



**HAL**  
open science

## Médiatrice des cultures. Mélanges offerts à Maria Delaperrière

Kinga Siatkowska-Callebat Callebat, Aleksandra Wojda, Charles Zaremba

► **To cite this version:**

Kinga Siatkowska-Callebat Callebat, Aleksandra Wojda, Charles Zaremba. Médiatrice des cultures. Mélanges offerts à Maria Delaperrière. Eur'Orbem Éditions. , 3, pp.826, 2021, Études et travaux, 979-10-96982-19-6. hal-04043464

**HAL Id: hal-04043464**

**<https://hal.science/hal-04043464v1>**

Submitted on 23 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License





# MÉDIATRICE DES CULTURES

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de  
de la Société française d'études polonaises,  
du Centre Scientifique de l'Académie des Sciences de Pologne (PAN),  
d' Eur'Orbem (UMR 8224), du Centre de civilisation polonaise,  
association des artistes polonais (Zdolni do wszystkiego)

#### **Avertissement**

Les langues et la littérature étant au cœur de cet ouvrage, nous n'avons pas voulu les scinder entre le corps du texte et les notes de bas de page. Les extraits littéraires, textes poétiques et de création, sont cités dans le texte en français et en polonais. En revanche, les sources critiques ne sont citées qu'en français.

#### **Couverture**

*Anemony* (Anémones), Józef Czapski, 1967 (fragment), aquarelle offerte à Anna Kowalska.



© Fonds privés, avec l'aimable autorisation de M. Cezary Gawryś.



# MÉDIATRICE DES CULTURES

## MÉLANGES OFFERTS À MARIA DELAPERRIÈRE

Sous la direction de Kinga Siatkowska-Callebat,  
Aleksandra Wojda et Charles Zaremba  
avec la collaboration de  
Clara Royer et Xavier Galmiche



## TABLE DES MATIÈRES

Kinga Siatkowska-Callebat et Aleksandra Wojda Avant-propos .....	7
Marek Tomaszewski Portrait de Maria Delaperrière .....	13
Bibliographie de Maria Delaperrière .....	19
Tomasz Młynarski, Ambassadeur de Pologne en France Extraits de la lettre pour les IV <sup>es</sup> Assises de l'enseignement du polonais en France .....	35

### I.

#### FRONTIÈRES DISCIPLINAIRES, FRONTIÈRES IDENTITAIRES

Maria DELAPERRIÈRE Le canon littéraire est-il exportable ? .....	41
Aleksander FIUT Les aventures de la polonité .....	57
Michał Paweł MARKOWSKI L'université comme espace politique à la lumière de la dialectique de la modernité. Panique et résistance .....	77
Hélène WŁODARCZYK La linguistique polonaise entre particularisme et universalisme	105
Paweł RODAK Le journal personnel en tant que problème littéraire .....	125
Anna SYNORADZKA Les écrits intimes de Jerzy Andrzejewski .....	143
Alexandre PRSTOJEVIC Un certain goût de l'archive. Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš .....	161



Agnieszka GRUDZINSKA La culture de la République populaire de Pologne (PRL) : échec ou succès ? Réflexions d'une enseignante.....	193
Simon NOWAK Rejtan ou le rapport de l'ambassadeur. Du tableau à la chanson.....	215

## II.

### ENTRE LES CULTURES, ENTRE LES LANGUES

Antoine MARÈS Quelques réflexions sur les médiations de l'Europe centrale en France .....	235
Xavier GALMICHE Médiation interculturelle : chercher les femmes. Quand la baronne silésienne Ida de Düringsfeld (1815-1876), « laide comme un diable », divulguait les cultures d'Europe centrale .....	251
Marie VRINAT-NIKOLOV Le multilinguisme comme « non-lieu de mémoire » dans l'espace littéraire bulgare (XIX <sup>e</sup> -XX <sup>e</sup> siècles) .....	267
Iwona H. PUGACEWICZ Pour l'identité culturelle des émigrants polonais... Une brève histoire de l'éducation polonaise des enfants en France .....	279
Anna MASIEWICZ Le jeu des langues dans le journal de guerre <i>Szkice piórkiem</i> d'Andrzej Bobkowski .....	291
Justyna Hanna BUDZIK Ranger les mots dans des boîtes : projet de cours sur l'expérience du bilinguisme .....	309
Agnieszka ŻUK La traduction peut-elle aider à développer une attitude réflexive sur la langue chez les apprenants d'une langue étrangère ? .....	325







### III.

#### PARADIGMES : DU ROMANTISME À LA MODERNITÉ

Rolf FIEGUTH	
Victor Hugo dans le <i>Vade-mecum</i> de Cyprian Norwid.....	343
MICHEL MASŁOWSKI	
La métaphore de la « coupole » comme l'esprit de la culture chez les romantiques polonais .....	357
Małgorzata POPIEL	
Rodin et la naissance de l'esthétique moderne à partir de la matière sculpturale.....	373
Ryszard NYCZ	
L'amour en tant que connaissance affective. Message de Czesław Miłosz pour le siècle nouveau.....	393
Tadeusz BUJNICKI	
De Paris à Vilnius. <i>Lettres de Paris</i> de Czesław Miłosz dans la Colonne Littéraire .....	425
Krzysztof ZAJAS	
Nation : splendeurs et misères d'une chimère.....	443
Kinga SIATKOWSKA-CALLEBAT	
Après le « crépuscule » ? Que révèle l'expérience de l'enseignement de la culture polonaise aux étrangers ? .....	467

### IV.

#### ÉTUDES DE CAS

András KÁNYÁDI	
De la pipe aux planètes. Le lent triomphe du sonnet en Hongrie.....	493
Luigi MARINELLI	
Un chapitre de la Renaissance européenne : Jan Kochanowski et le sonnet.....	511



Charles ZAREMBA La nostalgie chez Jan Kochanowski .....	527
Małgorzata SMORAĞ-GOLDBERG A comme <i>Août</i> ou l'éblouissement inaugural .....	539
Włodzimierz BOLECKI Le « Corps » d' <i>Yvonne</i> de Witold Gombrowicz .....	549
Jerzy JARZĘBSKI <i>Les Envoûtés</i> : préparatifs guerriers .....	587
Przemysław CZAPLIŃSKI Particules moins élémentaires : <i>Sérotonine</i> et autres hormones dans la prose de Michel Houellebecq .....	619
Jolanta SZTACHELSKA Les histoires qui s'écrivent toutes seules .....	635

V.

MÉTHODE(S)

DE L'ENSEIGNEMENT DU POLONAIS

Michalina KNYŚ Enseignement de la grammaire polonaise à l'université : entre la grammaire descriptive et l'approche actionnelle .....	655
Błażej ZARZECKI Enseigner le genre grammatical en polonais .....	667
Marc Alexandre WŁODARCZYK L'hypercorrection en classe de polonais et en dehors du contexte d'apprentissage .....	689
Monika SITEK Enseigner la compétence interculturelle avec le web. Exemple de l'enseignement de la langue polonaise à distance .....	701
JUSTYNA ZYCH Comment enseigner la culture polonaise à ceux qui n'en savent rien du tout ? .....	711

Anna SERETNY  
*Pour avoir toujours les mots...* au sujet du développement de  
la compétence lexicale ..... 719

Małgorzata BORKOWSKA  
Quelles stratégies pour intégrer la poésie dans l'enseignement  
de la langue spécialisée ?..... 743

## VI. TÉMOIGNAGES

Marek TOMASZEWSKI  
Cours magistraux, travaux pratiques habituels ou cours interactifs  
à l'ère des nouveaux médias..... 761

Anna CIESIELSKA-RIBARD  
Les bienfaits du temps long : quelques remarques sur l'enseigne-  
ment du polonais pour adultes ..... 769

Magdalena RENOUF  
L'atelier théâtre comme outil pédagogique polyvalent ..... 783

Agnès THOMAS-MYARA  
De « Moselle-Amitié-Pologne » aux études de polonais  
en France ..... 793

Luba JURGENSON  
Ma Pologne, un *Bildungsroman*..... 801

Marta WYKA  
Portrait d'un critique..... 813

Mateusz CHMURSKI  
Mes rencontres avec Maria... ..... 823

Cahier d'illustrations..... 829

*Des auteurs et œuvres cités dans le livre* ..... 829

*Album photos* ..... 833



# **AVANT-PROPOS**

Kinga Siatkowska-Callebat  
et Aleksandra Wojda

Le présent volume, sous le titre *Médiatrice des cultures. Mélanges offerts à Maria Delaperrière*, est un projet particulier. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il est d'usage dans le monde universitaire d'offrir à une éminente collègue un recueil d'articles rédigés par ses pairs et disciples pour marquer leur reconnaissance et exposer la place qu'elle occupe dans son domaine scientifique. La poésie même de ce genre d'ouvrage impose une forme aussi souple qu'ouverte, propre à accueillir des textes dont les sujets et les genres sont très divers.

*Recueils collectifs, les mélanges diffèrent profondément d'autres publications savantes réunissant plusieurs auteurs. Ils trouvent, en effet, leur identité spécifique non tant dans un objet de recherche que dans la personne à laquelle l'ouvrage est destiné<sup>1</sup>.*

La composition de notre volume a été rendue encore plus complexe par l'évolution du projet qui y a présidé. À l'origine, il s'agissait de réunir les textes issus des IV<sup>es</sup> Assises de l'enseignement du polonais en France qui se sont tenues du 4 au 6 octobre 2018 à Paris. C'était la quatrième rencontre des polonisants français, dont les débats portaient sur le thème « Enseigner la Pologne en Europe aujourd'hui ». Les premières Assises avaient eu lieu les 4 et 5 mai 2001, les deuxièmes les 8 et 9 décembre 2006 et les troisièmes le 31 mai et le 1 juin 2012<sup>2</sup>. Avec la présente publication, nous célébrons le vingtième anniversaire de ces rencontres, retrouvailles « des ambassadeurs solitaires de la culture polonaise, enseignants de langue, de littérature, de civilisation que ce soit au niveau primaire, secondaire ou supérieur<sup>3</sup> », dont le *spiritus movens* a été Maria Delaperrière qui, au moment du lancement de cette entreprise, était présidente de la

1. Waquet Françoise, 2006, « Les “mélanges” : honneur et gratitude dans l'Université contemporaine », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 53-3, pp. 100-121. <https://doi.org/10.3917/rhmc.533.0100>

2. Les volumes issus des trois premières rencontres : *L'enseignement du polonais en France. Assises 2001*, Maria Delaperrière & Hélène Włodarczyk (dir.), Paris : Institut d'études slaves, 2002 ; *L'enseignement du polonais en France. II<sup>e</sup> Assises 2006*, Agnieszka Grudzinska & Kinga Siatkowska-Callebat (dir.), Paris : Institut d'études slaves, 2008 ; *L'enseignement du polonais en France. III<sup>e</sup> Assises 2012*, Kinga Siatkowska-Callebat & Anna Synoradzka-Demadre (dir.), Varsovie-Paris : numéro spécial 7 des *Annales* de l'Académie Polonaise des Sciences, Centre Scientifique à Paris, 2012.

3. Préface aux II<sup>es</sup> Assises, par Michel Masłowski (Grudzinska & Callebat, 2008, p. 7).



Société française d'études polonaise (SFEP), association réunissant les chercheurs et les passionnés de la Pologne en France et en Europe. L'idée de dédier le volume des Assises de 2018 à Maria semblait donc couler de source.

La question du contenu du volume s'est alors posée : pourquoi offrir à Maria les seules contributions des membres de la SFEP, et de plus uniquement celles dont les auteurs qui avaient pris une part active aux Assises ? L'ancienne présidente de l'association a bien d'autres cordes à son arc que le portrait, brossé par Marek Tomaszewski qui ouvre ce volume, présente plus en détails. Véritable esprit fédérateur, médiatrice des cultures et infatigable organisatrice, Maria a permis, au travers de ses nombreuses initiatives scientifiques, une vraie cohésion entre les chercheurs français, polonais et d'autres pays. Par-delà les frontières géopolitiques, elle a œuvré aux chantiers de recherche consacrés à l'Europe centrale (ou médiane), comme le montrent ses nombreuses publications. Il nous a donc semblé tout naturel de convier à la conception de ce volume ses nombreux collaborateurs et amis, qu'ils soient ses collègues de l'Université Jagellonne de Cracovie, de l'INALCO, ou des chercheurs d'autres institutions scientifiques de Paris, Varsovie, Poznań, Białystok, Lille, Aix-en-Provence, Lausanne, Rome, Chicago... Au moment d'établir leur liste, forcément incomplète – l'exhaustivité eût été impossible –, nous avons rencontré des réactions enthousiastes. C'est ainsi que d'un volume modeste d'un peu plus d'une vingtaine de contributions au départ, ce livre est devenu une vraie somme de savoirs, accueillant près de cinquante articles.

La palette thématique des textes offerts à Maria Delaperrière illustre bien l'étendue de ses propres centres d'intérêt. Le lecteur y trouvera donc, aux côtés d'une réflexion linguistique et glottodidactique, historique et géopolitique, des études littéraires consacrées aux auteurs polonais, français, serbes, hongrois, franco-russes, tchèques..., englobant des périodes allant de la Renaissance à l'extrême contemporain, et laissant une place privilégiée aux auteurs qui, tels Jan Kochanowski, Czesław Miłosz ou Witold Gombrowicz, ont été dans la sphère des fascinations de Maria. Et il entendra, à côté des voix connues et recon-



nues de maîtres des études polonaises et centre-européennes, comme : Włodzimierz Bolecki, Tadeusz Bujnicki, Przemysław Czaplinski, Rolf Fieguth, Aleksander Fiut, Xavier Galmiche, Agnieszka Grudzińska, Jerzy Jarzębski, Luba Jurgenson, Luigi Marinelli, Michał Paweł Markowski, Michel Masłowski, Ryszard Nycz, Alexandre Prstojević, Iwona Pugacewicz, Paweł Rodak, Malgorzata Smorag-Goldberg, Hélène Włodarczyk, Marta Wyka, Charles Zaremba..., celles de chercheurs de plus jeunes générations qui témoignent de la continuité et de la dynamique des études du polonais en France.

Diversité et richesse, assurément. Car les textes reçus, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ne constituent pas un *silva rerum* cacophonique, mais une série de dialogues qui se répondent et tissent des liens parfois inattendus. Leur répartition en a été facilitée, ce qui nous a amenées à les regrouper autour de quelques grands axes.

La partie intitulée « frontières disciplinaires, frontières identitaires » s'ouvre sur le texte de Maria Delaperrière elle-même (nous espérons qu'elle appréciera, en découvrant son cadeau, cet effet miroir qui transgresse les conventions du genre des mélanges). Elle rassemble, d'une part, les textes qui interrogent les limites d'une culture, d'une discipline ou d'un genre, ainsi que la manière dont elles peuvent être repoussées, d'autre part ceux qui questionnent les pratiques du discours académique dans un monde de remise en question constante.

Si la première partie semble éprouver la résistance des frontières, la deuxième lui répond en scrutant les passerelles « entre les cultures et entre les langues » – tel est d'ailleurs le titre que nous lui avons donné. Le lecteur y trouvera logiquement abordées des problématiques chères à Maria : celle de la médiation culturelle entre les pays d'Europe centrale et la France ; celle du bilinguisme, du plurilinguisme et de leurs usages dans les textes littéraires ; celle de la tension qui naît entre les différents espaces culturels de la diaspora et des modes de son dépassement ; celle, enfin, de la façon de rendre utile ce « voyage entre les langues » qu'est la traduction dans le processus d'apprentissage du polonais.



La troisième partie, quant à elle, se focalise sur les mécanismes qui régissent la création des paradigmes structurant une culture – romantique surtout dans le cas polonais, mais aussi moderniste – et sur le devenir de ces paradigmes dans la *longue durée* jusqu'à nos jours.

Les « études de cas » qui constituent la quatrième partie apparaissent à la lecture comme des modulations sur des thèmes ou des problématiques semblables : c'est ainsi que – de Kochanowski, dont les sonnets se mesurent au sonnet en Hongrie, en passant par les figures tutélaires de la modernité littéraire polonaise que sont Gombrowicz et Schulz, jusqu'aux auteurs français ou de langue française (Houellebecq et Némirovsky) qui fascinent des chercheurs polonais – se font entendre des échos qui ne manquent pas de renvoyer aux travaux de Maria.

La partie intitulée « Méthode(s) de l'enseignement du polonais » est certainement celle qui, de la manière la plus lisible, garde trace des IV<sup>es</sup> Assises, bien que certains textes issus de cette rencontre, afin de préserver la cohérence thématique du volume, ont été placés dans d'autres parties. Elle comprend aussi des textes nouveaux, écrits spécialement pour les besoins de cette publication.

Enfin, la dernière partie, intitulée « Témoignages », clôt cet ouvrage de manière plus personnelle. Entre les comptes rendus relatant une expérience pédagogique particulière, les rencontres avec la polonité de ceux que rien ne destinait en apparence à ces affinités électives, le portrait d'un proche, fondateur des études polonaises modernes, et, pour terminer une lettre adressée à Maria Delaperrière, complétant l'esquisse inaugurale, on y entend tout ce que et qui nourrit une expérience d'enseignement et de recherche sur le long cours.

Évoquant la difficile distribution et le catalogage compliqué des mélanges, Françoise Waquet, dans son étude sur le genre particulier des mélanges, arrive à un constat un peu décourageant. Gageons que le présent volume, grâce à la distribution moderne des excellents textes qui le composent, saura renverser son point de vue : il y suffira de lecteurs ouverts au rayonnement du savoir qui s'y cache.





Ce livre, dont l'ampleur a dépassé les forces vives de ses trois principaux rédacteurs, n'aurait pas pu voir le jour sans aide institutionnelle et personnelle. Ainsi, nous adressons nos remerciements à la Société française d'études polonaises dans son ensemble, qui est à l'origine de l'initiative dédiée à son ancienne présidente, nous remercions aussi l'Association des jeunes artistes polonais *Zdolni do wszystkiego* (Prêts à tout/doués pour tout) et le violoniste Arnaud Kaminski la représentant, pour leur aide financière appréciable, de même que le Centre parisien de l'Académie Polonaise des Sciences, le Centre de civilisation polonaise, dont les deux directeurs successifs, Paweł Rodak et Iwona Pugacewicz, ont soutenu notre initiative, l'UMR Eur'Orbem, et sa directrice Luba Jurgenson, qui n'est pas uniquement derrière l'édition de ce numéro des *Études & Travaux*, mais nous a fourni aussi un soutien logistique et matériel. Nous remercions également pour leurs conseils avisés et leurs minutieuses relectures Clara Royer et Xavier Galmiche qui n'ont pas compté leur temps en apportant leur aide dans le travail éditorial, mais aussi des relecteurs plus ponctuels, Luba Jurgenson et Jean-Yves Potel, sans qui nous n'aurions jamais pu terminer cette publication à temps, et plus particulièrement le troisième rédacteur de cet ouvrage, Charles Zaremba, pour son apport essentiel dans la cohésion de l'ensemble du volume. L'engagement d'Agnieszka Wiatrzyk et d'Anna Czarnocka de la Bibliothèque polonaise, ainsi que celui de Jean Delaperrière, nous ont été précieux lors de la préparation du volet iconographique de cette publication ; nous leur sommes très reconnaissantes, tout comme à Cezary Gawryś pour la reproduction de l'aquarelle de Józef Czapski qui apparaît sur la couverture de l'ouvrage. Une mention toute particulière s'adresse à l'infatigable Stéphanie Cirac qui a veillé à la correction et la conception de l'ensemble, et à Christine Paris pour son travail efficace et minutieux.

