLEBAT

Sorbonne Université UMR Eur'Orbem

Empruntée au discours philosophique (Bataille, Foucault, Deleuze, Derrida), psychologique et socio-culturel¹, la notion de transgression, appliquée aux études littéraires, propose à la fois une richesse d'approches et une grande complexité analytique. Le terme, très prisé depuis plusieurs décennies déjà dans les études littéraires en Pologne – c'est l'approche polonaise qui se trouve au cœur de ma réflexion – reste cependant relativement flou et se caractérise par une binarité prêtant parfois à confusion. Le nombre d'initiatives de tout bord (publications, festivals, conférences, séminaires...) témoigne de son extraordinaire vogue en Pologne aujourd'hui². Plusieurs tentatives de définition plus précise ont été entreprises, dont celle, récemment, de Grzegorz Pertek. En se fondant essentiellement sur les études d'Andrzej Skendo et de Ryszard Nycz, il arrive à dégager la typologie suivante :

1. Cette approche a suscité toute une série de publications chez le chercheur polonais Józef Kozielecki : *Koncepcja transgresyjna człowieka: analiza psychologiczna* [Conception transgressive de l'homme : analyse psychologique], Warszawa, PWN, 1987 ; *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek w psychologii* [Psychotransgressionisme. Nouvelle branche de la psychologie], Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Żak , 2001 ; *Transgresja i kultura* [Transgression et culture], Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Żak, 2002, *Spółczesność transgresyjna. Szansa i ryzyko* [Société transgressive. La chance et le risque], Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Żak, 2004.

2. À titre d'exemples : Bogusław Grodzki, *Tradycja i transgresja* [Tradition et transgression] (sur l'œuvre poétique de Czesław Miłosz), Lublin, UMCS, 2002 ; Agnieszka Nietrecka-Zatoń, *Transgresja w polskiej poezji lirycznej literackiego wieku XIX* [Transgression dans la poésie lyrique polonaise du XIX^e siècle littéraire], thèse de doctorat n° 268/2007, Université Jagellonne de Cracovie, 2007 ; *Transgresje* [Transgressions], 10^e festival international du récit, octobre 2014 ; Michał Dąbrowski, *Transgresja* [Transgression], Warszawa, Jirafa Roja, 2012 (roman) ; Rafał Wiśniewski, *Transgresja kompetencji międzykulturowych* [Transgression des compétences interculturelles], Warszawa, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2016, et bien d'autres.

- 1) transgression thématifiée (*transgresja tematyzowana*), qui comprend à la fois le topos du dépassement, l'anthropologisation de la transgression, et la trace littéraire comme dépassements existentiels d'un individu ;
- 2) transgression impliquée (*transgresja implikowana*), qui se rapporte au domaine de la poétique, avec une formalisation de la transgression ;
- 3) perspective qui lie les deux précédentes (dite *transwersyjno-transgresyjwna* : transversivo-transgressive)³.

Cette étude, qui vise à révéler cette dernière, interroge surtout le retour d'une *thématique figée en norme* en laissant de côté les questions du dépassement dans le domaine de la poétique. Il s'agit de voir comment un geste (ou une posture) transgressif, transformé en norme culturelle⁴, engendre toute une série de gestes transgressifs, une « transgression répétitive » inhérente à la notion même. Rappelons Michel Foucault qui, dans la *Préface à la Transgression*, écrit :

Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme⁵...

Avant de présenter brièvement ces textes de culture polonaise qui, depuis 1989, continuent de faire une relecture transgressive d'un geste transgressif premier, il faut revenir sur une « préhistoire » de la présence de ce terme dans la tradition polonaise.

Dans les années 1970, une chercheuse polonaise de l'université de Gdańsk, Maria Janion, a proposé un séminaire qui a débouché sur la série éditoriale *Transgresje* entre 1981 et 1988. La série compte au total cinq volumes, intitulés respectivement *Galernicy wrażliwości* [Galériens de la sensibilité], *Odmięncy* [Différents], *Osoby* [Personnes], *Maski* [Masques] et *Dzieci* [Enfants]. Elle offre un guide aux chercheurs qui essayaient de trouver une nouvelle conception de la culture. Cette expérience a rassemblé les disciples de Janion qui, depuis, ont œuvré en première ligne de la scène littéraire polonaise, souvent aussi bien en tant que chercheurs qu'écrivains (Izabela Filipiak, Marek Bieńczyk, Stefan Chwin, Stanisław Rosiek, etc.). Les participants de ce séminaire, guidés par Janion, partaient à la recherche de la transgression dans différents textes de culture. Les volumes rassemblent des essais de la chercheuse, accompagnés

3. Grzegorz Pertek, « Transgresja i literatura » [Transgression et littérature] in *Przestrzenie teorii* [Espaces de la théorie] n° 22, Poznań, Uniw. im. Adama Mickiewicza, 2014, p. 11-38.

4. Cf. à ce sujet la réflexion liminaire dans l'article de Paweł Rems, « Transgresja jako metafora. Przypiski do myśli Richarda Roty'ego » [Transgression comme métaphore. Les annotations à la pensée de Richard Roty], in : Józef Wróbel (dir.), *Pęknięcia – granice – przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku* [Ruptures – frontières – transformations. Les transgressions identitaires dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles], Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 2014, p. 11 *sqq.* L'auteur y présente deux types de transgressions qui diffèrent sensiblement : celle de l'expérience individuelle de dépassement des limites et celle qui se transforme en phénomène culturel.

5. « Préface à la transgression », *Dit et écrit I, 1954-1975*, Paris, Gallimard (Quatro), 2001, p. 261-266 (1^{re} édition in *Critique*, n° 196-196 : « Hommage à G. Bataille », août-septembre 1963, p. 751-769).

des transcriptions des débats et d'anthologies des textes théoriques sur la transgression en traduction polonaise (G. Bataille, M. Foucault, etc.).