Il ne nous reste qu'à vous souhaiter une agréable lecture.



**PORTRAIT DE  
MARIA DELAPERRIÈRE**

par Marek Tomaszewski

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.13-17*

Que ces mots d'introduction qu'il me revient d'écrire à l'occasion de la parution des *Mélanges* dédiés à Maria Delaperrière, soient avant tout ceux d'une grande estime et d'une profonde gratitude à l'égard de notre chère Collègue dont les mérites sont bien connus, non seulement dans le milieu des polonisants français mais aussi dans d'autres aires culturelles de notre vieux continent. Sa présence constante et infatigable au sein des milieux universitaires parisiens s'est démultipliée généreusement au fil du temps, à travers d'autres centres de savoir par la création de synergies nouvelles et des réseaux scientifiques interactifs.

Maria Delaperrière a d'abord poursuivi ses recherches à l'université Jagellonne mais, très tôt, elle est devenue l'une des figures les plus marquantes des études polonaises en France. Après avoir soutenu un doctorat III<sup>e</sup> cycle en 1975 sous le titre *Jan Brzękowski au carrefour des différentes tendances poétiques en France et en Pologne* (sous la direction du professeur Zygmunt Markiewicz, à la Sorbonne), elle a été recrutée en qualité de chargée de cours à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO). Nommée maîtresse de conférences en 1981, elle a soutenu en 1984 sa thèse d'État, intitulée *Aux sources des nouvelles structures de l'imagination poétique en Pologne (1918-1930). Étude comparée à la lumière des tendances poétiques européennes*. Cette thèse a reçu, entre autres, une très haute appréciation et le soutien du professeur Jan Błoński, illustre polonisant, essayiste et critique littéraire de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

De 1985 à 2009, déjà en qualité de professeur responsable de la section de polonais à l'INALCO, Maria Delaperrière a développé une activité intense en matière d'enseignement et de recherche. Durant toute cette période, son travail en vue de l'intégration du milieu des polonisants de France a été remarquable. Dès 1976, elle devient membre de la Société historique et littéraire polonaise et, depuis 2004, elle est membre du conseil d'administration et de la commission scientifique de cette même société, en s'investissant généreusement dans sa vie culturelle au 6 quai d'Orléans. En 1987, elle devient membre de la Société française d'études polonaises, association qu'elle



préside de 1996 à 2005, et dont elle est vice-présidente de 2005 à 2012. À partir de 1990, elle accepte d'être membre du comité de la *Revue des études slaves*, puis, de 1998 à 2007, assume la fonction du directeur du Centre d'études de l'Europe médiane (CEEM) à l'INALCO, devenu son terrain d'action privilégié et un lieu fécond d'échanges interdisciplinaires. À la même époque, à la suite de nombreuses initiatives scientifiques et pédagogiques, elle est nommée pour sept ans présidente de la commission de l'agrégation de polonais par le ministère de l'Éducation nationale.

Depuis 2005, elle est membre correspondant de l'Académie des sciences et des lettres et, à partir de 2008, membre de la rédaction de *Śląskie Studia Polonistyczne* et de *Prace Filologiczne* à Varsovie. Parallèlement, depuis 2011, elle fait partie du conseil scientifique des revues littéraires *Wielogłos* et *Ruch Literacki*, tout en rejoignant en même temps le comité de rédaction de *Teksty Drugie*.

Il est important de souligner que Maria Delaperrière a également à son actif l'organisation de quarante colloques internationaux avec la participation de conférenciers venus de nombreux pays : Pologne, Italie, Allemagne, Suisse, Royaume-Uni, États-Unis, République tchèque, Slovaquie, Roumanie, Bulgarie, Hongrie, Slovénie, Lituanie (et j'en passe). En même temps, elle a participé en tant que chercheur invité à une soixantaine de colloques et conférences organisés, entre autres, à Lille, Paris, Nancy, Toulouse, Grenoble, Lyon, Cracovie, Katowice, Poznań, Varsovie, Opole, Chicago, Vilnius, Genève, Fribourg, Amsterdam, Rome. Mettant chaque fois à contribution un grand nombre de chercheurs d'origines diverses, elle a publié, sous sa rédaction, des ouvrages collectifs aux éditions de l'Institut d'études slaves, Pétra ou celles d'Eur'Orbem (EOE, Sorbonne université) : au total trente livres importants, contenant les contributions des meilleurs spécialistes de littérature polonaise dans le monde. Citons, à titre d'exemple, certains d'entre eux : *Mickiewicz par lui-même* (2000), *Słowacki aujourd'hui* (2002), *La poésie polonaise du vingtième siècle. Voix et visages* (2004), *Czesław Miłosz et le vingtième siècle* (2006), *Joseph Conrad. Un Polonais aux confins de l'Occident* (2009),



*Aleksander Wat sur tous les fronts* (2013), *Norwid notre contemporain* (2015), *Sienkiewicz dans le temps et dans l'espace* (2018), *Gustaw Herling-Grudziński, témoin de son époque et au-delà* (2019) ou encore, paru tout récemment, *Józef Czapski, itinéraires de vérité* (2020).

Signalons enfin les éditions successives de ses livres d'auteur parus tant en France qu'en Pologne dont la valeur est reconnue dans les cercles des chercheurs : *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne. Étude sur l'imagination poétique*. Paris, Institut d'études slaves 1991 ; *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Cracovie, Universitas 1998; *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersitetu Śląskiego 2004, Bibliotheca Alia Universa, t. 8; *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Cracovie, Universitas, 2006 ; *La littérature polonaise à l'épreuve de la modernité*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2008 ; *Literatura polska w interakcjach. Szkice porównawcze z literatury i kultury*, Varsovie, Neriton, 2010. À cela s'ajoute un nombre impressionnant d'études et articles (cent soixante !) publiés au cours de plusieurs décennies dans différents pays d'Europe et au Canada.

L'envergure internationale des travaux de cette théoricienne et critique de littérature est une caractéristique constante de sa vie professionnelle et associative. Le présent volume issu des Assises de l'enseignement du polonais en France de 2018, enrichi par des textes offerts par ses collaborateurs et amis, en est également une démonstration éloquente. La participation active d'un grand nombre de chercheurs venus des pays européens, voire des États-Unis, témoigne en effet de cette effervescence d'idées qui a toujours été le noble souci de celle dont nous fêtons cette année le Jubilé. Notons à cette occasion que les Assises de l'enseignement du polonais en France, conçues et mises en place par Maria Delaperrière, ont été régulièrement renouvelées pendant plusieurs décennies grâce aux initiatives réitérées de Maria Delaperrière et des équipes successives prêtes à la soutenir dans ses multiples projets.

Ajoutons qu'à la suite des succès universitaires et des efforts didactiques accomplis, en 2004 la responsable des études



polonaises à l'INALCO a été faite chevalier dans l'ordre du Mérite de la République de Pologne. Un an plus tard, en 2005, elle est devenue membre de l'Académie polonaise des sciences (membre étranger). Enfin, *last but not least*, nous devons signaler deux distinctions prestigieuses, décernées récemment : les doctorats *Honoris causa* de l'université de Katowice (Silésie) en 2016 et l'université Jagellonne de Cracovie en 2017.

On peut dire sans exagérer qu'avec l'appui de l'INALCO, du Centre de civilisation polonaise en Sorbonne, de l'Institut d'études slaves, de l'Académie polonaise des sciences à Paris et de la SHLP et en collaboration fréquente avec le Département de polonais de Sorbonne Université, celle qui a toujours voulu unir au lieu de diviser s'est efforcée, au cours de quatre dernières décennies, d'intégrer les forces vives des polonisants de France en offrant généreusement à ces derniers des tribunes d'expression et des réseaux de publication de qualité. Son rôle fédérateur dans le monde de la recherche universitaire mérite d'être souligné. Sans oublier d'évoquer ce qui la caractérise peut-être le plus, à savoir sa patience, ses qualités humaines exceptionnelles, sa disponibilité constante et sa volonté de venir en aide à tous ceux qui en ont besoin.

Consciente de l'enjeu de la diversité culturelle au cœur de notre société, Maria a œuvré tout au long de sa vie pour une identité scientifique d'envergure collective, capable de puiser son inspiration à la fois dans le local et dans l'universel, tout en veillant à ce que notre milieu universitaire ne s'enferme pas dans son îlot mental, mais, au contraire, s'ouvre sur des horizons nouveaux en affirmant, dans une optique interdisciplinaire, son unité, sa force et son efficacité.

Résolument admiratifs et reconnaissants pour son immense travail au sein de notre milieu d'enseignants et de chercheurs, nous n'hésitons pas à dire, en hommage à notre infatigable médiatrice culturelle :

*Nous vous aimons, Maria !*





# BIBLIOGRAPHIE DE MARIA DELAPERRIÈRE

## LIVRES

- DELAPERRIÈRE Maria, 1991, *Les Avant-gardes polonaises et la poésie européenne. Étude sur l'imagination poétique*, Paris : Institut d'études slaves, 320 p.
- , 1998, *Dialog z dystansu* [Un dialogue vu d'ailleurs], Kraków : Universitas, 275 p.
- , 2005, *Polskie awangardy a poezja europejska* [Les Avant-gardes polonaises et la poésie européenne], Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 342 p.
- , 2006, *Pod znakiem antynomii* [Sous le signe de l'antinomie], Kraków : Universitas, 280 p.
- , 2008, *La Littérature polonaise à l'épreuve de la modernité*, Paris : Institut d'études slaves, 430 p.
- , 2010, *Literatura polska w interakcjach. Szkice porównawcze z literatury i kultury* [La Littérature polonaise dans les interactions. Les travaux comparatistes de littérature et de culture], Warszawa : Wydawnictwo Neriton, 357 p.
- DELAPERRIÈRE Maria & ZIEJKA Franciszek, 1992, *Panorama de la littérature polonaise des origines jusqu'à 1822*, Warszawa : Éditions scientifiques, Paris : Institut d'études slaves, 480 p.

## DIRECTION D'OUVRAGES

SOUS LA DIRECTION DE MARIA DELAPERRIÈRE

- DELAPERRIÈRE Maria (dir.), 1990, *Le Baroque en Pologne et en Europe*, actes du colloque, Paris : Publications Langues'O, 400 p.
- , 1993, *Convergences européennes - conscience nationale et conscience européenne dans les littératures slaves, baltes, balkaniques et hongroise*, Actes du colloque, Paris : Publications Langues'O, 317 p.



- , 1996, *Littérature et émigration dans les pays d'Europe centre-est*, actes du colloque, Paris : Institut d'études slaves, 345 p.
- , 1998, *Histoire littéraire de l'Europe médiane des origines à nos jours*, Paris : L'Harmattan, 460 p.
- , 2000, *Modernisme en Europe centrale : les avant-gardes*, Paris : L'Harmattan 2000, t. 1, coll. « Aujourd'hui l'Europe », 232 p.
- , 2000, *(Post)modernisme en Europe centrale : la crise des idéologies*, Paris : L'Harmattan, 2000, t. 2, coll. « Aujourd'hui l'Europe », 225 p.
- , 2000, *Mickiewicz par lui-même*, Paris : Institut d'études slaves, 283 p.
- , 2002, *Słowacki aujourd'hui*, Paris : Institut d'études slaves, 260 p.
- , 2003, *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris : l'Harmattan, 152 p.
- , 2004, *La poésie polonaise du vingtième siècle : voix et visages*, Paris : Institut d'études slaves, 412 p.
- , 2005, *La littérature face à l'Histoire*, Paris : L'Harmattan, coll. « Aujourd'hui l'Europe », 362 p.
- , 2006, *Miłosz et le vingtième siècle*, Paris : Institut d'études slaves, 302 p.
- , 2009, *Joseph Conrad, un Polonais aux confins de l'Occident*, Paris : Institut d'études slaves, 2009, 272 p.
- , 2010, *Juliusz Słowacki: lectures contemporaines*, Paris : Institut d'études slaves, 118 p.
- , 2013, *Aleksander Wat sur tous les fronts*, Paris : Institut d'études slaves 220 p.
- , 2013, *Miłosz et la France*, Paris : Institut d'études slaves, 255 p.
- , 2015, *Norwid : notre contemporain*, Paris : Institut d'études slaves, 334 p.
- , 2015, *Pensée et culture en Pologne : XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, *Revue des études slaves*, t. LXXXV (fasc. 4), Paris : Institut d'études slaves, 180 p.
- , 2016, *Chemins de la modernité polonaise de « La Terre promise » à « L'Avant-printemps »*, Paris : Institut d'études slaves, 256 p.
- , 2018, *Sienkiewicz, voyageur dans le temps et dans l'espace*, Paris : Eur'Orbem éditions.
- , 2019, *Gustaw Herling-Grudziński, témoin de son époque et au-delà*, Paris : Éditions Pétra.



CODIRECTIONS

- DELAPERRIÈRE Maria & MARÈS Antoine (dir.), 1997, *Paris, capitale culturelle de l'Europe centrale*, actes du colloque, Paris : Institut d'études slaves, 240 p.
- DELAPERRIÈRE Maria & WŁODARCZYK Hélène (dir.), 2002, *L'enseignement du polonais en France. Assises 2001*, Paris : Institut d'études slaves, 2002, 164 p.
- DELAPERRIÈRE Maria, DOBERSZYC Joanna & DRWESKI Bruno (dir.), 2004, *La France et la Pologne au-delà des stéréotypes*, Paris : Institut d'études slaves, 138 p.
- MARIA Delaperrière, LORY Bernard & MARÈS Antoine (dir.), 2005, *Europe médiane, aux sources des identités nationales*, Paris : Institut d'études slaves, 476 p.
- MARIA Delaperrière & ZIEJKA Franciszek (dir.), 2011, *La Pologne multiculturelle*, Paris : Institut d'études slaves, 249 p.
- DELAPERRIÈRE Maria & VRINAT-NIKOLOV Marie (dir.), 2011, *Littératures de l'Europe médiane : après le choc de 1989*, Paris : Institut d'études slaves, 172 p.
- DELAPERRIÈRE Maria, FORYCKI Maciej & RODAK Paweł 2020, *Józef Czapski, itinéraires de vérité*, Paris : Eur'Orbem éditions.

ARTICLES

(liste non exhaustive)

EN FRANÇAIS

- DELAPERRIÈRE Maria 1971, « Apollinaire et le cubisme », *Cronica*, n° 4.
- , 1977, « L'imagination picturale de Jan Brzękowski », *La Pologne*, n° 9.
- , 1983, « Dans la profondeur des atomes des mots » in Andrzej Włodarczyk, *Les plaies d'hier et d'aujourd'hui*, Paris : éd. Temps Pluriel.
- , 1984, « À propos de la poésie bilingue de J. Brzękowski », *Le temps pluriel*, n° 2, pp. 23-41.
- , 1984, « Polonica en France », *Ruch Literacki*, n° 7.
- , 1987, « Exil et conscience de soi dans l'œuvre de Gombrowicz » in Hana Jechová & Hélène Włodarczyk (dir.), *Les effets de l'émigration et de l'exil sur les cultures tchèque et polonaise*, communications du colloque international organisé par le Centre de recherches sur les langues et cultures slaves de l'Université de Paris-Sorbonne: Paris, 5-7 décembre 1985, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 253-256.



- , 1988, « Stratégie politique et culturelle dans l'émigration polonaise, 1914-1918 », *Studia gallo-polonica*, t. 1, Kraków : Uniwersytet Jagielloński, pp. 51-61.
- , 1988, « La Pologne, organe de l'Association France-Pologne : hommes, faits, langage » in Daniel Beauvais (dir.) *La presse polonaise en France 1918-1984*, Villeneuve-d'Ascq : Université de Lille III, pp. 161-176.
- , 1990, « Introduction » in Maria Delaperrière (dir.), *Le baroque en Pologne et en Europe*, actes du colloque international organisé à Paris en septembre 1988, Paris : Publications Langues'O.
- , 1990, « Le baroque dans la littérature polonaise contemporaine : une thérapie ? » in Maria Delaperrière (dir.), *Le baroque en Pologne et en Europe*, actes du colloque international organisé à Paris en septembre 1988, Paris : Publications Langues'O, pp. 405-431.
- , 1991, « Le rituel comme art de vivre » in *Vers un paradigme de l'Europe centrale*, Actes du colloque, Université de Nancy II, 1991, pp. 253-263.
- , 1991, « Stanisław Grochowiak, poète de la dissonance » in Hélène Włodarczyk (dir.), *Contre une vérité exclusive : littérature polonaise de 1939 à 1989*, *Revue des études slaves*, t. 63, fasc. 2, pp. 311-327.
- , 1992, « Julian Przyboś, poète de l'utopie », *Cahiers de l'Est*, n° 4, pp. 193-204.
- , 1992, « Points de repère pour une histoire des publications polonaises en France », *Studia gallo-polonica*, t. 2, Uniwersytet Jagielloński.
- , 1992, « Introduction » in Maria Delaperrière (dir.), *Convergences européennes : conscience nationale et conscience européenne dans les littératures slaves, baltes, balkaniques et hongroise au XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé par l'Institut national des langues et civilisations orientales, septembre 1991, Paris : publications Langues'O.
- , 1992, « La mémoire comme raison d'être » in Hana Jechová-Voisine (dir.), *Le roman tchèque dans le contexte international : mémoire et tradition dans la prose contemporaine*, actes du colloque international organisé par le Groupe d'études tchèques et slovaques en janvier 1990, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 90-106.
- , 1993, « L'Europe en Pologne, la Pologne en Europe ; réflexion sur le modèle de l'eupéanité dans la littérature polonaise contemporaine » in Maria Delaperrière (dir.), *Conscience nationale et conscience européenne dans les littératures slaves, baltes, balkaniques et hongroise*, actes du colloque organisé par l'Institut national des langues et civilisations orientales en septembre 1991, Paris : Publications Langues'O, pp. 72-85.



- , 1993, « Hymne national ou nation mythifiée », *Cahiers du Centre d'études des civilisations de l'Europe centrale et du Sud-Est*, n° 9, pp. 43-50.
- , 1993, « Kuśniewicz, homme polyphonique » in Marek Tomaszewski (dir.), *Pologne singulière et plurielle : la prose polonaise contemporaine : études sur l'individualisme et la sociabilité, l'identité unique ou multiple*, Actes du colloque, Lille : Presses universitaires de Lille, pp. 39-50.
- , 1994, « Préface » in Laurence Dyèvre & Marie Furman-Bouvard, *Dzień dobry ! Méthode de polonais*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 7-8.
- , 1994, « Esprit et poétique de la Jeune Pologne à travers quelques paradoxes », *Revue de littérature comparée*, n° 3, pp. 329-340.
- , 1994, « Note de lecture : Adam Mickiewicz, "Les Aïeux", trad. M. Donguy et M. Masłowski, L'âge d'Homme 1993 », *L'Autre Europe*, n° 28-29, pp. 233-236.
- , 1995, « Le Cosaque dans la littérature polonaise : héros ou anti-héros » in Michel Cadot et Émile Kruba (dir.), *Les cosaques de l'Ukraine : rôle historique, représentations artistiques et littéraires*, actes du 5<sup>e</sup> colloque international franco-ukrainien organisé par le Centre d'études et de recherches comparatistes, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 191-199.
- , 1995, « L'éthos romantique ou l'épreuve obligée dans la littérature polonaise contemporaine », in Michel Masłowski (dir.), *Identité(s) de l'Europe centrale*, actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, Paris : Institut d'études slaves, 1995.
- , 1995, « Pour le film abstrait de Jan Brzękowski » in Janicot Christian (dir.), *Anthologie du cinéma invisible : 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Paris : Jean-Michel Place, p. 90.
- , 1996, « Préface » in Maria Delaperrière (dir.), *Littérature et émigration dans les pays de l'Europe centrale et orientale*, actes du colloque international organisé par le Centre d'études de l'Europe Médiane (CEEM) de l'Institut national des langues et civilisations orientales à Paris en septembre 1993, Paris : Institut d'études slaves, pp. 7-10.
- , 1996, « L'émigration en tant que pulsion identitaire : l'exemple de Gombrowicz » in Maria Delaperrière (dir.), *Littérature et émigration dans les pays de l'Europe centrale et orientale*, actes du colloque international organisé par le Centre d'études de l'Europe Médiane (CEEM) de l'Institut national des langues et civilisations orientales à Paris en septembre 1993, Paris : Institut d'études slaves, pp. 91-103.



- , 1996, « Andrzej Kuśniewicz et le mythe austro-hongrois », *La nouvelle alternative*, n° 42, pp. 46-50.
- , 1996, « Entre discours national et création littéraire » in Maria Cieśla-Korytowska (dir.), *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury : studia i rozprawy* [Le caractère national et transnational de la littérature : études et travaux], Kraków : Universitas, pp. 439-457.
- , 1997, « Préface » (avec Antoine Marès), in Maria Delaperrière et Antoine Marès (dir.), *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*, actes du colloque organisé par le Centre d'études slaves et l'Institut d'études slaves en décembre 1994 à la Fondation Singer-Polignac, Paris : Institut d'études slaves, pp. 7-8.
- , 1997, « Paris comme catalyseur de la vie culturelle et artistique des Polonais (1918-1939) » in Maria Delaperrière et Antoine Marès (dir.), *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*, actes du colloque organisé par le Centre d'études slaves et l'Institut d'études slaves en décembre 1994 à la Fondation Singer-Polignac, Paris : Institut d'études slaves, pp. 137-151.
- , 1997, « Le geste insurrectionnel polonais et ses représentations littéraires » in *Actes du colloque : Les grands accents des relations franco-polonaises : Kościuszko-Chopin*, Université de Dijon, pp. 23-35.
- , 1997, « Si loin d'ici et si près » in Gérard Abensour et François Cornillot, *Mélanges offerts à François de Labriolle*, Paris : Centre d'études russes, eurasiennes et sibériennes, 1997, pp. 251-167.
- , 1997, « La littérature polonaise à l'épreuve de la liberté, La fin des totalitarismes », *Revue de littérature comparée*, n° 2, pp. 235-245.
- , 1997, « Autour de Paul Cazin. Les relations culturelles entre la France et la Pologne au XX<sup>e</sup> siècle » in Anna Nawrocki, Francis Claudon (dir.), *Actes du colloque Paul Cazin 1881-1963 : Dijon, 21 novembre 1997, Autun, 22 novembre 1997*, Dijon : Conseil régional de Bourgogne, pp. 75-91.
- , 1998, « La poésie polonaise en France: présence – absence » in Maryla Laurent, *La littérature polonaise en France : d'une sélection politique des œuvres à traduire au miroir déformant de la traduction*, Villeneuve d'Ascq : Université Lille III, pp. 165-189.
- , 1998, « Introduction : les littératures de l'Europe médiane » in Maria Delaperrière (dir.), *L'histoire littéraire de l'Europe médiane : des origines à nos jours*, Paris : L'Harmattan, pp. 9-19.



- , 1998, « La littérature polonaise » in Maria Delaperrière (dir.), *L'Histoire littéraire de l'Europe médiane : des origines à nos jours*, Paris : L'Harmattan, pp. 181-235.
- , 1998, « Modernité et avant-gardisme en Pologne », *Revue des études slaves*, n° IV, pp. 201-215.
- , 1999, « Mickiewicz : un moderne ? », *Revue des études slaves*, n° IV (mars), pp. 783-983.
- , 1999, « L'héroïsme à la polonaise ou le mythe de Kościuszko » in Antoine Marès (dir.), *Lieux de mémoire en Europe médiane : représentations identitaires*, Paris : Publications Langues'O, pp. 33-45.
- , 2000, « La métaphore du regard : autour du sonnet "Route au bord du précipice de Tchoufout-Kale" de Mickiewicz » in Maria Delaperrière (dir.), *Mickiewicz par lui-même*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 83-97.
- , 2000, « Préface » in Maria Delaperrière (dir.), *Modernisme en Europe centrale : les avant-gardes*, Paris : L'Harmattan, coll. « Aujourd'hui l'Europe », pp. 9-13.
- , 2000, « Entre totalité et fragment, ou la modernité littéraire polonaise » in Maria Delaperrière (dir.), *Modernisme en Europe centrale*, L'Harmattan, coll. « Aujourd'hui l'Europe », pp. 97-119.
- , 2000, « À la recherche de l'Auteur » in Hanna Konicka & Hélène Włodarczyk (dir.), *La littérature polonaise du XX<sup>e</sup> siècle : textes, styles, voix*, Paris : Institut d'études slaves.
- , 2000, « La crise de la mimésis dans la littérature de la Jeune Pologne » in *Au carrefour des lettres et des arts, du naturalisme au symbolisme*, actes du colloque organisé par le Centre de Civilisation Polonaise de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) et par le Centre parisien de l'Académie Polonaise des Sciences à Paris, les 19 et 20 octobre 1999, Warszawa : Faculté des lettres polonaises de l'Université de Varsovie, pp. 19-28.
- , 2000, « La Crise du roman historique ou la crise de l'Histoire », Publications du Groupe de Recherche de Langues'O.
- , 2000, « Fantasy et Fantasio : drames identitaires ? » in Maria Delaperrière (dir.), *Słowacki aujourd'hui*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 129-144.
- , 2001, « L'Identité par altérité ou le jeu de reflets culturels dans la littérature polonaise contemporaine » in Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, actes du colloque international organisé par le CERCLE à l'Institut européen de cinéma et



- d'audiovisuel de l'Université Nancy II, 22-24 septembre 1997, Lausanne : L'Âge d'Homme, pp. 150-170.
- , 2002, « Mickiewicz et Victor Hugo, deux incarnations du prophétisme romantique » in François-Xavier Coquin & Michel Masłowski (dir.), *Le verbe et l'histoire : Mickiewicz, la France et l'Europe*, Paris : Institut d'études slaves : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- , 2002, « Brandys ou trois fois "moi" », *Cahiers de Varsovie*, Paris-Varsovie.
- , 2002, « Apprendre le polonais en France », in Maria Delaperrière (dir.), *L'enseignement du polonais en France : Assises 2001*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 23-27.
- , 2002-2003, « Modalités de l'Histoire dans la prose polonaise contemporaine », *Revue des études slaves*, t. 74, fasc. 2-3, pp. 371-380.
- , 2003, « La poésie polonaise face à l'avant-garde française : fascinations et réticences », *Revue de littérature comparée*, n° 2.
- , 2003, « Introduction » in Maria Delaperrière (dir.), *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris : L'Harmattan, pp. 7-9.
- , 2003, « L'Église interhumaine de Gombrowicz : en deçà et au-delà de l'absurde totalitaire » in Maria Delaperrière (dir.), *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris : L'Harmattan, pp. 131-152.
- , 2003, « Où en est la théorie littéraire en Pologne ? », *Revue des études slaves*, t. LXXIII, fasc. 4, pp. 791-797.
- , 2004, « Gustaw Herling-Grudziński ou le tragique de l'existence », *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, Paris-Varsovie, n° 3, pp. 45-55.
- , 2004, « Introduction » in Maria Delaperrière (dir.), *Poésie polonaise du vingtième siècle : voix et visages*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 7-8.
- , 2004, « Quand les femmes se font poètes » in Maria Delaperrière (dir.), *Poésie polonaise du vingtième siècle : voix et visages*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 44-67.
- , 2004, « Instantanés des années d'enfance de Leśmian » in Maria Delaperrière (dir.), *Poésie polonaise du vingtième siècle : voix et visages*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 319-323.
- , 2005, « La terre : vertige de l'envol et de la descente ; métamorphose de l'imaginaire poétique polonais au XX<sup>e</sup> siècle », *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, n° 4, pp. 67-84.
- , 2005, « Les représentations territoriales et emblématiques de la patrie : introduction » in Maria Delaperrière, Bernard Lory & Antoine Marès



- (dir.), *Europe médiane : aux sources des identités nationales*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 97-99.
- , 2005, « Zbigniew Herbert ou l'esthétique du regard », *Cahiers franco-polonais*, n° 6.
- , 2006, « La Bibliothèque polonaise dans la période de l'entre-deux-guerres », Kraków : PAU.
- , 2007, « Gombrowicz vs Żeromski ou sur les ruines du Bildungsroman » in Małgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique ?*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 103-114.
- , 2006, « Mickiewicz, prophète déshérité » in Maria Delaperrière (dir.), *Miłosz et le vingtième siècle*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 245-260.
- , 2008, « L'histoire dans la littérature, la littérature dans l'histoire » in Agnieszka Grudzińska & Kinga Siatkowska-Callebat (dir.), *L'enseignement du polonais en France. II<sup>es</sup> Assises 2006*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 163-168.
- , 2008, « Comment témoigner en littérature ? Réflexions sur quelques exemples de la prose polonaise contemporaine. » in Hanna Książek-Konicka et Charles Zaremba (dir.), *Le témoignage dans la littérature polonaise du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 95-103.
- , 2009, « L'irrésistible fascination du pouvoir », *Revue de littérature comparée*, n° 1, pp. 55-69.
- , 2009, « Le roman polonais dans le concert européen » in Catherine Mayaux & János Szávai (dir.), *Problématique du roman européen. 1960-2007*, Paris : L'Harmattan, pp. 93-103.
- , 2009, « Le témoignage en tant que problème littéraire » in Alexandre Prstojević (dir.), *Raconter l'Histoire*, Paris : Éditions L'Improviste, pp. 61-77.
- , 2009, « L'ironie de Kuśniewicz : trope ou vision du monde ? » in Zofia Mitosek & Anna Ciesielska-Ribard (dir.), *Ironie contemporaine, Les nouveaux cahiers franco-polonais*, n° 8, Paris-Varsovie : Centre de civilisation polonaise et Faculté de lettres polonaises, pp. 188-203.
- , 2009, « Introduction : Lire Conrad aujourd'hui... » in Maria Delaperrière (dir.), *Joseph Conrad, un Polonais aux confins de l'Occident*, Paris : Institut d'études slaves, 2009, pp. 7-12.
- , 2010, « Prométhée ou Icare » in András Kányádi (dir.), *Figures mythiques en Europe centrale : aspects d'un panthéon variable*, actes du colloque international organisé à Paris le 9 et le 10 novembre 2006, Paris : Institut d'études slaves, pp. 21-31.





- , 2010, « Marie Stuart, drame moderne et transnational » in Maria Delaperrière (dir.), *Juliusz Słowacki : lectures contemporaines*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 11-21.
- , 2011, « La littérature polonaise après 1989 : exercices ou exorcismes ? » in Maria Delaperrière & Marie Vrinat-Nikolov, *Littératures de l'Europe médiane : après le choc de 1989*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 15-27.
- , 2012, « Émigration intérieure et codes de contestation dans la littérature polonaise 1945-1980 », *Wielogłos*, n° 4 pp. 215-225.
- , 2012, « La poésie au féminin ou la féminité autrement » in Agnieszka Grudzińska & Kinga Siatkowska-Callebat (dir.), *Minorités littéraires (et autres) en Pologne*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 25-38.
- , 2013, « Les dilemmes français de Czesław Miłosz » in Maria Delaperrière (dir.), *Miłosz et la France*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 37-48.
- , 2013, « Une poétique de l'absence au service du témoignage » in Małgorzata Smorag-Goldberg & Marek Tomaszewski (dir.), *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*, Lausanne : Les Éditions Noir sur blanc, pp. 306-321.
- , 2013, « Wat : dualité comme source de cohérence » in Maria Delaperrière (dir.), *Aleksander Wat sur tous les fronts*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 25-39.
- , 2013, articles : « Helena Boguszewska », « Elżbieta Drużbacka », « Teresa Ferenc », « Izabela Filipiak », « Ida Fink », « Anna Frajlich », « Natasza Goerke », « Pola Gojawiczyńska », « Julia Hartwig », « Klementyna Hoffmanowa », « Kazimiera Iłakowiczówna », « Anna Kamińska », « Urszula Kozioł », « Kuryluk Ewa », « Bogusława Latawiec », « Beata Obertyńska », « Bronisława Ostrowska », « Joanna Pollakówna », « Pologne – Poétesses : Une poésie de témoignage (1945-1989) », « Stanisława Przybyszewska », « Zofia Romanowiczowa », « Anna Świrszczyńska », « Maria Witemberska », « Maryla Wolska », « Zawistowska Kazimiera » in Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber (dir.), *Le dictionnaire universel des créatrices*, Paris : Des femmes Antoinette Fouque.
- , 2015, « Médiations et médiateurs culturels entre la France et la Pologne de l'entre-deux-guerres » in Antoine Marès (dir.), *La France et l'Europe centrale : Médiateurs et médiations*, actes du colloque organisé le 24 et le 25 octobre 2013, Paris : Institut d'études slaves, pp. 173-182.
- , 2015, « Norwid ou la modernité défiée » in Maria Delaperrière (dir.), *Norwid: notre contemporain*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 117-132.



- , 2015, « Introduction » in Maria Delaperrière (dir.), *Pensée et culture en Pologne : XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, *Revue des études slaves*, t. LXXXV, fasc. 4, Paris : Institut d'études slaves, pp. 625-635.
- , 2016, « Introduction » in Maria Delaperrière (dir.), *Chemins de la modernité polonaise de « La Terre promise » à « L'Avant-printemps »*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 9-17.
- , 2018, « Le Livre impossible de Schulz ou les dilemmes de la création » in Małgorzata Smorag-Goldberg & Marek Tomaszewski (dir.), *Bruno Schulz entre modernisme et modernité*, Paris : Éditions L'Improviste, pp. 51-66.
- , 2018, « L'Espagne ou la corrida » in Maria Delaperrière (dir.), *Sienkiewicz, voyageur dans le temps et dans l'espace*, Paris : Eur'Orbem éditions, pp. 205-220.
- , 2020, « Czapski passion Proust » in Maria Delaperrière, Maciej Forycki, Paweł Rodak (dir.), *Józef Czapski, itinéraires de vérité*, Paris : Eur'Orbem éditions, pp. 219-237.

## EN POLONAIS

- DELAPERRIÈRE Maria, 1976, « Tworczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych » [L'Œuvre de Jan Brzękowski à la lumière des tendances constructivistes en France], *Pamiętnik literacki*, LXII, n° 2, pp. 83-101.
- , 1984, « Czy istnieje poezja kubistyczna? » [La poésie cubiste existe-t-elle ?], *Ruch Literacki*, n° 4 (145), pp. 229-244.
- , 1990, « Fantastyka czy cudowność? » [Le fantastique ou le merveilleux ?], *Ruch Literacki*, n° 1, pp. 3-18.
- , 1990, « W poszukiwaniu Europy » [À la recherche de l'Europe], *Dekada literacka*, n° 2-3.
- , 1992, « Metafora absolutu » [Une métaphore de l'absolu], *Teksty Drugie*, n° 4, pp. 35-55.
- , 1993, « Europa w Polsce czy Polska w Europie? » [L'Europe en Pologne ou la Pologne en Europe ?], *Ruch Literacki*, n° 3, pp. 235-245.
- , 1994, « Arkana modernizmu » [Les arcanes du modernisme], *Teksty Drugie*, n° 5-6, pp. 46-61.
- , 1995, « Współczesna poezja barokowa: czyżby terapia ? » [La poésie baroque d'aujourd'hui : une forme de thérapie ?], *Barok, literatura, sztuka, filozofia* [Baroque, littérature, art, philosophie], n° 3, pp. 101-115.