Il n'est toutefois pas question d'analyser ici cette série, fondamentale pour le développement de cette notion dans l'aire culturelle polonaise et témoignant des liens étroits d'avec la pensée française. Une chose mérite cependant d'être remarquée : Maria Janion a concentré l'essentiel de sa réflexion sur la tradition romantique – le romantisme n'est pas tant l'objet des études du cycle (les romantiques polonais y occupent une place tout à fait marginale) mais il est perçu comme le fondement même de la transgression. En effet, le romantisme est un courant littéraire qui se fonde sur la transgression des normes léguées par le Grand Siècle⁶.

La particularité bien connue de la culture polonaise tient au fait que l'échec du paradigme classique des Lumières accompagne l'échec étatique, et l'imaginaire collectif polonais ne peut se reposer que sur l'idée fantomatique non seulement « du corps du roi » de Pologne (pour reprendre la formule de Jan Sowa⁷) mais aussi de son territoire géographique et politique. L'image de la Pologne inexistante, avec un « corps » partagé, « écartelé » par les puissances voisines, va devenir un des fantasmes autour desquels se construisent les Anti-lumières polonaises⁸.

1. TRANSGRESSION PROTO-MODERNE : LES ANTI-LUMIÈRES À LA POLONAISE

Sans essayer d'énumérer de manière exhaustive les pratiques transgressives des romantiques ni entrer dans la complexité de cette période, représentée par des individualités si fortes qu'il est parfois difficile de parler d'une (!) poésie romantique polonaise⁹, l'étude se concentre sur une forme de stéréotype, de *cliché*, véhiculé par la culture polonaise durant la deuxième moitié du XIX^e et tout au long du XX^e siècle : le fameux « paradigme romantique ». Cette formule, rendue populaire par la même Maria Janion, s'est figée depuis dans le discours public, se focalisant essentiellement sur ce qu'Agata Bielik-Robson qualifie de « romantisme bas », à savoir sa variante patriotico-martyrologique incarnée par

6. Sur un retour et l'attractivité des idées des romantiques dans le monde d'aujourd'hui, voir par exemple plusieurs textes de *Philosophie Magazine*, hors-série n° 33, « Les Anti-lumières », printemps 2017.

7. Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla* [Le corps fantôme du roi], Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2011.

8. Le symbole du territoire de la Pologne représenté comme corps est particulièrement vivant dès le début des partages ; la figure de saint Stanislas le martyr (env. 1030-1079), écartelé et miraculeusement revenu à son entité corporelle, devient à cette époque un des symboles fondateurs de la communauté imaginée polonaise.

9. Cf. Danuta Zamącińska, *Słynne-nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida* [Célèbres-méconnus. La poésie tardive de Mickiewicz, Słowacki, Norwid], Lublin, KUL, 1985, p. 11 ; Bernardetta Kuczera-Chachulska, « Paradygmaty romantyczne (?). W poszukiwaniu tradycji » [Paradigmes romantiques (?). À la recherche de la tradition], in : Andrzej Werner, Tomasz Żukowski (dir.), *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany* [Jeux identitaires à l'époque du grand changement], Warszawa, IBL, 2013, p. 35.

le personnage emblématique du héros romantique, celle que représente dans sa version première Gustave-Konrad dans *les Aïeux* de Mickiewicz¹⁰.

En quoi ce personnage à facettes multiples, qui offre une pluralité de visages à travers le drame, a-t-il été considéré comme un transgresseur ? Comment a-t-il légué cette posture de transgression à la postérité ?

Gustave-Konrad est un personnage qui franchit plusieurs limites. La première, et peut-être la plus évidente, est celle d'un « je » individuel, d'un sujet. Car, nonobstant les indices textuels qui persuadent le lecteur que derrière le Spectre, l'Hermitte et Gustave se cache le même personnage – plus tard se donnant une mort symbolique pour devenir Konrad – la logique des événements qui se succèdent le contredit et il reste pluriel¹¹.

À cette transgression des limites d'un personnage littéraire, par la pluralité de ses noms, de ses facettes et de ses destins, se trouve liée une autre transgression : celle qui remet en question son statut ontologique. Gustave est à la fois mort et vivant, et ceci non seulement de manière symbolique – le geste d'une mort symbolique ne concerne que la transformation du héros romantique en symbole de celui qui se sacrifie pour la communauté (Gustave devenant Konrad) – ce qui a donné du fil à retordre aux commentateurs de ce drame¹².

Une troisième transgression s'ajoute à cela, celle-ci d'ordre générique, car Gustave-Konrad est à la fois un héros romantique-type (le nom de Gustave est emprunté au roman *Valérie* de Madame de Krüdener, très en vogue à l'époque de la rédaction des *Aïeux*¹³) et il le dépasse en tant que Konrad. À son tour, Konrad se meut en Pèlerin dans le *Fragment* de la III^e partie. On trouve ainsi deux degrés d'initiations : le premier, celui de Gustave-Konrad, correspond au baptême dans la religion catholique, tandis que Konrad-Pèlerin constituerait une initiation au deuxième degré – la confirmation ou ordination des prêtres, l'évocation d'un mystérieux personnage (Quarante-et-quatre) annonçant son retour à l'avenir¹⁴.

Konrad vit encore une autre transgression dans la scène appelée « Grande Improvisation ». Il y mène un dialogue avec Dieu, l'implorant, le provoquant

10. Je garde dans mon texte le choix orthographique des prénoms adopté par les traducteurs (Gustave dans la version française, et Konrad avec l'orthographe originale), cf. Adam Mickiewicz, *les Aïeux*, traduction, préface et notes par Jacques Donguy et Michel Masłowski, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme (Classiques slaves), 1992.

11. La multiplication du personnage de Gustave pourrait être aussi interprétée comme un jeu (théâtral) qu'il propose lui-même, incarnant différents rôles. C'est ainsi qu'interprète sa pluralité Michel Masłowski dans son livre, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego* [Geste, symbole et rites dans le théâtre romantique polonais], Warszawa, PWN, 1998, p. 83-92.

12. Cf. Mikołaj Sokołowski, *Nikt czyli Mickiewicz* [Personne, c'est-à-dire Mickiewicz], Gdańsk, Słowo/Obraz terytoria, 2008.

13. Au sujet des liens entre le roman sentimentaliste de Krüdener (1804) et le drame de Mickiewicz (1824-32), cf. l'introduction à la première traduction du roman en polonais, parue aux éditions de l'Université de Varsovie en 2017 : Maria Ciostek, *Waleria, czyli listy Gustawa de Linard do Ernesta de G...* (les travaux de la chercheuse et traductrice ont été menés en partie à l'Université Paris-Sorbonne).

14. Cf. Michel Masłowski, *Gest, symbol..., op. cit.*, p. 90-91. Le site culture.pl présente une bonne synthèse des différentes spéculations autour du personnage Quarante-et-quatre (culture.pl/pl/artykul/mickiewicz-a-imiego-czterdziestci-i-cztery), consulté en novembre 2017.

et pour finir, face au silence de celui-ci, l'injuriant de la manière la plus forte possible en le traitant du nom de l'incarnation suprême du Mal : le Tsar¹⁵.

Selon Georges Bataille la transgression, que je qualifierais ici de *proto-moderne*, celle qui constitue le dépassement des limites d'un monde investi par le principe métaphysique, concerne trois domaines : le monde, l'homme et Dieu. Elle constitue dans ce dernier cas une pénétration dans la sphère du sacré¹⁶. Et c'est bien cette pénétration dans la sphère du sacré par le blasphème qui fait de Konrad un personnage véritablement transgressif.

De personnage transgressif, il se transforme (se fige) en héros culturel¹⁷, figure identitaire qui, dans l'imaginaire collectif polonais, représentera pour plus d'un siècle une sorte de « concentré de polonité », une norme nationale : le Polonais est donc un homme, issu de la noblesse et catholique, qui consacre sa vie privée au bien de la Patrie, et dont la mission première est ce sacrifice patriotique. Les écrivains romantiques retravaillent par la suite cette proposition (le Kordian de Słowacki, le comte Henri de Krasiński, le père Robak dans *Pan Tadeusz*...) ; par-delà les variantes notables, on y trouve toujours ce schéma : le héros masculin-noble-catholique et la transformation patriotique.

Son pendant féminin, élaboré par la tradition postromantique, n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, sa compagne mais la mère : la Mère-Polonaise du poème éponyme de Mickiewicz¹⁸ ou Madame Rollison¹⁹ de la III^e partie des *Aïeux*. Or, aussi bien Mickiewicz que Słowacki ou Krasiński proposent d'autres figures féminines qui auraient pu compléter celle du poète-patriote. Le choix qui s'opère dans l'imaginaire collectif, en privilégiant celle de la mère sacrifiant son fils, n'est pas dû au hasard. Dans la Pologne catholique le schéma familial reproduit celui de la famille sainte : Vierge Marie en prière pleurant son fils, dont la révolte contre Dieu (le Père) peut rappeler celle de Jésus suppliant sur la croix d'être sauvé, juste avant de se soumettre à l'autorité paternelle et de suivre son destin.

L'attractivité de ce modèle tient au fait qu'il offre une consolation, un sentiment de réussite dans la situation de l'échec du pays à l'époque des partages. Il va même au-delà : il crée dans l'imaginaire collectif un modèle dans lequel l'échec devient presque indispensable pour que le mode consolatoire fonctionne.

15. En réalité, cette réplique lui est suggérée par la voix du Diable, alors que Konrad « chancelle et tombe » (*les Aïeux, op. cit.*, p. 209).

16. « Seule la transgression possédait, en dépit d'un caractère dangereux, le pouvoir d'ouvrir un accès vers le monde sacré. » Georges Bataille, *l'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit (Arguments), 1957, p. 136.

17. Cf. Michel Masłowski, *Problemy tożsamości. Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne* [Problèmes d'identité. Études Mickiewiczziennes et (post)romantiques], Lublin, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Instytut Adama Mickiewicza, 2006, notamment le chapitre « Polski bohater romantyczny » [Le héros romantique polonais], p. 63-76.

18. Le poème « Do Matki Polki » [À la Mère-Polonaise] date de 1830, soit deux ans avant l'écriture de la III^e partie des *Aïeux*.

19. Cette veuve aveugle vient implorer auprès du Sénateur Novosiltsov la justice pour son fils, emprisonné pour avoir participé aux organisations patriotiques polonaises.

Tomasz Plata dans son livre intitulé *la Vie posthume du romantisme* remarque que :

[...] le romantisme s'avère être un choix rêvé pour tous ceux qui ne savent que camper sur les positions de victime. Le romantisme polonais donne une recette pour se sentir vainqueur, bien qu'ayant tout au fond le sentiment d'un échec cuisant ; il montre comment garder le statut de victime et triompher en même temps²⁰.

Ces deux figures, transgressives au départ, se muent en norme identitaire. Comment vont s'y mesurer les générations futures, dans l'acte transgressif qui caractérise tout geste artistique, aux limites imposées par la figure de Gustave-Konrad ?

2. TRANSGRESSION (POST)MODERNE : DÉPASSEMENT DU PARADIGME ROMANTIQUE

Andrzej Kijowski, dans son livre emblématique intitulé *Frontières de la littérature*, dit au sujet de la forme canonique de la culture polonaise :

Si nous considérons, en suivant Manuel de Diéguez, que le classicisme français était la proclamation ou la canonisation de l'« esthétique nationale », en Pologne ce rôle a été joué précisément par le romantisme. Le classicisme français représente une œuvre parfaitement originale, le classicisme polonais était secondaire – en revanche, le romantisme polonais était tout à fait original²¹.