- , 1997, « W poszukiwaniu autora : gry i stawki polskiej literatury współczesnej » [À la recherche de l'auteur : le jeu et les enjeux de la littérature polonaise contemporaine], *Ruch Literacki*, n° 2, pp. 141-157.
- , 1996, « Wokół baroku i jego współczesnej recepcji » [Le baroque et sa réception aujourd'hui], *Barok : historia, literatura, sztuka* [Le baroque : l'histoire, la littérature, l'art], n° 1.
- , 1997, « Polska literatura we Francji » [La littérature polonaise en France], *Przekład literacki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 262-282.
- , 1997, « Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy » [Le subjectif et l'inexprimable dans la poésie de l'avant-garde], *Teksty Drugie*, n° 1, pp. 111-123.
- , 1997, « Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności » [Le fragment et la totalité : les dilemmes de la modernité], *Teksty Drugie*, n° 3, pp. 21-42.
- , 1998, « Komparatystyka jako odkrywanie inności » [Le comparatisme comme un moyen de découvrir l'altérité] in Alina Nowicka-Jeżowa (dir.), *Badania porównawcze : dyskusja o metodzie* [Les études comparées : la discussion sur la méthode], Izabelin: Świat Literacki.
- , 2002, « Metafora horyzontu czyli o powinowactwie sztuki i fenomenologicznym widzeniu świata w poezji Juliana Przybośia » [La métaphore de l'horizon : sur les affinités de l'art et la perception phénoménologique du monde dans la poésie de Przyboś] in Stanisław Balbus et Edward Balcerzan (dir.), *Stulecie Przybośia* [Le centenaire de Przyboś], actes du colloque international « Julian Przyboś et son époque » organisé à l'Université Adam Mickiewicz de Poznań, Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- , 2002, « Ten ja ten Inny czyli kłopoty z sobowtórem w polskiej literaturze współczesnej » [Lui moi, lui l'Autre : la problématique du sosie dans la littérature polonaise contemporaine] in Ryszard Nycz & Małgorzata Sugiera (dir.), *Jan Błoński... i literatura XX wieku* [Jan Błoński... et la littérature du XX<sup>e</sup> siècle], mélanges offerts à Jan Błoński, Kraków : Universitas.
- , 2002, « Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza » [L'église inter-humaine et l'absurde totalitaire dans le théâtre de Gombrowicz], *Teksty Drugie*, n° 3, pp. 22-34.
- , 2006, « Miron Białoszewski i awangardyzm » [Miron Białoszewski et l'avant-garde] in Włodzimierz Bolecki & Ryszard Nycz (dir.), *Dziela*,



- języki, tradycje* [Les œuvres, les langues, les traditions], mélanges offerts à Janusz Sławiński, Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- , 2006, « Dlaczego Nagi sad ? » [Pourquoi Le Verger nu ?] in Bogusław Dopart, Jacek Popiel, Marian Stala (dir.), *Literatura – Kulturoznawstwo – Uniwersytet* [Littérature – Études culturelles – Université], mélanges offerts à Franciszek Ziejka, Kraków : Universitas, pp. 363-373.
- , 2006, « Świadek jako problem literacki » [Le témoignage en tant que problème littéraire], *Teksty Drugie*, n° 3, pp. 59-70.
- , 2006, « Fantazy i Fantasio » [Fantazy et Fantasio] in Krzysztof Kurek (dir.) *Słowacki teatralny* [Un Słowacki théâtral], Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- , 2006, « Kazimierz Brandys czyli trzy razy “ja” » [Kazimierz Brandys ou trois fois “moi”], *Ruch literacki*, cahier n° 2, pp. 203-213.
- , 2006, « Czy istnieje poezja impresjonistyczna? : od Mallarmégo do... Leśmiana » [La poésie impressionniste existe-t-elle ? De Mallarmé à Leśmian], *Postscriptum*, n° 2 (52), pp. 24-33.
- , 2007, « Norwid i Baudelaire : zbliżenie przez sztukę » [Norwid i Baudelaire : un rapprochement grâce à l’art] in Tomasz Mizerkiewicz, Agata Stankowska (dir.), *Od tematu do rematu: przechadzki z Balcerzanem* [Du thème au rhème : promenades avec Balcerzan], Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, pp. 283-196.
- , 2007, « Herbert i jego poetyka spojrzenia » [Herbert et sa poésie du regard] in Brigitte Gautier, Danuta Knysz-Tomaszewska, Józef Maria Ruszar (et al.), *Wyrzucany z piersi : szkice o twórczości Zbigniewa Herberta* [Faire sortir un mot de l’écorce de la poitrine : travaux sur l’œuvre de Zbigniew Herbert], Lublin : Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium.
- , 2008, « Gdzie są moje granice? O postkolonializmie w literaturze » [Où sont mes frontières ? Sur le post-colonialisme en littérature], *Teksty Drugie*, n° 6, pp. 9-19.
- , 2008, « Prometeusz wyśniony. Andrzejewski w świetle mitokrytyki » [Un Prométhée rêvé. Andrzejewski à la lumière de mythocritique] in Dorota Kozicka, Maciej Urbanowski (dir.), *Literatura - punkty widzenia – światopoglądy* [Littérature – points de vue – visions du monde], mélanges offerts à Marta Wyka, Kraków : Universitas.
- , 2009, « Kultura paryska wobec intelektualistów francuskich : strategie, przyjaźnie, inspiracje » [Les relations entre *Kultura* et les intellectuels



- français : stratégies, amitiés, inspirations] in Andrzej Mencwel (dir.), *Jerzy Giedroyć: kultura, polityka, wiek XX* [Jerzy Giedroyć: la culture, la politique, le XX<sup>e</sup> siècle], Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 77-94.
- , 2010, « Marginalność i transgresja : Gombrowicz et Genet » [Marginalité et transgression : Gombrowicz et Genet] in Jerzy Jarzębski (dir.), *Witold Gombrowicz nasz współczesny* [Gombrowicz – notre contemporain], actes du colloque international organisé à l'Université de Cracovie en 2004, Kraków : Universitas, pp. 471-483.
- , 2011, « Dialog Miłosza z Mickiewiczem » [Le dialogue de Miłosz avec Mickiewicz], *Postscriptum Polonistyczne*, n° 1, pp. 233-246.
- , 2012, « Romantyzm w reinterpretacjach Miłosza » [Le romantisme dans les réinterprétations de Miłosz], *Przegląd Humanistyczny*, n° 4, pp. 133-143.
- , 2013, « Miejsca pamięci czy pamięć miejsc ? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej » [Lieux de mémoire ou mémoire des lieux? Comment rendre le passé présent dans la littérature contemporaine], *Ruch Literacki*, cahier 1, pp. 49-61.
- , 2013, « Miłosz i Francja: fascynacja czy idiosynkrazja? » [Miłosz et la France : la fascination ou l'idiosyncrasie ?] in Aleksander Fiut, Artur Grabowski, Łukasz Tischner (dir.), *Miłosz i Miłosz* [Miłosz et Miłosz], Kraków : Księgarnia Akademicka, pp. 39-52.
- , 2013, « Polska literatura w świetle współczesnej komparatystyki europejskiej » [La littérature polonaise à la lumière du comparatisme contemporain en Europe], *Postscriptum Polonistyczne*, n° 1, pp. 29-39.
- , 2014, « Francuskie inspiracje Czesława Miłosza » [Les inspirations françaises de Czesław Miłosz] in Tomasz Bilczewski, Luigi Marinelli, Monika Woźniak (dir.), *Rodziny świat Czesława Miłosza* [Le monde familial de Czesław Miłosz], Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 29-40.
- , 2015, « Awangarda w stanie post-istnienia » [L'avant-garde dans l'état de post-existence] in Tomasz Kunz, Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Magdalena Popiel (dir.), *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki* [Les horizons de la littérature – polyphonie de la critique], mélanges offerts à Teresa Walas, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 157-168.
- , 2015, « O tożsamości Prometeusza » [Sur l'identité de Prométhée] in Józef Wróbel, Łukasz Tischner (dir.), *W ogrodzie świata* [Dans le jardin



- du monde], mélanges offerts à Aleksander Fiut, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 169-180.
- , 2016, « Między kanonem literackim a kulturą zwielokrotnioną » [Entre le canon littéraire et une culture multiple], *Postscriptum Polonistyczne*, n° 2, pp. 11-22.
- , 2016, « Wystąpienie uhonorowanej tytułem doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. Marii Delaperrière » [Le discours prononcé par Maria Delaperrière à l'occasion de la cérémonie de sa nomination comme docteur honoris causa de l'Université Jagellonne de Cracovie], *Wielogłos*, n° 4, pp. 151-158.
- , 2017, « Schulz – pokusa autokracji » [Schulz – une tentation d'autocréation], *Wielogłos*, n° 4, pp. 1-12.
- , 2018, « Polscy humaniści na emigracji: ich działalność i rola na uczelniach francuskich : (historia i stan obecny) » [Les humanistes polonais émigrés : leurs activités et leur rôle à l'université française (l'histoire et l'état actuel)] in Zygmunt Kolenda, Hubert Chudzio, Dorota Prasałowicz (dir.), *Inteligencja polska w świecie* [Les intellectuels polonais dans le monde], Kraków : Polska Akademia Umiejętności, pp. 175-185.
- , 2019, « Herling-Grudziński: czytelnik uchwycony w “Dzienniku pisanym nocą” » [Herling-Grudziński - l'image du lecteur dans « Journal écrit la nuit »] in Zdzisław Kudelski (dir.), *Świadectwo - mit - tajemnica : o Gustawie Herlingu-Grudzińskim* [Témoignage – mythe – mystère : sur Gustaw Herling-Grudziński], Warszawa : Narodowe Centrum Kultury.
- , 2019, « Literatura polska i jej propagatorzy na uczelniach francuskich : perspektywa historyczna » [La littérature polonaise et ses propagateurs dans le monde : une perspective historique] in Katarzyna Furkacz (dir.), *Literatura polska w świecie. Recepcja i adaptacja, mecenaty i migracje : prace ofiarowane profesorowi Romualdowi Cudakowi* [Littérature polonaise dans le monde. Sa réception et son adaptation, le mécénat, les migrations. Mélanges offerts à Romuald Cudak], Katowice : Uniwersytet Śląski, Gnome ; Wydawnictwa Naukowe i Artystyczne, pp. 211-223.
- , 2020, « Francja w oczach Herlinga » [La France aux yeux de Herling] in Bartosz Gołąbek, Wojciech Gruchała, Grzegorz Przebinda (dir.), *Gustaw Herling-Grudziński : między Wschodem a Zachodem*, [Gustaw Herling-Grudziński : entre l'est et l'ouest], Krosno : Wydawnictwo Humanistyczne Pigionianum, pp. 273-287.

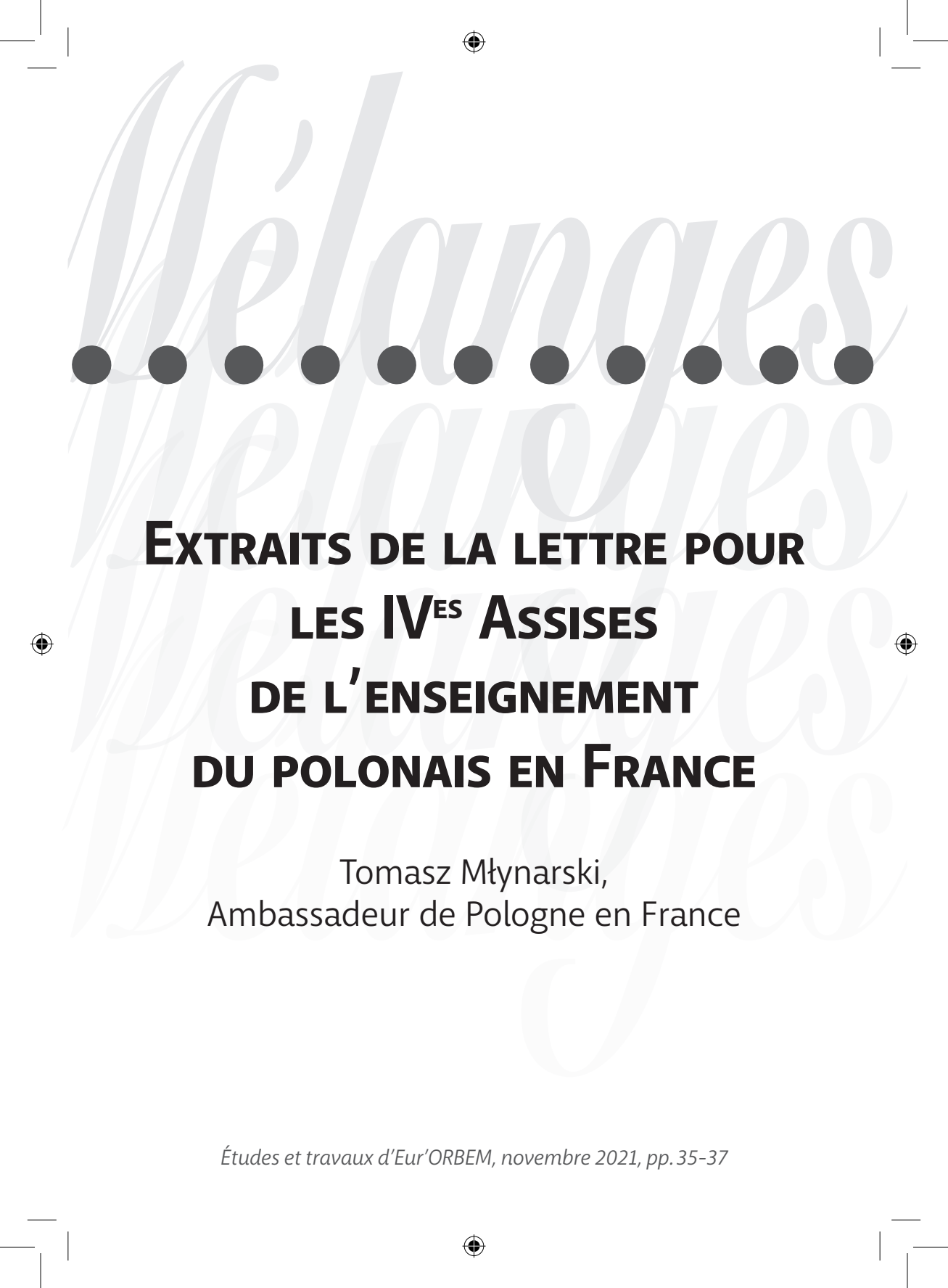


## EN ITALIEN

DELAPERRIÈRE Maria, 2012, « Il dialogo tra Miłosz e Mickiewicz » [Le dialogue entre Miłosz et Mickiewicz], article traduit par B. Brózda, *Atti dell'Accademia Polacca*, vol. 2, Roma : Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, pp. 82-100.

—, 2013, « L'innovazione come visione del mondo. L'avanguardia polacca nel contesto europeo. » [L'innovation en tant que vision du monde. L'avant-garde polonaise dans le contexte européen], article traduit par B. Brózda in Marina Ciccarini, Leszek Kuk, Luigi Marinelli (dir.), *Avanguardie e tradizioni nel XX<sup>e</sup> XXI<sup>e</sup> secolo : fra Polonia, Italia e Europa : atti del Convegno dei polonisti italiani 22-23 aprile 2010* [Les avant-gardes et les traditions aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : entre la Pologne, l'Italie et l'Europe : actes de la conférence des polonisants italiens les 22 et 23 avril 2010], Roma : Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, pp. 15-25.

*Bibliographie réunie par Błażej Zarzecki*



**EXTRAITS DE LA LETTRE POUR  
LES IV<sup>ES</sup> ASSISES  
DE L'ENSEIGNEMENT  
DU POLONAIS EN FRANCE**

Tomasz Młynarski,  
Ambassadeur de Pologne en France



Paris, le 5 octobre 2018

*Madame la Présidente,  
Mesdames et Messieurs les Professeurs,  
Mesdames et Messieurs,*

Je suis honoré de pouvoir m'adresser à l'occasion de l'ouverture des IV<sup>es</sup> Assises de l'enseignement du polonais en France à un public si dévoué au partage de ce qui nous est le plus cher à nous autres Polonais : notre langue.

Cette opportunité me permet aussi de prendre un peu de perspective par rapport aux défis quotidiens que vous relevez et mettez tant de passion à résoudre lors de l'enseignement du polonais. [...] « Enseigner la Pologne dans l'Europe d'aujourd'hui ». Le thème de ces assises est très actuel – apprendre une langue c'est en effet s'approprier bien plus qu'un moyen de communication. On aborde toute la culture du pays, son histoire, ses aspirations et ses ambitions, peut-être parvient-on même à saisir cet esprit, souvent inscondable, qui explique notre regard spécifique sur certaines choses. [...]

Cette intercompréhension est d'autant plus importante dans l'Europe et dans l'Union Européenne d'aujourd'hui et dont la devise est : « Unis dans la diversité ». Toutes les différences qui forment notre diversité convergent dans nos langues. Car une langue n'est pas seulement un registre de mots qui définissent des objets, des idées, des états, c'est aussi une façon de voir ses objets. L'Europe a besoin de ses différences pour mieux comprendre les intérêts de ses membres, mais aussi de mieux comprendre les intérêts de ses partenaires dans le monde entier.

Nous construisons, et nous voulons, une Europe unie qui sache aussi profiter de ses diversités. Nous voulons une intégration approfondie, au profit de tous nos citoyens. Cette Europe est fondée sur toutes les richesses que les pays membres peuvent apporter. Une Europe qui chérie sa diversité, qui l'accepte et l'estime. [...]

Enseigner le polonais c'est en quelque sorte contribuer à une Europe unie qui comprend mieux ses membres. Vous avez donc entamé un travail certainement pas facile, mais qui vaut incontestablement tous les efforts.

*Tomasz Młynarski*  
*Ambassadeur de la République de Pologne en France*



I.

**FRONTIÈRES DISCIPLINAIRES,  
FRONTIÈRES IDENTITAIRES**





# **LE CANON LITTÉRAIRE EST-IL EXPORTABLE ?**

Maria Delaperrière

INALCO, SHLP

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 41-56*

## UNE OU DES CULTURES ?

Aujourd'hui, la notion de culture est devenue si complexe et si polysémique que toute tentative de définition risquerait de paraître arbitraire, incomplète et litigieuse. Dans l'esprit des anthropologues contemporains, la culture englobe tous les aspects de la vie et du comportement de l'être humain, alors qu'autrefois, ce terme impliquait la plupart du temps une idée de supériorité par rapport à la nature, d'où les contestations de ceux qui défendent le principe d'égalité et de solidarité entre monde humain et monde animal, voire le monde des objets (Simondon, 2012<sup>1</sup> ; Rouget, 2014). Dans cette nouvelle vision de la culture qui amène à considérer toute production de la pensée humaine indépendamment de son degré d'évolution sociale ou de son appartenance ethnique, la distinction entre haute et basse culture s'effondre et cela d'autant plus que le processus contemporain de globalisation remet en question le modèle d'une culture universelle, déclenchant de ce fait une crise de la culture (Arendt, 1972)<sup>2</sup>. Et si l'on ajoute à ces changements le prodigieux essor de la technologie, on n'aura aucun mal à admettre, d'une part, que la culture contemporaine a perdu sa fonction primitive qui était de s'opposer à la nature et de la dépasser, et, d'autre part, qu'elle est tombée dans le piège de la réalité virtuelle tendu par l'omniprésence des techniques de communication et de médiation, ainsi que par la place accordée à la simulation et au hasard.

La culture traditionnelle prenait la mesure du passé. Le phénomène actuel du « présentisme » (Hartog, 2002) réduit le temps à un présent vide dans lequel le passé, du moment que toute ligne génétique évolutive s'est effondrée, n'est plus pour la culture un point de référence et se trouve dans l'incapacité de pouvoir expliquer quoi que ce soit. De plus, la culture visuelle a éliminé la culture langagière. Aujourd'hui,

1. Gilbert Simondon donne à l'objet technique une valeur heuristique, considérant que le fait d'être en relation immédiate avec l'homme constitue un phénomène ontologique.

2. À la fin des années 1960, analysant le processus de massification de la culture, Hannah Arendt avait déjà montré comment les objets culturels se sont transformés en objets de consommation.



la fascination de l'image, renforcée par l'interactivité mise en œuvre grâce aux moyens technologiques, ébranle et menace la temporalité dans laquelle baigne toute culture fondée sur le langage et dont la plus haute expression était, il n'y a pas si longtemps encore, la littérature.

Face à cette extension continue du concept de culture par appropriation de nouvelles spécificités, la culture philologique qui occupait depuis des siècles une place prépondérante dans les universités européennes a été victime au vingtième siècle d'une triple déflagration. La première a été apportée par le tournant qui a assuré l'hégémonie des approches linguistiques dans l'étude des textes littéraires ; ensuite, le tournant anthropologique a affaibli l'autonomie de la littérature, noyée dans le flot sans cesse grandissant des études culturelles ; enfin le dernier temps de cette déflagration est venu des recherches portant sur la performativité et incitant à passer de l'attitude traditionnelle de contemplation du texte littéraire à une pratique qui consiste à le soumettre aux avancées des propositions post-humanistes.

Cette présentation très succincte des « malheurs de notre temps<sup>3</sup> » vaut bien sûr pour la littérature en elle-même, qui se conforme avec une facilité vraiment déconcertante à ce processus perpétuel de transformation et aux impératifs d'une liberté que rien ne vient borner. Mais elle s'applique aussi à la situation beaucoup plus difficile des enseignants de littérature étrangère, puisqu'ils se trouvent dans l'obligation de transmettre leur propre culture, tout en étant conscients de la dévaluation et de l'inutilité grandissantes du modèle traditionnel de la littérature.

Depuis qu'existe un enseignement de polonais dans les universités étrangères (en l'occurrence, en France), la littérature polonaise a toujours été considérée comme un moyen de transmission de ce qui paraît le plus représentatif, autrement dit de ce qui reflète le mieux l'essence de l'identité polonaise. Autrefois, pour répondre à cette injonction, on s'en remettait au canon littéraire, mais les transformations civilisationnelles et culturelles des dernières décennies ont été si profondes que

---

3. Miłosz en parlait déjà dans les années 1980 ! (Miłosz, 1983).





les lectures, les thèmes, les faits et les idées qui passaient, il y a encore peu de temps, pour l'expression « de l'autorité culturelle émanant de l'action d'autres personnes dans le passé » (Wilczek, 2004), ne sont plus considérés comme vraiment représentatifs.

Il n'est donc pas étonnant que durant ces dernières décennies se soit manifesté le souci d'élargir et d'assouplir le canon littéraire national en vigueur jusque-là. Les débats très vifs, qui ont commencé il y a une vingtaine d'années et continuent jusqu'à nos jours, ont fini par changer le regard sur la notion même de canon : désormais celui-ci a cessé d'être « un idéal intemporel (Świąch, 2005, p. 16) ; il ne peut plus se limiter à une liste de chefs-d'œuvre labellisés, de même qu'il n'est plus exclusivement « un ensemble de valeurs tacitement admises et remplissant un rôle de point de référence intentionnel » (Kania, 1994).

En revanche, « il véhiculerait également des exemples de comportement, de manières de penser, de juger et évaluer le monde », comme l'écrit Jerzy Kaniewski (Kaniewski, 2007)<sup>4</sup> qui insiste en même temps sur les apories du canon traditionnel dont le caractère normatif induit des actions répressives. C'est ainsi qu'il précise :

*Toutes les décisions que l'on prend en haut lieu et qui visent à imposer une vision obligatoire de la « polonité » (plus de Sienkiewicz et moins de Gombrowicz) ne peuvent qu'aboutir à détacher la symbolique nationale de la sphère axiologique qui en est pourtant le fondement naturel. C'est un prix trop fort à payer pour ce que l'on comprend malencontreusement par « éducation patriotique ».*

*Ibid.*, 2007, p. 9<sup>5</sup>.

Ces débats passionnants se déroulent naturellement au sein de la culture d'un pays où la notion de canon opère la synthèse des priorités éducatives, non seulement au niveau scolaire, mais plus généralement sur le plan social et politique. Toutefois se pose la question de savoir si ces débats peuvent avoir une incidence sur le travail des enseignants

4. L'article de Jerzy Kaniewski contient de précieux renseignements bibliographiques concernant les débats sur le canon littéraire en Pologne. Dans mon étude, je me limiterai à quelques exemples qui montrent la difficulté de définir le canon littéraire polonais d'aujourd'hui et, en même temps, le besoin d'en avoir une définition.

5. Nous soulignons (M. D.).



de polonais à l'étranger. En 2008 déjà, Piotr Wilczek écrivait déjà que « le regard porté par un lecteur étranger sur la littérature polonaise fait exploser notre idée de canon national » (Wilczek, 2008, p. 117). L'auteur n'a pas explicité ce jugement, mais tout polonisant ayant l'expérience de l'enseignement à l'étranger – en particulier en Occident – conviendra sans difficulté qu'aux yeux des auditeurs qui ont grandi dans une autre culture et considèrent la nôtre avec une certaine distance, les héros polonais les plus emblématiques rejoignent facilement la confrérie des « Chevaliers de l'Éperon d'or » chère à Gombrowicz !

### LE TRANSFERT CULTUREL COMME ÉDUCATION DU REGARD

À première vue, on pourrait donc imaginer que la confrontation avec le récepteur étranger s'oriente vers les valeurs de la littérature polonaise qui sont effectivement universelles, ceci au détriment de ses valeurs nationales spécifiques. Anna Nasiłowska précise très justement :

*Notre culture a une dimension nationale [...] et l'on peut difficilement espérer que Pan Tadeusz puisse être lu de la même manière que le Paradis perdu de Milton, car l'œuvre de Milton est le récit imaginaire des commencements de l'humanité et du Paradis, tandis que celle de Mickiewicz, qui en elle-même comporte cette part universelle de nostalgie de la jeunesse en fuite, est incompréhensible sans référence à l'histoire régionale.*

Nasiłowska, 2008.

Cette thèse se trouve d'ailleurs corroborée par l'accueil très favorable que les lecteurs français (et bien d'autres) réservent aux « mousquetaires polonais » (Witkacy, Schulz, Gombrowicz)<sup>6</sup> contrairement à Mickiewicz, Żeromski ou Wyspiański. C'est pourquoi il semble que la voix du bon sens souffle à l'enseignant de polonais à l'étranger de renverser le slogan de la polonité et de réclamer « plus de Gombrowicz et moins de Sienkiewicz ».

---

6. Je pense ici à la réception particulièrement positive du livre de Pierre Salgas, *Les Trois mousquetaires : Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Kantor* (Salgas, 2004), qui témoigne de l'intérêt des lecteurs français pour les ouvrages à caractère universel.



Car il est vrai que les éléments les plus importants d'une œuvre ou d'un texte touchent à ce qu'il y a de plus général, de plus proche, de plus facilement assimilable, voire d'universel.

Certes, il en serait toujours ainsi s'il n'y avait pas eu la crise postcoloniale de l'universalisme occidental qui a ouvert aux littératures dites périphériques la possibilité d'une nouvelle approche. Faire connaître une culture à l'étranger est un exercice mettant en jeu ce que Gadamer appelle « la fusion des horizons » (Gadamer, 1996, p. 328), une idée révolutionnaire qui amène à se rendre compte que toute vérité est le fruit d'une expérience collective. En d'autres termes, qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une vision mentale propre à une collectivité.

Tout transfert culturel exige donc avant tout de renoncer à ses propres vérités et en même temps de conserver par rapport à l'objet à étudier la distance nécessaire, selon l'herméneutique de Ricœur, à son assimilation (Ricœur, 1965). C'est du moins l'orientation prise en Occident par les études comparées ; celles-ci, sous l'influence des théories postcoloniales, délaissent désormais le modèle culturel universel et privilégient le relativisme en s'ouvrant à ce qui était jusqu'alors considéré comme minoritaire, périphérique, secondaire. Voici ce que dit la comparatiste Françoise Lavocat :

*La mise en relation du connu et de l'inconnu ne rend pas seulement possible la découverte [...] ; elle change notre regard sur ce que nous croyions connu. [...] Ce que nous croyions unique ne l'est plus, ce qui était nouveau dans une certaine coupe temporelle et géographique ne l'est plus que relativement.*

Lavocat, 2012.

Dans cette situation, faire de la recherche en littérature conduit nécessairement au comparatisme, non pas au sens traditionnel du terme qui implique l'étude des analogies, des correspondances et des inspirations communes, mais de manière immanente, c'est-à-dire en se préparant à se familiariser avec ce qui est autre. En somme, le comparatiste s'intéresse non seulement à ce qui est comparable, mais aussi à ce qui en principe « n'est pas comparable » (Détienne, 2009). Autrement dit, il s'agit de comparer les cultures, de se



pencher aussi bien sur les ressemblances que les différences et, de cette manière, d'apprendre à vivre avec ceux que nous trouvons différents de nous, ou qui nous trouvent comme tels. Ajoutons que dans la transmission d'une culture qui entre en confrontation directe avec une autre culture, l'idée de comparabilité s'impose d'elle-même, de sorte que le choc de la confrontation, en fonction des différences qui se manifestent, peut servir de matrice à cette « éducation du regard », telle que la propose Françoise Lavocat (Lavocat, 2012).

Ces considérations me semblent essentielles pour la réception de la littérature à l'étranger, particulièrement en Occident, où l'on peut trouver maintenant des lecteurs fondamentalement ouverts à l'altérité et désireux de la découvrir.

### **AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA LANGUE**

Cela ne signifie pas pour autant que le « particularisme » polonais, susceptible d'éveiller un certain intérêt, se confonde de manière réductrice avec une histoire nationale des idées. À l'étranger, la réception de la culture polonaise passe d'abord par la langue. Apprendre une langue étrangère n'est pas seulement une expérience d'ordre cognitif, mais aussi et surtout une incursion initiatique dans un univers inconnu, ce qu'aucun cours théorique *ex cathedra* ne saurait réaliser. C'est pourquoi, bien avant d'aborder la question des critères culturels du canon polonais, il faut se focaliser sur le premier contact, direct et prédiscursif, avec la langue des textes à lire.

Le sentiment d'étrangeté (en d'autres termes, la « défamiliarisation ») que mentionne Gumbrecht (Gumbrecht, 2004) constitue la première condition « pour se laisser contaminer » par une culture étrangère sous l'effet du contraste et de la surprise. Assimiler la phonétique difficile du polonais peut provoquer, comme le dit Gumbrecht, un « frisson de plaisir » à condition de faire jouer les sonorités dans un texte littéraire où elles prendront un sens. (Ainsi par exemple, au lieu de s'obstiner à prononcer devant les étudiants « *chrząszcz brzmi w trzcinie* », je préfère de beaucoup le magnifique « Orage » de *Pan Tadeusz*, où le système



consonantique polonais est signifiant<sup>7</sup>). On peut donc affirmer que ce qui décide dans une large mesure des choix littéraires à l'étranger, c'est d'abord la modalité linguistique<sup>8</sup>.

Cependant, pour que le transfert culturel s'opère efficacement, il faut faire appel à un deuxième facteur également important. On peut le caractériser à l'aide du concept de « modalité culturelle ». Forgé par Włodzimierz Bolecki, ce concept désigne l'ensemble des « attitudes mentales propres à chacune des périodes culturelles, ainsi que la manière dont elles s'inscrivent dans la société ». Ces attitudes mentales (émotions, gestes ou valeurs) « n'ont pas d'existence autonome » puisqu'ils dépendent de faits historiques, de phénomènes de civilisation soumis au changement, et même de « la vie de tous les jours » (Bolecki, 2001, p. 41).

Toutefois Bolecki ne se cantonne pas à une perspective temporelle ; dans son hypothèse, temps et espace sont liés. Il précise en effet :

*Lorsqu'on passe d'une langue ou d'une culture à l'autre, la modalité est un élément fondamental qui conditionne la compréhension, avant même que le contenu du message à transmettre, quel qu'il soit, ait été formulé ou décrypté : il faut d'abord en saisir la modalité, avant la charge informative.*

*Ibid*, p. 42.

7. L'idée du « frisson de plaisir » de Gumbrecht provoque des discussions. Bożena Schallcors souligne l'absence de relation directe entre cette première impulsion que le texte provoque et la signification de ce texte (Schallcors, 2009). On peut cependant dire que la matérialité du texte (surtout poétique) contient en soi un pouvoir d'agir sur le récepteur. Rappelons *L'Orage* de Mickiewicz, mentionné ci-dessus, où la sonorité des consonnes chuintantes rend sensible le déchaînement de la nature en anticipant sur l'herméneutique du texte, ou encore *La Jeune fille* de Leśmian, dont le rythme iambique (étranger aux apprenants français) déclenche un phénomène de défamiliarisation.

8. C'est ainsi qu'en Pologne a été menée toute une série d'études linguistiques remarquables reprenant les propositions de Humboldt sur la vision du monde propre à chaque langue (Grzegorzczkowska, 1990 ; Dąbrowska & Anusiewicz, 2000 ; Bartmiński, 2001).



Ces propos incitent à aller encore un peu plus loin et à passer de la modalité propre au texte lui-même à la pragmatique de l'interactivité culturelle qui s'instaure entre l'enseignant qui est à l'origine du transfert culturel et l'étudiant issu d'une autre culture. Dans la réception de la culture polonaise à l'étranger, cette pragmatique s'avère essentielle : en effet, si par l'entremise du texte, l'enseignant suscite des réactions chez les auditeurs, ces réactions (étonnement, indignation, enthousiasme, agacement etc.) vont avoir pour effet de modaliser le regard de l'enseignant, y compris sur sa propre culture ! Ces actions autoréflexives se trouvent à la base de la conscience critique contemporaine qui conditionne l'ouverture à l'Autre (Giddens, 1991, *passim*)<sup>9</sup>. Ricœur rappelle d'ailleurs avec justesse que comprendre le texte

*C'est se comprendre devant le texte. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste.*

Ricœur, 1986, pp. 116-117.

Après cette approche de la langue, passons à la question de l'analyse des textes littéraires. On commence généralement par le contexte, compris comme un éclairage historique du texte. Chacun sait en effet qu'à l'étranger, le degré d'intérêt pour la culture polonaise varie en fonction des époques historiques auxquelles se rattache une œuvre littéraire donnée. Mais le temps de l'histoire et le temps de la culture sont loin de se superposer. Certes, l'histoire s'éclaire à partir d'une information objective, mais celle-ci ne peut remplacer l'expérience subjective dans la mesure où le transfert culturel met inévitablement en jeu l'expérience et la conscience du temps propres à chaque récepteur.

Autrement dit, pour mieux connaître l'histoire de la Pologne, il faut essayer de l'intérioriser. Le texte littéraire offre l'occasion d'une plongée d'ordre culturel dans l'histoire, ce qui dès lors permet de l'incorporer dans le réseau mental des liens interculturels.

---

9. La réflexivité est le terrain d'une double référence du sujet : à son autoconscience et à la structure sociale dont il fait partie. Selon Giddens, cette révision de chaque dimension de la vie de l'individu constitue l'un des traits caractéristiques de la modernité.



Prenons pour exemple les renseignements sur les débuts de l'industrialisation en Pologne après 1863, par lesquels commence habituellement la présentation de *Ziemia obiecana* [Terre promise] : ces renseignements, pour précieux qu'ils soient, ne peuvent remplacer une analyse plus approfondie des relations interpersonnelles particulières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au sein de la société différenciée de Łódź, que ce soit sur le plan culturel ou linguistique. De l'histoire, nous passons ainsi à l'anthropologie, de sorte que les éclairages historiques traditionnels se trouvent complétés et enrichis par cette démarche qui conduit à l'exploration de ce que Walter Benjamin appellerait l'aura de l'œuvre, c'est-à-dire que l'on s'immerge dans la situation culturelle singulière qui l'a vu naître et dont l'œuvre est une figure (Benjamin, 2005)<sup>10</sup>. D'où la nécessité de retenir avant tout des textes qui véhiculent non seulement des idées et des concepts, mais aussi son aspect « auratique », révélateur des valeurs d'ordre culturel. Et il n'est donc pas étonnant qu'un grand traducteur comme Paul Cazin ait commencé sa carrière par les *Mémoires* de Jan Chryzostom Pasek<sup>11</sup>, et que Claude Backvis ait consacré ses meilleures études au baroque. C'est en procédant ainsi qu'ils ont découvert l'un et l'autre à travers la langue la sève même de la polonité.

À notre époque de temps accéléré, de culture cybernétique et d'omniprésence de l'information, un texte, voire un fragment de ce texte, peut à lui seul donner accès de manière inductive aux invariants de la culture polonaise. Chaque texte peut, en effet, être vu comme *pars pro toto* d'une culture comprise non pas comme un ensemble signifiant statique, mais plutôt comme un nœud de relations interactives entre le général et le particulier, entre ce qui est commun et ce qui est individuel (Agamben, 1990).

10. J'utilise le terme d'« aura » dans un sens un peu différent de celui de Benjamin dans la mesure où celui-ci l'associe avec le vécu esthétique. On peut aussi reprendre après A. Szpociński la réflexion sur les dangers de la mondialisation (Szpociński, 1991 ; Kłoskowska, 1997).

11. Édités en 1927.

### LE CANON : PRISON OU NÉCESSITÉ ?

Dans cette perspective, si l'on veut éventuellement élaborer un canon de la littérature polonaise à l'étranger, l'important n'est pas tant le choix des textes (chacun sait qu'il ne sera jamais satisfaisant) que la manière de les exploiter. Dans ces conditions, on peut se demander s'il est encore utile, lorsqu'on doit transmettre la culture polonaise à l'étranger, de se soucier d'une norme d'ordre canonique, puisque le canon ne remplit plus vraiment son rôle normatif hors de Pologne. La notion de canon suscite partout la défiance, *a fortiori* lorsque ce canon se veut universel. Les critiques qu'a soulevées le canon occidental d'une littérature universelle proposé par Harold Bloom suffisent à prouver la relativité de chaque modèle.