La norme culturelle polonaise est d'autant plus forte qu'il est difficile de trouver aujourd'hui en France, dans l'espace public, des débats animés autour des auteurs classiques, alors que le paradigme romantique est omniprésent en Pologne, avec une intensité fluctuante, ~~peut-être même~~ surtout dans la culture populaire. Mais ce n'est pas tant le retour du langage romantique qui m'intéresse, bien qu'il soit souvent la seule langue utilisée dans les débats – phénomène analysé avec beaucoup de pertinence dans le livre de Tomasz Plata²² – mais l'exploitation de la figure du héros et de l'héroïne romantique(s), la réécriture

20. « Otóż romantyzm okazuje się doskonałym wyborem dla każdego, kto potrafi funkcjonować wyłącznie w pozycji przegranego, pokrzywdzonego. Polski romantyzm podpowiada, jak czuć się wygranym, mimo że ma się głęboko uwewnętrznione poczucie własnej porażki; jak zachować status ofiary, a równocześnie triumfować. », Tomasz Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2017, p. 61.

21. « Jeśli przyjąć za Diéguezem, że klasycyzm francuski był proklamacją czy utrwaleniem „narodowej estetyki”, w Polsce dokonał tego właśnie romantyzm. Klasycyzm francuski był tworem na wskroś oryginalnym, klasycyzm polski tworem na wskroś importowanym – tworem oryginalnym natomiast był polski romantyzm. » A. Kijowski, « O czym myśli krytyk, gdy dorastać zaczyna » [À quoi le critique lorsqu'il commence à grandir], in id. : *Granice literatury*, vol. 1, Warszawa, Biblioteka „Wiedza” 1991, p. 201.

22. L'auteur de la *Vie du romantisme outre-tombe* (*op. cit.*) démontre l'utilisation des idées (clichés) romantiques aussi bien par la droite polonaise, qui fonde sa conception du patriotisme sur le modèle du XIX^e siècle, que par la gauche, ce qui semble moins évident au premier abord. Cette référence commune ne participe pas pour autant à la création d'un langage qui faciliterait le dialogue, bien au contraire : la lecture des mêmes romantiques aboutit sur la scène publique polonaise du début du XXI^e siècle à un clivage sans précédent entre différentes orientations politiques.

du texte fondateur de la culture polonaise moderne (les *Aïeux*) et notamment de la Grande Improvisation de la III^e partie.

Tout comme le retour du paradigme romantique suit les aléas de l'histoire polonaise, avec une résurgence forte à des moments cruciaux comme la Deuxième Guerre mondiale ou la création du mouvement du syndicat Solidarność, la remise en question de ce modèle suit, quant à elle, toutes les périodes de « normalisation », réelle ou projetée, de la situation politique polonaise : au début du XX^e siècle avec la pensée d'un Stanisław Brzozowski ou d'un Karol Irzykowski, lorsque la Pologne retrouve son indépendance à l'issue de la Première Guerre mondiale avec le rejet symbolique du « manteau de Konrad » fait par les poètes du mouvement Skamander, mais aussi avec l'œuvre d'après-guerre de Witold Gombrowicz (surtout *Trans-Atlantique*) que suivra toute une série d'autres textes d'auteurs tels que Stanisław Dygat, Sławomir Mrożek, Kazimierz Brandys et bien d'autres, s'opposant au dictat de littérature patriotique.

Avec la fin d'un système oppressif et le dépassement d'un schéma simple : identité polonaise menacée – crispation autour du modèle patriotique, l'année 1989 semble reléguer le paradigme romantique sinon aux oubliettes, du moins dans le domaine de l'histoire littéraire. Maria Janion annonce son « crépuscule²³ » et, bien qu'elle nuance rapidement cette proposition, l'idée du « crépuscule du paradigme romantique », à l'instar de celle de la « fin de l'Histoire », connaît une persévérance remarquable dans les débats en Pologne depuis près de trois décennies.

Épithètes à la gloire du paradigme

En effet, la culture polonaise de la fin des années 1980 et celle du début des années 1990 adresse plusieurs « épithètes » au « paradigme », des adieux à un phénomène cher qui est sur le point de disparaître. En 1989 sort *la Lave*, l'œuvre cinématographique inspirée par *les Aïeux* et réalisé par Tadeusz Konwicki : une relecture de l'histoire polonaise mouvementée avec le texte de Mickiewicz comme commentaire. Fait marquant, Konwicki décide de faire une adaptation cinématographique du drame romantique après un séjour à Paris, où il a eu l'occasion de prononcer une série de conférences, se heurtant à la difficulté de transmettre à un public étranger ce qui lui semblait essentiel à la culture polonaise. Dans sa note d'intention de réalisateur, adressée au studio cinématographique Perspektywa, il écrit :

23. « Zmierzch paradygmatu romantycznego » : différentes versions de ce texte paraissent dans la presse au début des années 1990 (*Nowe Książki*, 1991, n° 6 ; *Kultura i Życie*, 1991, n° 25 ; *Polityka*, 1992, n° 48 ; *Dialog*, 1993, n° 1-2) pour être repris dans le livre *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?* [Sauras-tu ce que tu as vécu ?], Warszawa, Sic!, 1996.

J'aimerais faire un film qui serait une clef permettant d'accéder à la polonité, à la folie polonaise, au mystère polonais. Je souhaiterais d'aller au plus profond de cette polonité incompréhensible, pour qu'elle devienne enfin compréhensible pour les étrangers et pour nous-mêmes²⁴.