Rappelons toutefois que dans la tradition littéraire polonaise, le canon devait contribuer à la consolidation de la société polonaise et préserver l'identité nationale si souvent menacée dans le passé. Il n'y a pas si longtemps encore, la notion de canon allait de soi : c'était un élément important qui contribuait à l'intégration de la nation polonaise, assurait « d'une génération à l'autre la transmission d'un patrimoine » (Kaniewski, 2007, p. 6) et avait à de nombreuses reprises préservé l'identité nationale. Mais après la période communiste sont nés de nombreux courants multiculturels visant, selon la formulation de Władysław Panas, à « s'approprier un contexte élargi » (Panas, 1996, p. 32), et cela tant au sens historique que géographique. D'où jusqu'à aujourd'hui cette grande vague de « littérature des confins » consacrée aux cultures des minorités nationales. Toutefois, la notion de patrie, qui représentait le centre de la culture nationale, a connu une phase d'« intimité », un terme que Jerzy Bartmiński emploie pour désigner le phénomène du retour à la conception de « petite patrie » ou plus précisément de « terre des pères » (« ojcowizna » ; Bartmiński, 1993).

Il est important de remarquer que sur le plan de la réception de la littérature polonaise en France de ces dernières années, ce sont ces phénomènes-là qui ont suscité le plus de curiosité. Les livres de nombreux auteurs, comme Paweł Huelle, Andrzej Stasiuk, Mariusz



Szczygieł, Olga Tokarczuk, Mariusz Wilk, Tomasz Różycki (la liste pourrait être allongée) ont connu dans leur version française des tirages qui dépassent ceux des classiques polonais<sup>12</sup>. Comment l'enseignant de littérature polonaise à l'étranger peut-il donc s'en sortir ?

Il est évident qu'il n'est pas possible de transplanter les normes polonaises de littérature canonique en terrain étranger ; et que l'enseignant doit jouir de la liberté de choisir les textes qu'il aime pour être convaincant. Mais il existe aussi une autre approche du canon que je soumets à la réflexion. Ce qui éveille l'intérêt, c'est le canon lui-même en tant que phénomène culturel ou plus précisément en tant que reflet d'une mentalité. Ce qui attire l'attention, ce sont ses transformations, sa déconstruction et sa reconstruction en fonction du moment historique et de la conjoncture.

Le canon balance aujourd'hui entre l'autodéfense nationale et la multiculturalité, il oscille entre des interrogations sur l'actualité de la tradition sarmate ou romantique et des théories polonaises de la « post-dépendance » (Gosk, 2019), entre la critique somatique (Dziadek, 2014), « l'innovation » (Nycz, 2013) et l'étude sensorielle (Bolecki, 2013). Toutes ces initiatives ne sont pas sans influencer sur la question du canon qu'il faut traiter non comme une instance répressive, mais comme une composante de la vie culturelle, non comme une norme, mais comme le domaine du dialogue des identités (Rorty, 1989)<sup>13</sup>. En d'autres termes, la réception de la littérature polonaise à l'étranger ne passe pas par un élargissement du canon, mais par une réflexion sur les valeurs, sur l'idéologie et sur le sens profond des changements dont il est le reflet.

Dans cette optique, même un stéréotype insupportable pourra revêtir un certain intérêt à condition qu'on se donne la peine d'en analyser les origines. C'est alors que le choix entre Sienkiewicz et

12. Voir aussi l'article d'Andrzej Skrendo, 2005.

13. Le terme de « conversation identificatoire » fait penser à la théorie de la pragmatique de la conversation de Rorty comme source de connaissance multi-perspectiviste. Ici, j'utilise ce terme dans le sens du processus d'identification dans la confrontation de deux cultures différentes.



Gombrowicz s'avérera non fondé, car au-delà de différences radicales de vision du monde, ce qui les rapproche, c'est leur extraordinaire capacité à montrer à quel point l'identité polonaise résida dans la langue elle-même. Cela signifie qu'on ne peut pas lire Sienkiewicz aujourd'hui sans se référer à Gombrowicz, que Gombrowicz lui-même gagne à être lu à la lumière de Sienkiewicz, que Mickiewicz doit être croisé avec Mrozek et Mrozek avec Mickiewicz, que les archaïsmes culturels de Reymont dans *Les Paysans* doivent être confrontés avec les jeux archaïsants de Wiesław Myśliwski, alors que les œuvres de ce même Myśliwski demandent à être mises en regard avec celles de Reymont, ou encore que l'image subjective des Juifs dans *L'Avant-printemps* doit être mise en rapport avec leur « non-présence » dans *L'Évanescence des choses* de Piotr Szewc, ou encore dans *Tworki* de Marek Bieńczyk.

Ce paradigme culturel interactif ne peut certes pas se substituer à l'histoire de la littérature. Il constitue cependant une réponse aux conditions énumérées au début de mon propos en vue de faire connaître la littérature polonaise : le choc d'une langue étrangère<sup>14</sup>, la cristallisation d'une conscience autoréflexive à l'occasion du dialogue entre le sujet et le récepteur, ainsi que la découverte de la dimension « auratique » d'une œuvre, peuvent constituer les étapes de l'initiation des destinataires étrangers à la difficile herméneutique de la polonité.

---

14. La défamiliarisation pourrait être considérée comme synonyme du phénomène de déterritorialisation, après lequel vient la reterritorialisation. Notons cependant que conformément à la thèse de Deleuze et Guattari, la reterritorialisation n'est plus un retour à l'ancien territoire, mais la création d'un territoire nouveau (Deleuze & Guattari, 1972).



## BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN Giorgio, 1990, *La Communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, Paris : Seuil.
- ARENDT Hannah, 1972, *La Crise de la culture*, Paris : Gallimard, coll "Folio".
- BARTMIŃSKI Jerzy, 1993, « Polskie rozumienie ojczyzny i jego warianty » [La conception polonaise de la patrie et ses variantes], in Jerzy Bartmiński (dir.), *Pojęcie ojczyzny we współczesnych językach europejskich* [La Conception de la patrie dans les langues européennes modernes], Lublin : Instytut Europy Środkowo-Wschodniej.
- BARTMIŃSKI Jerzy, 2001, « O językowym obrazie świata Polaków końca XX wieku » [De la représentation langagière du monde des Polonais de la fin du XX<sup>e</sup> siècle], in Stanisław Dubisz, Stanisław Gajda (dir.), *Polszczyzna XX wieku. Ewolucja i perspektywy rozwoju* [La langue polonaise au XX<sup>e</sup> siècle. Evolution et perspectives], Varsovie : Elipsa.
- BENJAMIN Walter, 2005, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, tr. fr. Maurice de Gandillac, Paris : Allia.
- BOLECKI Włodzimierz, 2001, « Modalność, Literaturoznawstwo, Kognitywizm » [Modalité, recherche littéraire, cognitivisme], *Teksty Drugie*, n° 5 (70).
- BOLECKI Włodzimierz, 2013, *Sensualność w kulturze polskiej: przedstawienia zmysłów w języku, literaturze i sztuce od średniowiecza do współczesności* [La Sensualité dans la culture polonaise : représentation des sens dans la langue, la littérature et l'art depuis le Moyen-Âge jusqu'à l'époque contemporaine], Varsovie : IBL, PAN.
- DĄBROWSKA Anna, ANUSIEWICZ Janusz (dir.), 2000, *Językowy obraz świata i kultura* [La représentation langagière du monde et la culture], Wrocław : Uniwersytet Wrocławski.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Felix, 1972, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit.
- DÉTIENNE Marcel, 2009, *Comparer l'incomparable*, Paris : Seuil.
- DZIADEK Adam, 2014, *Projekt krytyki somatycznej* [Projet de critique somatique], Varsovie : IBL, PAN.
- GADAMER Hans-Georg, 1996, *Vérité et Méthode*, Paris : Seuil.
- GIDDENS Anthony, 1991, *Modernity and Self-Identity*, Oxford : Polity Press.



- GOSK Hanna, 2019, *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*. [La violence dans/du récit. Études « post-dépendance » sur la littérature polonaise], Cracovie : Universitas.
- GRZEGORCZYKOWA Renata, 1990, « Pojęcie językowego obrazu świata » [L'idée de la représentation langagière du monde], in Jerzy Bartmiński (dir.), *Językowy obraz świata* [La représentation langagière du monde], Lublin : Wydawnictwo UMCS.
- GUMBRECHT Hans Ulrich, 2004, *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford : University Press.
- HARTOG François, 2002, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Le Seuil. KANIA Ireneusz, 1994, « Kanon kultury, sztywna forma czy żywa treść ? » [Canon culturel : forme rigide ou contenu vivant ?], *Znak*, n° 7.
- KANIEWSKI Jerzy, 2007, « Jaki kanon ? » [Quel canon ?], *Horyzonty polonistyki* [Horizons des études polonaises], docplayer.pl/355298-Jaki-kanon-horyzonty-polonistyki-polonistyka.html [consulté le 12 octobre 2020].
- KŁOSKOWSKA Antonina, 1997, « Kultury narodowe wobec globalizacji a tożsamość jednostki » [Les Cultures nationales face à la globalisation et l'identité individuelle], *Kultura i Społeczeństwo* [Culture et société], n° 4.
- LAVOCAT Françoise, 2012, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox poetica*, 5 avril ; <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html> [consulté le 10 octobre 2020].
- MŁOSZ Czesław, 1983, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Paris : Instytut Literacki (trad. fr. Christophe Jezewski, Dominique Autrand, *Témoignage de la poésie*, Paris : PUF, 1987).
- NAŚIŁOWSKA Anna, 2008, « Między kolekcją a kanonem » [Entre collection et canon], *Polityka*, n° 2, 1<sup>er</sup> novembre.
- NYCZ Ryszard, 2013, « W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje » [Vers les sciences humaines innovantes : le texte comme laboratoire. Traditions, hypothèses, propositions], *Teksty Drugie*, n° 1-2, pp. 239-255.
- PANAS Władysław, 1996, « O pograniczu etnicznym w badaniach literackich » [La zone frontalière dans les études littéraires], in Teresa Michałowska (dir.), *Wiedza o literaturze i edukacja* [Le Savoir littéraire et l'éducation], Varsovie : IBL, PAN.



- RICŒUR Paul, 1986, *Du texte à l'action. Essais d'Herméneutique II*, Paris : Le Seuil.
- RICŒUR Paul, 1965, « Existence et herméneutique », *Dialogue*, n° 4 (1), pp. 1-25.
- RORTY, Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- ROUGET Patrice, 2014, *La Violence de l'humanisme*, Paris : Calmann-Lévy.
- SALGAS Pierre, 2004, *Les Trois mousquetaires : Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Kantor*, Lyon : Fage / Nancy : Musée des Beaux-Arts.
- SCHALLCORS Bożena, 2009, « Dreszcz zachwytu i historia literatury za granicą » [Le Frisson de plaisir et l'histoire de la littérature à l'étranger], *Teksty Drugie*, n° 3 (117), pp. 212-217.
- SIMONDON Gilbert, 2012, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris : Aubier.
- SKRENDO Andrzej, 2005, « Kanon i lektura » [Canon et culture], in Inga Iwasiów, Tatiana Czerska (dir.), *Kanon i obrzeża* [Le Canon et ses marges], Cracovie : Universitas.
- SZPOCIŃSKI Andrzej, 1991, « Kanon kulturowy » [Le Canon culturel], *Kultura i Społeczeństwo* [Culture et Société], n° 2.
- ŚWIĘCH Jerzy, 2005, « Wokół kanonu/kanonów » [Canon et canons], in Inga Iwasiów, Tatiana Czerska (dir.), *Kanon i obrzeża* [Le Canon et ses marges], *op. cit.*
- WILCZEK Piotr, 2004, « Kanon jako problem kultury współczesnej » [Le Canon : problème de la culture contemporaine], *Gazeta US*, novembre, n° 2 (122) ; gazeta.us.edu.pl/ [consulté le 12 octobre 2020].
- WILCZEK Piotr, 2008, « Kanon tradycji (uniwersalnej), a zadania narodowe historii » [Le Canon de la tradition (universelle) et les objectifs nationaux de l'histoire], in Małgorzata Czermińska, Stanisław Gajda, Krzysztof Kłosiński, Anna Legeżyńska, Andrzej Z. Makowiecki, Ryszard Nycz (dirs.), *Polonistyka w przebudowie* [Études polonaises en reconstruction], Cracovie : Universitas.



# **LES AVENTURES DE LA POLONITÉ**

Aleksander Fiut

Université Jagellonne, Cracovie

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.57-75*

Peut-on *devenir* polonais ? Ou bien : français, italien, allemand, anglais ? Non seulement changer de nationalité, mais transformer son « âme » (nationale) ? Et si oui, comment éviter, dans son nouveau pays, de s'enfermer dans un cercle hermétique de compatriotes, ou bien éviter un mimétisme aussi tentant qu'inconfortable<sup>1</sup> ?

Dans quelle mesure les modèles culturels acquis dans le pays natal perturbent le processus d'assimilation et dans quelle mesure leur présence peut s'avérer paradoxalement utile ? Peut-on s'affranchir des stéréotypes sur les habitants de son nouveau lieu de résidence ? Ces questions ne sont rhétoriques qu'en apparence. Elles concernent les nouvelles migrations qui traversent notre village global. L'une des voies menant au changement, voire à la transformation profonde de l'identité nationale, passe par l'identification empathique. Mais là aussi surgissent de sérieux obstacles.

Deux textes autobiographiques écrits par des étrangers installés au bord de la Vistule après 1989 constituent des exemples intéressants de ce phénomène : *Kraj z Księżycą. Podróże do serca Polski* [Pays de la Lune. Voyages au cœur de la Pologne] de Michael Moran et *Polak z Ukrainy* [Un Polonais d'Ukraine] de Dima Garbowski. Rien que les titres nous invitent à réfléchir.

Le premier auteur – après avoir cité l'opinion sarcastique d'Edmund Burke sur le dernier partage de la Pologne : « De notre point de vue, la Pologne peut en effet être considérée comme un pays de la lune » – constate avec conviction : « Malgré son entrée dans l'Union Européenne, peu de choses ont changé dans la perception de la Pologne par l'Occident. » (Moran, 2010, p. 36). Dans le sous-titre de son livre, il exprime le besoin de pénétrer à l'intérieur – « au cœur de la Pologne », utilisant une formule empruntée, de toute évidence,

1. Contrairement à l'idée d'assimilation développée dans le contexte français, fondée sur une conception politique de la nation, celle qui fonctionne dans le contexte polonais est redevable à l'imaginaire des nations culturelles qui s'est imposé, pour des raisons historiques, dans l'espace centre-européen. Par conséquent, les réflexions sur l'identité culturelle associées dans l'article au mot *asymilacja* [fr. *assimilation*] rejoignent pour une large part celles que l'on mène en France dans les débats sur l'*intégration*, l'équivalent polonais de cette notion n'apparaissant pas dans ce texte [N.d.R.].



au romantisme. Le second auteur affirme, dès le titre de son livre, son appartenance à la nation polonaise tout en soulignant l'altérité qui le lie au pays qu'il a quitté : à la fois sa patrie et étranger.

Michael Moran est un Australien d'origine irlandaise, domicilié en Grande-Bretagne, Dima Garbowski est un Ukrainien d'origine polonaise, né à Kiev. Moran vient en Pologne pour la première fois en janvier 1992, puis revient à plusieurs reprises et finit par s'y installer définitivement. Garbowski habite en Pologne depuis avril 2016. Les souvenirs du premier s'achèvent sur la description du pèlerinage du pape Benoît XVI en mai 2006. Ceux du second au moment de l'obtention de sa Carte polonaise<sup>2</sup> en 2017. En homme d'affaires initiant les entrepreneurs polonais aux secrets du marché libre, Moran vit un véritable choc culturel : à l'époque de la transformation, il doit faire face non seulement aux conditions matérielles mises à mal par le socialisme réel, mais aussi aux changements profonds de la conscience sociale dus au processus de soviétisation. Garbowski, lui aussi homme d'affaires, connaît une Pologne déjà différente, modernisée et imitant tant bien que mal les modèles occidentaux. Pourquoi ces deux hommes ont-ils pris la décision de s'installer chez nous à titre permanent ?

Pour Moran, son « voyage au cœur de la Pologne » implique des liens émotionnels : c'est d'abord la musique de Chopin, ensuite une liaison avec une Polonaise prénommée Zosia<sup>3</sup>, dont il est tombé amoureux et qu'il a épousée plus tard. L'Australien a promis à son oncle de visiter la patrie du compositeur, pays dont il ne savait rien à l'origine. La perception de la musique de Chopin s'est révélée importante puisque c'est elle qui a formé sa façon de comprendre le caractère national et l'histoire polonaise. Conformément au cliché, l'œuvre de l'auteur de la *Marche funèbre* réveille chez Moran des sentiments sublimes et mélancoliques. Il ne cache pas ses émotions profondes lors de ses visites au musée de Chopin à Varsovie et lors de concerts à Żelazowa Wola, où il a connu de vrais envols spirituels. Il consacre à Chopin un chapitre de son livre. Pour Moran, l'œuvre

---

2. *Karta Polaka* – le titre de séjour longue durée pour les étrangers en Pologne. [N.d.R.].

3. Il s'agit du prénom de la jeune héroïne de *Pan Tadeusz* d'Adam Mickiewicz. [N.d.R.].





de ce compositeur incarne l'esprit de la résistance nationale face aux occupants, le respect de l'individu autonome et le culte de la liberté. En citant l'expression totalement usée de Robert Schumann selon lequel la musique de Chopin ressemblerait à « des canons cachés dans les fleurs » (Schumann, 1836, p. 38), il constate que ces mots pourraient bien « décrire l'âme polonaise » (*ibid.*, p. 443).