Sans entrer en détail dans toutes les modifications, parfois importantes, opérées par Konwicki par rapport au texte d'origine, il est important de remarquer que si le projet initial avait pour but une forme de « vulgarisation » de la pensée romantique à l'usage des spectateurs non avertis, le produit final est tout autre : il s'adresse surtout aux Polonais et leur montre comment lire les *Aïeux* à la fin d'un siècle à l'histoire dramatique²⁵. Tout comme dans son roman *Petite apocalypse* (1979), Konwicki crée sa propre version du héros romantique, un Konrad des années 1980, héritier, certes, de celui de Mickiewicz mais dépassant son modèle. Les horreurs du xx^e siècle, avec la Deuxième Guerre mondiale et la Shoah, dont les images d'archives se superposent au texte de la Grande Improvisation, donnent une résonance toute nouvelle au texte romantique. C'est face à l'inconcevable que la révolte de Konrad contre Dieu dépasse sa signification première. On peut voir dans *la Lave* une « épitaphe cinématographique » au paradigme romantique, l'œuvre qui tente davantage de clore le débat avec les romantiques que de le relancer²⁶. Dans son sillage paraîtront d'autres ouvrages qui voudraient mettre un point final à la (trop) *longue durée* du romantisme polonais.

En 1993, Jerzy Pilch publie son premier roman intitulé *Spis cudzołożnic* [Liste des femmes adultères] avec un sous-titre ironique, *Powieść podróżna* [Roman de gare]. Son héros est un Gustave – prénom suffisamment rare en Pologne pour que l'association avec le personnage des *Aïeux* se fasse de manière spontanée – qui ne veut surtout pas devenir Konrad, bien que la situation historique l'y pousse sans cesse. L'action se passe à Cracovie au milieu des années 1980. Jeune chercheur en lettres polonaises, Gustave sert de guide à un professeur en sciences humaines (« humaniste ») suédois, lui montrant des lieux de mémoire de la « martyrologie nationale » : manifestations et affrontement violents, autodafés, morts héroïques, tout cela ne servant que de prétexte à la

24. « Chciałbym zrobić film, który stałby się kluczem do polskości, do polskiego szaleństwa, do polskiej tajemnicy. Pragnąłbym więc pójść jak najgłębiej w tę niezrozumiałą polskość, aż stałaby się zrozumiała, dla obcych i dla nas samych. » La lettre date du 1^{er} mai 1987. Le document d'archives est reproduit par Agata Zwołanowska dans *Pierwsza eksplikacja Lawy* [Première note d'intention de *la Lave*], in *Konwicki. Litteraria Copernicana*, 2008, n° 1, p. 209-210.

25. Konwicki commente lui-même le caractère hermétique et difficilement « exportable » du drame de Mickiewicz dans sa présentation du film lors du XVI^e Festival international à Moscou, le 15 juillet 1989 (texte repris in *Konwicki, Litteraria Copernicana, op. cit.*, p. 213-217).

26. Janion écrit au sujet de ce film : « Le film de Konwicki [...] annonce une clôture symbolique d'une grande époque dans la culture polonaise, l'époque du règne du style romantico-symbolique. » (Film Konwickiego [...] zapowiedział symboliczne zamknięcie wielkiej epoki w kulturze polskiej, epoki panowania stylu romantyczno-symbolicznego.). [Projekt krytyki fantazmatycznej: szkice o egzystencjach ludzi i duchów](#) [Projet de critique fantasmatique : études sur l'existence des hommes et des esprits], Warszawa, PEN, 1997, p. 8.

recherche d'une femme pour la « concorde érotique » de l'hôte de marque suédois²⁷. De son calepin où figure une longue liste de « femmes adultères » (*index adulterarum*) ressortent quelques visages gravés dans sa mémoire, et il revit ces histoires passées, toutes soldées par un échec. Gustave devient donc le symbole de l'amant malheureux, dont le sentiment contrarié ne le plonge pas dans les affres d'un Gustave Mickiewiczien qui laisse, suivant la leçon du jeune Werther, sa vie sur l'autel de son unique amour mais, bien au contraire, le pousse à chercher des issues de plus en plus improbables et à multiplier des amourettes impossibles. Il se présente à « l'humaniste » suédois comme une sorte de condensé de polonité, un « noyau identitaire » avec plusieurs éléments mythiques contradictoires et invraisemblables. Tantôt, il représente l'éthos de la noblesse, dont les valeurs romantiques se sont transmises de père en fils, tantôt l'éthos de la Pologne populaire, tantôt encore l'altérité juive, cette part disparue de la culture polonaise. Les saisons et les visites des hôtes occidentaux s'enchaînent, et on n'apprend pas moins de six destins opposés dans une seule longue phrase qui court sur près de deux pages du roman, ce qui contribue à l'impression de la confusion des destins-clichés pêle-mêle qui s'exportent si bien. La première version est celle qui domine le paradigme romantique :

Il était le petit-fils du légionnaire²⁸, le fils d'un maquisard de l'Armée de l'intérieur qui, fidèle aux idéaux de ses aïeux, ne se laissa pas détourner et, lorsque l'heure sonna, se trouva dans les rangs de « Solidarność », dans ses premiers rangs ; après le 13 Décembre, interné, libéré, et toujours persécuté²⁹.

Quelle que soit la version racontée, le destin final est toujours son activité au syndicat indépendant de Solidarność qui rassemblait dans ses rangs des Polonais de toutes origines et constituait un véritable mouvement de société en 1980. Pour souligner davantage l'obédience romantique de ces destins, Gustave serait une nouvelle incarnation du Roi-Esprit³⁰, « aveuglé par la lumière à côté de l'humaniste occidental³¹ ». La fonction compensatoire du paradigme romantique y est explicite : les destinées hors pair, héroïques et mouvementées, sont là pour cacher les complexes de Gustave vis-à-vis de l'Occident.

Ainsi, la logorrhée ironique de Pilch noie la figure canonique de Konrad dans des versions discordantes ; cette langue (romantique) poursuit Gustave, jusqu'à lui donner la nausée. Lorsqu'il raccompagne son hôte à l'hôtel :

27. Le terme de concorde érotique (« porozumienie erotyczne ») est attribué par Pilch au philosophe Leszek Kołakowski.

28. Le terme de « légionnaire » renvoie à la fois aux légions de Piłsudski qui symbolisent la libération de la Pologne en 1918 et aux légions de Dąbrowski, créées en Italie à l'époque des guerres napoléoniennes, évoquées dans les paroles de l'hymne national polonais. La confusion ici est volontaire, le terme connotant un comportement patriotique.