Cette conception de la polonité de provenance romantique se combine chez Moran avec son héritage postcolonial. Il souligne qu'en tant qu'Australien, il ne nourrissait pas les préjugés répandus en Occident : « Mes racines irlandaises et coloniales, se traduisant par une répulsion innée envers l'autoritarisme et aussi par l'individualisme, m'ont aidé à voir la Pologne de manière positive. Je partageais avec les Polonais cette absence injustifiée d'assurance, si typique de la mentalité des nations colonisées. » Et il ajoute avec amertume : « Les Australiens savent ce que veut dire être trahi. » (*ibid.*, p. 35)

L'absence de préjugés, le sentiment de proximité venant de l'héritage postcolonial, la ressemblance des traits de caractère collectif ou de psyché nationale, tout cela fait que Moran semble plus facilement partager le ressenti (*współodczuwać*) avec les Polonais. Il écrit :

*W przeszłości mocarstwa kolonialne tak często oszukiwały Polaków, że – co całkiem zrozumiałe – ci traktowali podejrzliwie wszystko, co mogło być oznaką kolejnych imperialnych zapędów. Gorzkie doświadczenie nauczyło mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej nieustannej czujności i ostrożności*

Dans le passé, les empires coloniaux ont si souvent trompé les Polonais que, d'une manière tout à fait compréhensible, ces derniers se méfient de tout ce qui pourrait ressembler à des velléités impérialistes. Une expérience amère a appris aux habitants de l'Europe centrale et orientale d'être toujours vigilants et prudents.

*Ibid.*, p. 75.

Il voit dans le souvenir de la trahison de Yalta l'une des causes « du scepticisme inné, des remarques controversées et de cette attitude "pénible" de la Pologne dans l'Union Européenne élargie » (*ibid.*, p. 292). De ce point de vue, la période de la République populaire de Pologne (PRL) devient une suite de l'asservissement colonial. Les



vestiges de cette période sont : la conviction que l'accès contrôlé aux savoirs est garant du pouvoir, l'opacité des relations économiques, la propension à contourner la loi par des « petites combines », la corruption, l'ivrognerie omniprésente, le sentiment d'humiliation résultant d'un retard de civilisation et se transformant en aversion pour l'Occident. Il remarque que dans les conditions de transformation du système, il sera difficile « d'éliminer la mentalité issue du communisme, avec son manque total de confiance et sa tendance à dissimuler intentions. » (*ibid.*, p. 374).

En observateur extérieur, Moran perçoit mieux certains phénomènes. Il lit l'histoire, la culture, la tradition et les mœurs polonaises comme un palimpseste. Il s'efforce sans cesse de « comprendre l'archéologie des signes que la Pologne laisse sur la route du voyageur ». Quels signes ? Leur lecture n'est pas simple puisque « rien dans ce pays n'est tel qu'il semble à première vue, pour quelqu'un qui est venu ici par hasard » (*ibid.*, p. 103). Le voyageur occidental est sans cesse surpris par les extrêmes, comme il l'écrit, « presque surréalistes ». Car « les Polonais s'entraînent depuis des générations [...] à des dérobades » (*ibid.*, p. 90). Ils tiennent énormément à « garder la face et cela a quelque chose de presque oriental » (*ibid.*, p. 239). Ils sont « merveilleux » face aux difficultés et « ils commencent à se sentir mal quand tout se passe trop bien, alors il leur faut créer quelques problèmes pour que tout le monde puisse se calmer » (*ibid.*, 98). Quel est donc ce liant qui cimente la communauté polonaise en dépit des traumatismes historiques, malgré l'impact démoralisateur de l'assujettissement, au-delà des divisions sociales et politiques ? Le culte des morts. Après avoir assisté à la Toussaint, dont le caractère et la célébration lui ont paru un phénomène étonnant, l'Australien arrive à la conclusion que « les actes publics et communautaires de vénération et de deuil, à la fois nobles et humiliants, moralement purs et artistiquement impudents, cimentent la société polonaise. Ces gestes construisent la continuité du patrimoine psychologique polonais. » (*ibid.*, p. 410). Très juste ! D'autant qu'il écrivait ces mots avant « le deuil de Smoleńsk ». Moran note que la religion catholique joue en Pologne un



rôle important. Il fait une remarque intéressante en disant que « le châ-timent et la pénitence constituent les motifs préférés qui fonctionnent à plusieurs niveaux de la vie publique en Pologne ». Et bien que l'idée de faire pénitence pour les péchés du passé fasse sans doute « partie de l'éducation catholique », « la conception du pardon [...] est nettement moins considérée » (*ibid.*, p. 428). Nous en avons tant de preuves !

Moran remarque aussi que la jeune génération est déjà différente. Selon lui, c'est une génération de Polonais parlant couramment plusieurs langues étrangères, de jeunes ambitieux, travailleurs, pragmatiques. Ils ne sont plus intéressés du tout par le règlement de comptes avec leur passé historique, « leurs opinions sont cosmopolites et inter-nationales » et, en plus, « ils ne sont plus limités ni par une xénophobie provinciale et paralysante, ni par la dévaluation du travail héritée de l'époque communiste ». Amoureux du passé, il déplore quand même que « bien qu'ils semblent venir d'une autre planète », « il aurait été profitable pour beaucoup d'entre eux d'apprendre à nouveau le charme, la civilité et la sensibilité qui rendaient célèbres les Polonais d'avant la Seconde Guerre mondiale. » (*ibid.*, p. 374).

Parcourant les signes pour dévoiler, l'une après l'autre, de nouvelles strates du palimpseste culturel polonais, l'Australien puise ses connaissances non seulement dans ses lectures, mais aussi dans ses multiples voyages à travers la Pologne. Il cherche avec passion des traces de la splendeur passée en ressentant dans de nombreux endroits « l'absence des personnes massacrées en secret » (*ibid.*, p. 386). L'étendue de ses excursions polonaises est en effet impressionnante ! Où n'est-il pas allé ?! Son itinéraire va de la Baltique aux Tatras, de Wrocław à la Varmie et la Mazurie, de Silésie aux anciens territoires de l'ordre Teutonique. Il a visité non seulement de nombreuses villes et villages mais aussi le sanctuaire de Jasna Góra et un grand nombre de palais et de châteaux souvent en ruines. Il a fait aussi une excursion le long de la Vistule, depuis la source jusqu'à Varsovie. Un rallye de vieilles voitures lui a permis de mieux connaître les territoires orientaux de la Pologne. Subjugué par la richesse des étendues forestières, il a visité la Mazurie et la forêt de Białowieża, les parcs nationaux de



Słowin et des Bieszczady. Les extrêmes du tempérament polonais se reflètent le mieux, selon lui, dans l'incroyable diversité du paysage : de la forêt primaire aux champs extrêmement pollués.

La mémoire de cet infatigable voyageur lui suggère de multiples associations. Les toits de Gdańsk lui rappellent « Anvers ou Amsterdam », les drapeaux flottants sur les bateaux des pêcheurs le font penser aux « fanions de prière tibétains ». Les monuments inconnus en Occident suscitent une admiration véritable. « Łancut ressemble à un cottage anglais mais en plus stylé et moins prétentieux » (*ibid.*, p. 306), le palais de Nieborów est « l'un des plus beaux ensembles de ce type en Europe » (*ibid.*, p. 376), tandis que « le château de Krasiczyn près de Przemyśl est une perle de l'architecture de la Renaissance tardive et du maniérisme inconnue hors de Pologne, [...] cette incarnation sublime et exotique du mythe sarmate montre à quoi ressemblait le luxe et la richesse au temps de la République des Deux Nations » (*ibid.*, p. 322).

La disposition à partager le ressenti avec les habitants des bords de la Vistule a été renforcée, selon son propre aveu, par « son penchant pour l'alcool » et son catholicisme. Mais aussi par ces traits du caractère polonais comme « le charme et l'hospitalité », le courage et l'audace, et aussi le sens de la liberté. À son avis, « l'amoureux des chevaux et de l'équitation, patriote qui estime avant tout l'honneur et la fidélité, qui préfère le geste héroïque à ses résultats, les émotions ardentes aux réalisations pratiques, la sincérité des intentions au raisonnement logique – une telle personne trouvera ici des richesses quasi inépuisables. » (*Ibid.*, p. 37) Tout cela fait penser à la description d'un héros de Sienkiewicz et non à un citoyen de la Pologne actuelle!

Moran a appris sur le bout des doigts sa leçon d'histoire polonaise en la considérant surtout dans une optique postcoloniale. Il souligne avec regret que la Pologne d'après la Seconde Guerre mondiale « n'est que l'ombre du pays qui existait avant les partages ». « Durant des siècles, l'héritage culturel de ce pays a été systématiquement pillé pour être ensuite détruit ou exporté » (*ibid.*, p. 36). Il remarque avec justesse que « l'esprit qui hante la Pologne, c'est l'absence » (*ibid.*, p. 421).



L'absence de la grandeur passée, des anciens territoires, de la mosaïque ethnique, religieuse et culturelle, riche et bariolée. De tout ce que l'histoire a enseveli, que le néant a englouti, et où hurlent des démons. De là vient le besoin d'accentuer les moments de gloire historique, mais aussi ces moments où la République tombait victime des puissances voisines. Il démontre que la contribution unique de la Pologne à la psyché européenne, c'est l'idée de lutte contre l'oppression, quel qu'en soit le prix ; cette émotion humaine universelle est rarement exprimée avec autant d'intensité que dans ce pays (*ibid.*, p. 442). Il ne pense pas uniquement aux insurrections, mais aussi aux combats des pilotes polonais dans la bataille d'Angleterre, à la résistance durant l'occupation nazie ou encore aux actes d'opposition sociale face au communisme.

Est-il objectif dans sa révision de l'histoire polonaise ? Au moins, il essaie de l'être. En parlant des crimes commis par les deux parties en Volhynie<sup>4</sup>, ou en écrivant « que l'expulsion de trois millions et demi d'Allemands natifs fut un traumatisme profond qui pèse encore aujourd'hui sur les relations polono-allemandes » (*ibid.*, p. 280). Néanmoins, sa plume fait revivre surtout le mythe des « remparts » de l'Europe. Selon Moran, ce qui est difficile à surestimer mais que l'Occident ne voit pas, c'est le fait que ce pays a stoppé des invasions : celles des Tatares dans la bataille de Legnica, des Turcs dans la bataille de Vienne, des Soviétiques dans la bataille de Varsovie. Et par la création de Solidarność, il a grandement participé à la défaite du système communiste.

L'identification empathique de Moran est perturbée par ce qui, paradoxalement, la favorise : son approche postcoloniale. L'Australien ne remarque pas du tout que la Pologne fut un pays aussi colonisateur que colonisé. En vrai patriote polonais, il évoque avec un enthousiasme sincère la puissance et la richesse ethnique et culturelle de la République des Deux Nations et, avec une grande dose d'exaltation, il parle de la chevalerie polonaise. Il ne nie pourtant pas que dans l'histoire de la Pologne, l'héroïsme est souvent allé de pair avec l'avilissement ; mais

4. Massacres des habitants polonais de Volhynie commis par l'Armée insurrectionnelle ukrainienne (UPA) entre 1942 et 1944. Dans le même temps, les milices polonaises ont massacré les paysans ukrainiens. [N.d.R.].



le plus souvent, il élude ou frôle seulement le côté obscur, les affaires honteuses, compromettantes, les phénomènes de trahison nationale et de félonie. Pas un mot sur Targowica<sup>5</sup> ou sur le chauvinisme et le nationalisme dans la période de l'entre-deux-guerres. Il va jusqu'à dire, poussé sans doute par ce besoin fort d'identification, que durant la Seconde Guerre mondiale, « la plupart des Polonais ont considéré le massacre des Juifs comme une preuve de la dépravation de l'envahisseur allemand. Face à l'ennemi commun, ces deux nations furent liées par une solidarité inconnue jusqu'alors » (*ibid.*, p. 299). À la mention de la « question juive » il réagit par ces mots : « Je ne veux pas l'approfondir. C'est un véritable borborygme. » (*ibid.*, p. 384). A-t-il peur d'éclabousser ainsi l'armure brillante du hussard ?

L'Australien se sent proche de la tradition sarmate. Une scène en témoigne. Il prête serment à sa future femme en déposant sur « l'autel », fait d'un tronc de chêne tombé dans la forêt de Białowieża, une copie de casque sarrasin ! Ce rite singulier mêle érotique et patriotique, substitut de tradition et époque contemporaine, factice et concret. Hormis le sentiment, c'est un tissu d'illusions dans une mise en scène très artificielle : la forêt comme synonyme des origines et du retour aux sources, la copie du casque en tant que symbole du passé héroïque, le serment même en tant que signe de fidélité à sa femme et à sa nouvelle patrie.

Puisque l'auteur du *Pays de la lune* est revenu à plusieurs reprises en Pologne, il a pu observer les changements survenus progressivement. Ils ne lui plaisaient pas trop. La Pologne actuelle devient « d'une normalité lassante » (*ibid.*, p. 440), semblables à d'autres pays européens. L'amateur de monuments de la Renaissance et du classicisme remarque avec une certaine ironie que « le monumentalisme marxiste a cédé la place au monumentalisme du marché [...] ». L'économie de marché adore le verre de même que jadis les communistes adoraient le béton » (*ibid.*, p. 62). En soulignant l'apport de la Pologne à la culture

5. Confédération d'une partie de la noblesse polonaise en 1792 à Targowica qui, pour défendre ses anciens privilèges et s'opposer à la Constitution du 3 mai 1791, cherchait l'appui de la tsarine Catherine II. La ratification de leur confédération précède de peu le deuxième partage de la République des Deux Nations, et devient par la suite le synonyme d'une trahison. [N.d.R.].



européenne, il prévoit de manière perspicace que le processus de rattrapage du retard va durer longtemps et sera compliqué. Néanmoins, il pense que les valeurs traditionnelles sont les plus importantes et qu'elles devraient être cultivées.

Pour Garbowski, l'héritage postcolonial a surtout une dimension palpable, concrète. L'Ukrainien observe en lui-même, dans ses comportements et ses réflexes les plus quotidiens, les résidus d'une attitude d'*homo sovieticus*. De quels résidus s'agit-il ? Il les énumère avec précision. On voile les fenêtres par peur des voisins et du KGB. On complète chaque repas par du pain « car sinon, on ne sera pas rassasié ». On se rappelle qu'« il faut finir son assiette, ne pas gaspiller la nourriture ». Qu'il faut « garder les sacs en plastique », en fait « tout garder », parce qu'on ne sait jamais. On est habitués à « porter de vieilles fringues à la maison » et à « garder tout en haut du placard le service à café cher, pour une occasion particulière » qui n'arrive jamais, alors qu'« on boit notre café du matin dans de vieux bols ébréchés ». (*ibid.*, pp. 62-63).

Dans ces images se reflète le système totalitaire, avec l'omniprésence de la police secrète et la décomposition des liens sociaux qui résulte de la peur cachée de l'appareil étatique et de la délation généralisée. Et aussi, les défaillances du système économique qui se caractérisent par le manque de denrées alimentaires ou leur prix élevé, la pénurie chronique de certains produits, l'acceptation forcée de conditions de vie médiocres. Un problème que les citoyens de la Pologne communiste connaissaient bien. Il est évidemment difficile de comparer le système soviétique avec le réel socialisme, bien qu'en réalité il s'agisse seulement d'une différence quantitative d'une dégringolade culturelle, politique et sociale. Ce n'est pas par hasard que, dans la famille de Garbowski, « le Palais de la Culture et d'autres bâtiments de la PRL n'étonnent pas, au contraire, ils font que nous nous sentons plus chez nous » (Garbowski, 2019, p. 204). Quant à Moran, au contraire, il décrit le Palais en usant ironiquement d'envolées stylistiques. Il écrit avec passion et sans dissimuler son dégoût : « Rien ne peut être comparé à la matérialité brutale de cette monstrueuse création de la paranoïa socialiste et de la gigantomachie soviétique, à ce monolithe qu'on ne peut pas fuir,



à ce cauchemar fou de pâtissier » (Moran, 2010, p. 67). Hélas, ce « cauchemar fou de pâtissier » abrite des théâtres, des cinémas et des musées, une salle de conférences et une piscine. En plus, de tout en haut, on a « une vue à couper le souffle sur Varsovie » (*ibid.*, pp. 67-68).

Cette même vue, Garbowski l'admire aussi avec sa femme et sa fille. Dès son arrivée à Varsovie, il est frappé par la différence du niveau de civilisation matérielle entre la Pologne et l'Ukraine. Vingt ans après avoir recouvré sa souveraineté, la Pologne ne ressemble plus à ce pays que Moran a découvert en 1992. Garbowski est ému par « les trottoirs lavés et lisses de la rue Chmielna » (Garbowski, 2019, p. 56) et le tramway suscite chez lui un vrai enchantement enfantin ! Car c'est un véhicule qui pourrait « rouler même dans *Les Gardiens de la Galaxie* ! ». Et il énumère avec emphase : « C'est une fusée, et non un tramway, au plancher bas et avec la clim, des sièges moelleux, de grandes vitres propres et un écran où s'affichent non seulement les noms des arrêts mais aussi des informations, voire des poèmes ! » (*Ibid.*)

Arrivé d'Ukraine, pays qui garde des traces visibles de soviétisation, il perçoit la Pologne comme un vrai pays occidental. C'est surtout le quartier de Wilanów qui devient à ses yeux l'incarnation du paradis de la consommation. On dirait Amsterdam ou Copenhague :

*[Mieszkańcy] każdego ranka biegają w kolorowych legginsach ze słuchawkami na uszach, a swoimi nowiutkimi kolarzówkami jeżdżą nawet wtedy, kiedy pada deszcz, grad i śnieg [...] I wyglądają przy tym tak ładnie, jak prezenterzy telewizji śniadaniowej. Tylko że bez makijażu. Na nosie ray-bany (przeciwśłoneczne albo korekcyjne – w zależności od pogody), na głowie modne czapki z włóczki, a na nogach new balance'y. Z iPhone'em w prawej ręce i z kubkiem ze Starbucksa w lewej.*

*Ibid.*, p. 107.

Les habitants courent chaque matin dans leurs leggings bariolés avec des écouteurs sur les oreilles et roulent sur leurs bicyclettes neuves, même quand il pleut, il neige ou il grêle [...] et de plus, ils sont beaux comme des présentateurs de télématin. Seulement sans maquillage. Ils portent des Ray-bans (de soleil ou de vision, cela dépend de la météo), sur la tête des bonnets chics en laine, et aux pieds des New Balance. Un iPhone dans la main droite, un gobelet de Starbucks dans la gauche.





Mais il n'est pas facile d'entrer dans ce paradis. Garbowski avait un plan qui lui paraissait simple : venir en famille en Pologne pour vingt jours avec un visa touristique pour « se loger dans un hôtel tape-à-l'œil » (*ibid.*, p. 34). Pendant ce temps, ils devaient s'inscrire en cours de polonais, trouver un logement, inscrire leur enfant à la maternelle et ouvrir un compte en banque, puis déposer une demande de titre de séjour de longue durée. « En attendant la décision, ils auraient perfectionné la langue, bachotant la liste des rois Piast et Jagellon » (*ibid.*, p. 36). Car il apparaît que c'est une condition *sine qua non* pour obtenir la nationalité polonaise. Et ensuite, faire une demande de séjour définitif.