29. « Był wnukiem legionisty, synem akowca, który wierny ideałom z dziada pradziada nie dał się zwieść i gdy wybiła godzina, znalazł się w szeregach Solidarności, w jej pierwszych szeregach; a po 13 Grudnia internowan, a potem uwolnion, lecz dalej prześladowan... », Jerzy Pilch, *Spis cudzołożnic*, London, Puls, 1993, p. 88.

30. *Król-Duch* (Roi-Esprit), drame de Juliusz Słowacki de 1847.

31. « Gustaw, oślepiiony blaskiem u boku zachodnioeuropejskiego humanisty... », Pilch, *op. cit.*, p. 88.

[...] une vague grasse d'une purée-conférence [...], l'écume froide de la langue, morte, comme la Baltique gelée, lui lèche les talons³².

Pilch enterre ainsi la norme romantique polonaise, revendiquant son universalisme (être Gustave et non Konrad). Son geste transgressif est dirigé contre la (trop) *longue durée* du paradigme romantique. Cependant, comme le rappelle Foucault, « la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme » : une nouvelle vague du paradigme reflue au milieu des années 2010 et Pilch va s'y mesurer à dans son roman *Marche Polonia* (*Marsz Polonia*, 2008), avec des personnages comme le noble Sarmate, la Mère-Polonaise ou l'Activiste Légendaire de la première opposition, alors que dans la cave de Benjamin Bezetzny ressuscite un demi-cadavre, bien connu de tous les Polonais, celui qui, après tant d'années risque de mourir pour de bon, ce que certains souhaitent, et d'autres refusent³³. Vous l'aurez compris : il s'agit du spectre (vampire ?) du patriotisme romantique polonais.

Grande Improvisation chez les tantouses

En effet, il semblerait presque impossible pour la jeune génération d'écrivains qui entrent en scène vers le milieu des années 2010 de commencer à parler de leur propre voix sans entamer un dialogue transgressif avec la figure canonique de Gustave-Konrad.

En 2004 sort le célèbre livre de Michał Witkowski, *Lubiewo*. Quel rapport peut-on avoir entre ce premier manifeste polonais de littérature ouvertement homosexuelle et notre héros ? En énumérant ses caractéristiques (masculin, noble, catholique) j'ai omis de préciser que le héros romantique était de toute évidence hétérosexuel (ce qui n'est pas aussi certain pour tous nos poètes prophètes³⁴) et son amour, malheureux, toujours dirigé vers une femme. Or, Witkowski, en pastichant les extraits les plus connus de l'œuvre de Mickiewicz (le rite des aïeux et la Grande Improvisation) propose une toute autre forme d'amour romantique : interdit, malheureux et pour lequel on souffre parfois le martyr, surtout dans la société des tantouses de la Pologne populaire qui constitue le thème principal de ce roman. L'une de ces tantouses, appelée Comtesse (Madame Pipi de sa profession), après une mort tragique, revient comme dame blanche hanter l'ancien lieu de rencontres que les bulldozers sont en train de faire disparaître. Dans un monologue tragi-comique, elle intègre plusieurs quasi-citations de textes fondateurs de culture européenne, dont l'ordre n'est pas anodin : Mickiewicz, Shakespeare, de nouveau Mickiewicz, mythes grecs et romains, et pour finir la Bible. C'est ainsi que Witkowski blasphème :

32. « Gustaw odprowadza zachodnioeuropejskiego humanistę do hotelu, wraca i czuje się jak rozbitek wypelzający na brzeg. Tłusta fala zimnej owsianki-prelekcji, [...], zimne bałwany języka, martwego jak zamarznęty Bałtyk, liżą mu pięty. » J. Pilch, *op. cit.*, p. 89.

33. Cf. J. Pilch, *Marsz Polonia*, Warszawa, Świat Książki, 2008, p. 50-51.

34. Cf. Jan Zieliński, *Słowacki. SzatAnioł* [Słowacki. SatanAnge], Warszawa, W.A.B., 2009.

– En ce jour où nous célébrons les Défunts [Aïeux], étanche ma soif d'une goutte de semence, désaltère-moi, et je t'aspergerai de sagesse morale [selon laquelle celui qui n'a jamais été].../

– Blasphème ! Même revenue d'entre les morts, elle arrive encore à blaguer sur une fête religieuse [l'œuvre nationale], la salope ! [...]

– Mon nom est Légion ! [Million] Mon nom est Légion ! [...] parce que des légions entières me sont passées dessus !³⁵

Mais le dépassement de la forme du personnage tragique de l'amant malheureux, proposé par Witkowski n'est pas qu'humoristique. La transgression de l'auteur de *Lubiewo* est à prendre au sérieux : il revendique une place dans le modèle canonique polonais à l'altérité sexuelle et montre les limites de la norme hétérosexuelle du héros romantique, considérée jusqu'alors comme seule possible.

Grande Improvisation et le show-biz

Trois années plus tard paraît le roman de Dawid Bienkowski, *Blanc-rouge (Bialo-czerwony)*, dans lequel l'auteur fait une critique acerbe du paradigme romantique polonais. Un de ses personnages, Alex, animateur d'un programme culinaire à la télévision, après avoir absorbé une grande quantité de whisky, monte sur la plaque à induction de sa cuisine et récite un extrait de la Grande Improvisation qui se transforme en radotage d'ivrogne.

Moi, le Maître, je tends mes mains sur les étoiles comme sur les cercles de verre d'un harmonica. Et avec un mouvement tantôt lent, tantôt rapide, je fais tourner les étoiles avec le souffle de mon esprit. Des millions de sons en coulent ; ces millions de tonalités, c'est moi qui les ai produites, je connais chaque tonalité... – *De quoi qu'il cause ?! Des degrés, des degrés, des degrés, oh, plein de degrés d'alcool*³⁶.

L'absurdité de ce monologue orgueilleux, émaillé de citations culte pour des générations entières, sorties de leur contexte, donne un effet grotesque et incompréhensible, dont le comique accentue la posture du personnage qui, agile comme un singe, saute sur le plan de travail de sa cuisine et, tout en continuant de boire, récite un texte de pur non-sens. La suite du monologue acquiert une signification nouvelle : il s'agit non d'un Konrad qui se mesure à Dieu mais

35. Trad. fr. de Madeleine Naslik, Paris, Éditions de l'Olivier, 2007, p. 21. La traductrice n'a pas gardé les références à l'œuvre de Mickiewicz, certains termes importants sont donc proposés entre crochets. « – Dziś się obchodzimy dziady, daj trochę spermy, daj, a udzielię ci moralnej nauki, że kto nie był ni razu.../ – Błuzni! Z narodowego dzieła, szmata, jeszcze po śmierci się wyśmiewa! [...] – Nazywam się Milijon! Nazywam się Milijon – mówi – bo mnie Milijon lujów miało! », M. Witkowski, *Lubiewo*, Kraków, Korporacja Ha!Art, 2006, p. 18.

36. « Ja mistrz wyciągam swe dłonie! Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach. To nagłym, to wolnym ruchem kręcę gwiazdy moim duchem. Milijon tonów płynie; w tonów milijonie każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie... – *Co on gada?! Promile, promile, promile, oj, dużo promili.* », Dawid Bienkowski, *Bialo-czerwony*, Warszawa, WAB, 2007, p. 79. Pour le début de la citation qui est la reprise exacte du texte Mickiewiczien, je me sers de la traduction française des *Aïeux*, *op. cit.*, p. 201. Les incrustations à ce texte sont marquées en italique.

d'Alex, une célébrité des temps (post)modernes qui, en effet, crée les « étoiles ».

Et dès que mes mains touchent l'heureux élu, il s'envole haut, très haut, au-dessus des cieux, se place sur le firmament et scintille d'une lumière forte qui éblouit les millions ici-bas. Et ils se lèvent haut, très haut, aussi haut que le souffle de mon esprit les porte ! [...] Moi, le Maître, moi, l'auteur du programme. [...] Je sens que les ailes me poussent, que je m'élève, je m'envole ! Je suis le Créateur, je suis le réalisateur³⁷ !

Le poète romantique est remplacé ici par le présentateur d'un show télévisé. La nouvelle culture implique un nouveau démiurge, une autre idole des foules qui dévoile la mégalomanie du Konrad Mickiewiczien : par la répétition des gestes vides et des paroles creuses, il transforme en baudruche la grande figure identitaire du romantisme polonais.

Grande Improvisation au féminin

Je terminerai cette revue rapide des gestes transgressifs qui dévoilent les limites du canon romantique par deux propositions au féminin. La première est celle de Sylwia Chutnik qui, après avoir démantelé le culte marial dans la culture polonaise avec son premier livre, *Femmes, l'atlas de poche*³⁸, s'en prend dans un roman publié en 2009, *Bambin (Dzidzia)*, aux figures identitaires de Konrad et de la Mère-Polonaise. Le livre présente l'histoire de Danuta Mutter (au nom évoquant la Mère-Polonaise « germanisée », héritière des traumatismes de l'invasion nazie) qui met au monde un enfant-monstre, sans bras ni jambes, incapable de communiquer. Cet éternel bébé se fait lyncher par les habitants d'une banlieue varsovienne (Gołębki) car il incarne la résurgence des « fautes nationales », de la coresponsabilité polonaise dans les horreurs de guerre. Les services sociaux se saisissent alors de l'enfant. Danuta Mutter va demander justice au tribunal de Varsovie et juste avant d'y entrer, entend dans sa tête la transmission radiophonique de la Grande Improvisation. Cette fois, le texte bien connu de Mickiewicz est mis au féminin :

Je suis comme la maîtresse de la cérémonie qui tend les mains vers vous et les fais tourner à sa guise, dans tous les sens. [...] Mon chant c'est l'immortalité ! Je sens en moi l'immortalité, je crée *ici aujourd'hui pour moi et ma fille* l'immortalité. [...] Je pourrais éteindre peut-être cent étoiles, et en allumer cent autres [...] – car je suis immortelle, et je règne sur les langues *des femmes de ma famille*³⁹.

37. « I kiedy tylko mój dotyk muśnie wybrańca, wtedy leci on wysoko, wysoko ponad nieboskłony, wzlątuje na firmament i świeci jasnym blaskiem, co oślepia miliony. I szybują wysoko, wysoko na niebie, tak wysoko, jak to robi tylko moje tchnienie! [...] Ja mistrz, ja autor programu. [...] Czuję, jak rosną mi skrzydła, jak wznoszę się i szybuję! Jestem Stwórcą, jestem reżyserem! », Bieńkowski, *op. cit.*, p. 80.

38. *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków, Korporacja Ha!Art, 2008.

39. « Jestem teraz jak mistrzyni ceremonii, która wyciąga do was ręce i kreci nimi do woli, we wszystkie strony. A wy macie się kręcić razem z nimi, już nigdy odwrotnie. [...] Moja pieśń to nieśmiertelność, czuje nieśmiertelność, nieśmiertelność dla mnie i mojej córki dziś tu tworzę. [...] Może bym i sto gwiazd zgasiła, a drugie sto wznieciła. [...] Bo jestem nieśmiertelna, językami kobiet z mojej rodziny władam. », Sylwia Chutnik, *Dzidzia*, Warszawa, Świat Książki, 2009, p. 145, 146 et 158.

Et à la place de Dieu, à qui s'adressait Konrad, vient le magistrat :

Et vous, vous taisez. Vous gardez le silence ! Je le sais maintenant, je vous ai devinés,

J'ai compris que vous êtes futés et qui exerce son pouvoir sur vous⁴⁰.

Chutnik emploie ici une forme spécifique de l'« incrustation retournée » : ce n'est pas seulement son texte qui est incrusté d'autres textes mais le texte Mickiewiczien, qui envahit tout un chapitre du roman, devient incrusté à son tour par d'autres discours. La figure de l'exclusion même – une femme vieille, pauvre et laide – prend ici la place du héros romantique. L'expression de la puissance créatrice et de la force démiurgique du dominant, dans la bouche du dominé, devient un vœu pieux. Avec la simple utilisation de la forme grammaticale féminine – quel pouvoir sexiste que recèle la langue ! – Chutnik transforme l'envolée lyrique d'un texte canonique en un discours risible et une plainte ridicule.

Le dernier exemple pousse à son comble la dérision du discours Konradien : il s'agit du livre de Joanna Bator, *l'Île Larme (Wyspa Łza, 2015)*. Cette fois, il n'y a pas d'incrustations intertextuelles, pas de quasi-citations Mickiewiczienne, mais une brève citation en bonne et due forme. Le thème de la Grande Improvisation est évoqué dans une litanie très spécifique : une prière blasphématoire, prononcée une nuit noire dans les tropiques par une poétesse-prophétesse (*wieszczka*) globe-trotteuse qui croit mourir après s'être intoxiquée avec un poulet avarié.

Je viens d'un pays où la tradition de faire de la martyrologie à partir de toute diarrhée est longue, et même s'il s'agit d'un jeu plutôt masculin, cette nuit j'ai décidé de m'y consacrer. [...] Il y a des situations sans issue. « Naviguez dans les abîmes de mon âme. »

Tour d'os de poulet, j'ai prié la tête au-dessus des chiottes, dans ma Grande Improvisation [...] Nomade, non mère. Très chère. Horreur⁴¹...

Cette courte phrase, issue de la Grande Improvisation de Konrad, – « Naviguez dans les abîmes de mon âme⁴² » – sortie de son contexte prend au pied de la lettre la métaphore du chant qui « navigue » à travers « l'âme », et ce sont les reflux gastriques qui naviguent dans les entrailles de notre héroïne : le corps souffrant de manière tout à fait physique désarme la valeur métaphysique des *Aïeux*.

40. « Wy tylko milczycie. Wiem teraz, ja was zbadałam. Zrozumiałam, coście wy za spryciarze i kto wami włada. » *Ibid.*, p. 159. Ici, outre les mots mis en italique qui sont de Chutnik, le changement par rapport au texte de Mickiewicz se limite au passage du singulier (Tu Te tais, Tu gardes le silence...) au pluriel. Cf. *les Aïeux, op. cit.*, p. 206.

41. « Pochodzę z kraju, w którym jest długa tradycja robienia martyrologii z każdej sraczkii, i choć to raczej męska zabawa, tej nocy postanowiłam oddać się jej. [...] Bywają sytuacje bez wyjścia. „Płyńcie w duszy mej wnętrzościach”! /Wieżo z kości kurczaka, modliłam się z głową nad kibelem w swej Wielkiej Improwizacji, [...] Nomadko nie matko. Najmilsza. Ohydro...», Joanna Bator, *Wyspa Łza*, Kraków, Znak, 2015, p. 154.

42. Adam Mickiewicz, *les Aïeux, op. cit.*, p. 200.

Cette fois c'est la transgression d'ordre stylistique qui amène à celle du sens. La souffrance de Konrad n'est rien ou tout au plus une manifestation malade, tout comme la litanie à la « Nomade (non mère !) » qui, elle, efface l'image mariale – le début de cette prière blasphématoire est un pastiche de la litanie de Lorette à la Vierge, où la Tour d'ivoire (« Tour d'os d'éléphant » en polonais) se transforme en celle d'os de poulet –, et celle de la Mère (Polonaise) en même temps.

Ce rapide parcours des textes qui depuis 1989 reviennent à la charge (transgressive !) des modèles canoniques de la culture polonaise dominants depuis les années 1830, ne peut que conduire à une conclusion provisoirement partielle. Il s'inscrit dans un projet plus vaste, intégrant d'autres mythes romantiques (comme celui de la Grande Émigration parisienne, par exemple) et d'autres textes contemporains. Mais sur l'échantillon ici présenté, nous pouvons constater plusieurs traits caractéristiques du traitement de la « norme nationale » polonaise. D'une part, la gradation qui s'opère dans les gestes transgressifs, depuis Pilch, qui refuse la transformation de l'homme privé en homme public et l'obligation d'une posture héroïque réduite à la forme, à la parole et à un discours qui, à force d'être répété, en devient nauséabond, en passant par la mise à nue de la posture mégalomane de Konrad, comparé aux vedettes de show-biz de notre société de consommation postmoderne (*Blanc-rouge* de Bienkowski), pour aboutir aux revendications minoritaires qui montrent les limites de ce modèle canonique : droit à l'altérité sexuelle, droit à la voix féminine (difficile, car empêtrée dans la grammaire de la langue qui impose le modèle masculin), et plaçant les souffrances métaphysiques face aux limites du corps, véritable lieu de mémoire. Pour le dire autrement : Chutnik et Bator opposent au corps fantomatique de la Pologne le corps en chair et en os de celles qui incarnent l'héritage de l'histoire, façonnée par les mythes.

En même temps, si le modèle romantique n'est plus possible et que les textes qui le transgressent sont pléthore, c'est aussi la marque d'un ancrage profond de ce modèle dans le subconscient (?) collectif et dans les débats publics, où il connaît ces dernières années une nouvelle résurgence. Et ce n'est pas un hasard si une exposition qui a eu lieu au musée d'art moderne à Varsovie entre avril et août 2017, intitulée « Polonité tardive » (*Późna polskość*), s'ouvre sur la projection d'extraits de *la Lave* de Konwicki. Mais la question du retour du « vampire romantique » dans la cité polonaise aujourd'hui demanderait un développement tout autre.