Le plan paraissait simple mais la réalité de la Pologne actuelle l'est un peu moins. L'étranger doit s'attendre à affronter une bureaucratie lente et inefficace, à attendre dans les queues interminables plusieurs semaines ou plusieurs mois une décision vitale pour tout demandeur de titre de séjour. Garbowski relate ses aventures avec humour, alors que ses péripéties ne sont pas vraiment drôles. C'est l'histoire d'une dégradation sociale et matérielle progressive. Les Garbowski habitent d'abord au centre de Varsovie dans une suite d'un hôtel chic, puis ils déménagent à Wilanów où ils louent un appartement confortable, enfin ils s'installent dans un petit logement de Mokotów. Grâce à l'argent de la vente de leur entreprise, de leur appartement et de leur voiture à Kiev qui fond peu à peu. À la fin, ils restent sans le sou et, pour nourrir sa famille, Garbowski doit travailler dans une zone à la limite de la légalité. Heureusement, il a été aidé par des Polonais et aussi par ses coreligionnaires protestants.

« L'examen de polonité » (*ibid.*, p. 184) a été un véritable stress. Quelles conditions faut-il remplir, quelles connaissances sont-elles indispensables pour obtenir la Carte polonaise ? Garbowski avoue qu'on trouve beaucoup de conseils utiles à ce propos sur les forums ukrainiens. Il y apprend que pour être « un vrai Polonais », il fallait nécessairement connaître les dynasties des Piast et des Jagellon (« qui a régné après qui ? »), les fêtes catholiques (la définition du *Triduum* pascal, la méthode selon laquelle on détermine la date de Pâques,



la date du *śmigus-dyngus*<sup>6</sup> », ainsi que savoir « comment est mort le dragon de Wawel et qui étaient Lech, Czech et Rus » (*ibid.*, p. 186). Garbowski a donc préparé sérieusement cet examen crucial. Il lit *Ogniem i mieczem*, *Koziołek Matolek*, *Krzyżacy* et les poèmes de Brzechwa<sup>7</sup>. Il parcourt *Nad Niemnem*, *Chłopi* et *Lalka*<sup>8</sup>.

En réalité, l'examen n'est pas éloigné de ces prévisions. Lors d'une interrogation d'une heure et demie, l'examineur, qui notait chaque mot, a insisté sur la question de savoir pourquoi l'impétrant « se considérait comme un Polonais ». Il n'était pas intéressé par le fait que les ancêtres de Garbowski habitaient les confins et que son père, en tant que Polonais, avait été déporté au Kazakhstan. Il exigeait par contre des informations qui démontraient ce qui dans « la vie normale, quotidienne » des Garbowski témoignait de « leurs liens avec la Pologne ». Autrement dit, « il ne voulait pas savoir à quelle heure on célèbre en Pologne la messe de minuit, mais à quelle heure nous, nous la célébrions, il ne voulait pas savoir quels écrivains célèbres polonais je connaissais, mais quels écrivains nous lisions à la maison » (*ibid.*, p. 187). À ces questions, Garbowski répondait en s'aidant de ce qu'il avait pu lire. Qui est donc « le vrai Polonais » ? La réponse est simple : c'est le Polonais-catholique qui vénère « des écrivains polonais célèbres ». Il n'a nul besoin de connaître la Pologne contemporaine, il lui suffit de célébrer les fêtes catholiques et de connaître un peu la littérature polonaise. Tout « autre » est exclu. Le fait que Garbowski est protestant de confession, enseignant de formation et vendeur de parquets de profession pimente cette scène. Une scène qui ne ferait pas honte ni à Gombrowicz ni à Mrozek !

6. Fête traditionnelle qui consiste à verser de l'eau, dans un geste symbolique purificateur, sur les personnes de son choix. Elle a lieu le lundi de Pâques. [N.d.R.].

7. *Ogniem i mieczem* [Par le fer et par le feu], 1884, et *Krzyżacy* [Les Chevaliers Teutoniques], 1900 sont des romans de Henryk Sienkiewicz (1846-1916). *Koziołek Matolek*, une BD de Kornel Makuszyński et Marian Wąłentynowicz, de même que les poèmes de Jan Brzechwa font partie des classiques de littérature pour enfants. [N.d.R.].

8. Les romans au canon scolaire en Pologne : *Nad Niemnem* [Sur les bords de Niemen], 1888, d'Eliza Orzeszkowa, *Chłopi* [Les Paysans], 1904, de Władysław Reymont, *Lalka* [La Poupée], 1889, de Bolesław Prus. [N.d.R.].



On pourrait voir dans cet « examen de polonité » un exemple grotesque de matrice idéologique et d'insensibilité bureaucratique, si l'enjeu que l'auteur voile par l'humour n'était pas si dramatique. Car l'échec à l'examen aurait entraîné son expulsion, ainsi que celle de sa famille.

Une fois la Carte polonaise obtenue, Garbowski crée un site sur You Tube pour aider à son tour ses compatriotes ; il y fournit des informations sur les différences culturelles entre l'Ukraine et la Pologne et des conseils utiles pour savoir comment se comporter dans cette nouvelle situation. Et les différences, malgré la proximité culturelle, sont nombreuses. Certaines paraissent menues, sans importance et pourtant, pour les nouveaux venus, elles constituent une surprise. Par exemple : en Ukraine, on appelle « premier étage » le niveau qui correspond au rez-de-chaussée en Pologne. Là-bas, on achète des tickets de bus pour toute la journée, tandis qu'à Varsovie on peut en avoir aussi pour 20 minutes. Dans la capitale polonaise, tout comme à Kiev, il y a un métro, mais il n'y a pas de ces minibus ukrainiens si populaires qui vous transportent partout et qu'on appelle « marchroutki ». D'autres « différences culturelles » concernent « la nourriture, la façon de se garer, les messieurs avec des boucles d'oreilles, les jeunes mamies polonaises habillées en H&M » (*ibid.*, p. 112). La cuisine est différente et, il n'y a surtout pas de « *pelmeni* ». La façon de se garer, parce que les parkings sont payants à Varsovie ; les « messieurs avec les boucles d'oreilles », parce que c'est rare ou inexistant en Pologne, et « les jeunes mamies polonaises habillées en H&M », parce que les Ukrainiennes en âge d'être grands-mères portent des fichus sur la tête.

De même que Moran, Garbowski ne se plaint pas de la manière dont on le traite en Pologne. Il a rencontré un bon accueil de la part de beaucoup de nos compatriotes et c'est seulement sur les forums d'internet qu'il a été parfois attaqué. Il a même connu une sorte de « rituel d'entrée ». Ses voisins ont organisé un pique-nique sur toute la rue de Muranów, au milieu de laquelle ils avaient placé des tables et des bancs. « Entre les tables, se trouvaient des animateurs de jeux



pour enfants et une loterie pour les parents. Sur les tables, pizza, sushi, bière, vin, jus de fruits » ont provoqué l'exaltation et l'incrédulité de Garbowski : « Sérieux, Varsovie ? Des sushis gratuits ? » (*ibid.*, pp. 110-111).

Ce qui frappe dans la lecture de Moran qui est arrivé de ce qu'on appelait l'Occident, c'est un mélange de perspicacité, de lucidité et un besoin naïf (bien que sympathique) d'idéalisation ; de capacité à observer avec un penchant à généraliser ; d'authentique envie de mieux comprendre la Pologne (à l'aide de lectures bien choisies et de nombreux voyages) avec une approche sélective et peu critique de son histoire. Pour Garbowski qui est arrivé de ce qu'on appelait l'Est, boire dans un gobelet de Starbucks ou manger un sushi devient une expérience exaltante lui donnant des lettres de noblesse ! L'identification de l'Ukrainien avec la polonité omet totalement l'héritage culturel et les expériences historiques et se réalise par l'intermédiaire des inventions de la civilisation moderne, de produits de la culture de masse et de comportements standardisés et formatés par l'imitation de l'Occident.

Le phénomène abordé ici pourrait être considéré d'un autre point de vue encore, à l'aide des deux modèles polarisés du patriotisme décrits par Marcin Napiórkowski, à savoir « le turbo-patriotisme » et « le soft-patriotisme » (Napiórkowski, 2019). La version patriotique de Moran est proche du premier modèle. C'est un patriotisme qui se détourne du présent et voit dans le passé la source essentielle des valeurs. Moran considère l'indépendance comme « une valeur sans cesse menacée » (Napiórkowski, 2019, p. 50), il est fasciné par les pages héroïques de l'histoire polonaise, il cultive surtout la mémoire des héros et de la souffrance collective. Il exprime « un scepticisme manifeste pour capitalisme mondialisé » (*ibid.*).

La conception du patriotisme de Garbowski est proche du second modèle. Elle se caractérise par un regard plein d'espoir, tourné vers l'avenir, par la satisfaction, l'optimisme et « l'invention du neuf ». Par le cosmopolitisme et l'ouverture, ainsi que par « le désir non dissimulé d'être accepté par un "Autre" européen » (*ibid.*, p. 45). Il est curieux



de remarquer que lorsque Garbowski est arrivé en Pologne après les élections de 2015, il est apparu que « le soft-patriotisme » constituait une illusion des élites libérales tandis que « le turbo-patriotisme », latent jusque-là, était devenu le courant dominant.

La conception du patriotisme a donc subi d'incessantes fluctuations au cours de ces dernières décennies. Ses modèles, en apparence fixes, démontrent leur instabilité en se confrontant à la civilisation mondialisée. La principale difficulté consiste à établir un équilibre entre le besoin d'ouverture et la peur de se fondre dans la réalité postmoderne. L'équilibre entre le besoin de s'arracher à l'étroitesse du familial, offrant une sécurité et une chaleur collectives, et l'altérité blessante, née de l'adoption des modèles extérieurs d'une autre culture. Entre la pression du stéréotype négatif et de l'auto-stéréotype, et les tentatives de les vaincre par une mégalomanie nationale. Entre la fierté, bien légitime, du patrimoine et le bagage de la honte, bien cuisante. Entre la conception civique de l'amour de la patrie et sa version parfois cynique formatée par la politique historique<sup>9</sup>.

Et puisque tout cela change sans cesse, fermente constamment, les étrangers ne sont-ils pas d'avance condamnés à poursuivre une image de la polonité inventée à un moment historique donné ? Moran préfère sans doute le fantasme romantique dans sa version martyrologique et héroïque, alors que Garbowski choisit le fantasme de la culture occidentale en version polonaise. L'Australien en est conscient et, à la fin de son livre, il l'avoue ouvertement : « Parfois je me demande si je ne suis pas tombé amoureux d'une illusion, de la Pologne qui n'existe plus ou qui n'a jamais existé, d'une chimère historique ». Et il ajoute : « Mais même s'il en est ainsi, je suis conscient que grâce à cette illusion, je suis aussi plus riche. » (Moran, 2010, p. 443). De tels doutes importent peu à Garbowski. Après ses péripéties bureaucratiques, il s'installe à Varsovie et y trouve une activité professionnelle. Pourtant les deux auteurs, par leur besoin d'empathie, découvrent non seulement les points forts ou faibles de la

9. Politique historique (Geschichtspolitik) ou politique de la mémoire (*Politics of memory*) – organisation de la mémoire collective par des agents politiques. [N.d.R.].



polonité mais ils saisissent aussi une contradiction essentielle qui la déchire. De plus, ils nous montrent que la conscience collective des Polonais est dominée soit par le passé soit par le présent, mais jamais par des projections d'avenir.

Comment donc devenir polonais ? Ou plutôt : comment devient-on polonais ? L'assimilation n'est pas juste une déclaration verbale, c'est un processus qui en croise un autre, celui de la transformation de la conception même de l'identité nationale. C'est en effet une aventure dont les évolutions sont difficiles à prévoir et à comprendre. Les deux autobiographies montrent aussi comment et à quel point les changements historiques, sociaux et politiques de ces dernières années deviennent des catalyseurs de la transformation de la conscience collective polonaise. Dans quelle mesure ils cristallisent certains de ses éléments, enfouis dans ses strates profondes, tout en marginalisant (ou en en omettant) d'autres, et tout cela non sans impact manipulateur de la mémoire historique. La Pologne de Moran diffère de manière essentielle de celle de Garbowski. Et pourtant, malgré ces différences, la Pologne de Moran n'est pas celle d'aujourd'hui, où la version radicale du « turbo-patriotisme » a dominé la conscience d'une large part de la société. De ces zones cachées de la conscience collective ont surgi, de manière assez inattendue, des spectres messianiques et martyrologiques, des idiosyncrasies confuses, des visions simplistes ou fausses de l'Histoire, des idées désuètes et surtout, des rancunes et des complexes très menaçants. En se « relevant », les Polonais ont vu, comme dans un miroir, le reflet d'un autre visage, nettement moins sympathique : tordu par un rictus de haine envers leurs propres compatriotes, de méfiance envers les étrangers, d'intolérance pour les autres, de vantardise et d'un faux sentiment de grandeur.

L'identification empathique constitue donc un espace situé à la limite de ressemblances et de dissemblances culturelles, du croisement et de l'exclusion des différents modèles, hérités ou acquis, entre autres du « turbo- » et du « soft-patriotisme ». On perçoit ici un certain danger : l'empathie seule, privée de réflexion critique et



autocritique, peut mener ou bien à des erreurs traditionnalistes et nationalistes ou bien à des leurres pseudo-européens. Les auteurs analysés ici ne pèchent pas par ce travers, néanmoins ils s'engagent sur une voie dangereuse. Ce qui importe avant tout pour eux, c'est le lien émotionnel fort qui échappe à toute rationalisation, le lien avec la collectivité et le lieu où l'on vit. Être comme tout le monde. Être chez soi. Les propos finaux de deux écrivains en témoignent.

Michael Moran, en relatant sur un ton pathétique le deuil national après la mort du pape Jean-Paul II, écrit :

*Polskie orły i flagi narodowe splecione z flagami Watykanu przystrojone zostały czarnymi wstęgami. W całym mieście, które nadal nie olśniewa urodą, lecz pozostaje najmężniejszą pośród wszystkich stolic świata, wróciły do task wojenne tradycje. Ludzie przesyłali sobie wiadomości tekstowe nakazujące zebrać się w takim a takim miejscu, zapalić świece przy takiej a takiej ulicy związanej z Janem Pawłem II, czy też wygasić w domach światła o konkretnej godzinie [...] zgasiłem światło o jedenastej wieczorem. Zauważyłem jednak, że w oknach wielu mieszkań w moim osiedlu nadal jest jasno. „Cholerni cudzoziemcy”, mruknąłem, ustawiając znicz na tarasie.*

Les aigles polonais et les drapeaux nationaux, entremêlés aux drapeaux du Vatican, ont été décorés de rubans noirs. La ville, qui ne brille toujours pas par sa beauté, mais reste quand même la capitale la plus courageuse du monde, a retrouvé ses traditions guerrières. Les gens s'envoyaient des messages incitant à se rassembler en tel ou tel lieu, à allumer des bougies à une telle ou telle rue liée à Jean-Paul II, ou bien à éteindre les lumières dans les maisons à une heure donnée. [...]. J'ai éteint la lumière à 11 heures du soir. J'ai remarqué quand même que les fenêtres de plusieurs appartements de mon quartier étaient encore éclairées. « Foutus étrangers », murmurai-je en installant la bougie sur ma terrasse.

Moran, 2010, p. 446.

Dima Garbowski, quant à lui, constate avec soulagement :

*A przede wszystkim naprawdę czuję, że jesteśmy u siebie. Że te moje polskie korzenie w Warszawie w końcu nabierają znaczenia. Język opanowaliśmy na poziomie prawdziwie zadowalającym. I naprawdę wierzę, że tutaj możemy się stać częścią tego społeczeństwa. Wtopić się w tkankę miejską. Osiąść [...] Mamy tu dużą szansę przestać być imigrantami, a stać się pełnoprawnymi obywatelami. Po prostu zasymilować się.*

Et surtout, je sens vraiment que nous sommes chez nous. Que mes racines polonaises à Varsovie prennent vraiment sens. Nous avons appris la langue à un niveau satisfaisant. Et je crois vraiment que nous pouvons devenir une part de cette société. Nous fondre dans le tissu de la ville. Nous installer [...]. Nous avons une réelle chance de cesser être des immigrés pour devenir des citoyens à part entière. Tout simplement : nous assimiler.

Garbowski, 2019, p. 204.

*Traduit du polonais par Magdalena Renouf*

## BIBLIOGRAPHIE

- GARBOWSKI Dima, 2019, *Polak z Ukrainy* [Polonais d'Ukraine], Warszawa : W.A.B.
- MORAN Michael, 2010, *Kraj z Księżyca, Podróże do serca Polski* [Pays de la Lune. Voyages au cœur de la Pologne], trad. pl. (de l'anglais) Janusz Ochab, Wołowiec : Czarne.
- NAPIÓRKOWSKI Marcin, 2019, *Turbopatriotyzm* [Turbo-patriotisme], Wołowiec : Czarne.
- SCHUMANN Robert, 1836, « Friedrich Chopin (2) », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 33 (22 avril), pp. 137-139.







**L'UNIVERSITÉ COMME ESPACE  
POLITIQUE À LA LUMIÈRE  
DE LA DIALECTIQUE DE LA  
MODERNITÉ**

**PANIQUE ET RÉSISTANCE**

Michał Paweł Markowski

University of Illinois

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 77-103*



Quand j'ai commencé à travailler à l'université (juste avant la chute de la république populaire de Pologne), le capitalisme était le plus grand épouvantail des universitaires. Non pas parce que ceux-ci se rendaient compte des conséquences désastreuses qu'entraîne le système capitaliste dans la société, mais parce qu'ils avaient peur de perdre leur autonomie, celle qui leur permettait de fonctionner au sein de l'institution sans se soucier de ce qui se passait en dehors de celle-ci. Tout le monde s'était habitué au fait qu'un salaire bas impliquait une responsabilité limitée envers les étudiants et envers la réalité extérieure – celle-ci ayant été fortement réduite par les communistes – et la majorité des universitaires voulaient tout simplement écrire librement, et qu'on les laisse en paix. Le capitalisme, dans sa version néolibérale polonaise, devait tout à coup transformer leur institution en entreprise, et faire d'eux-mêmes des hommes d'affaires. Il n'est donc pas étonnant que les universitaires aient farouchement résisté à la transformation, la même que les adeptes de celle-ci considéraient comme une forme de nécessité historique, à l'instar des commissaires politiques, à cette différence près qu'ils avaient remplacé les verdicts de l'Histoire par le développement du Capital mondial, processus également inéluctables selon eux. C'est ainsi que s'est formée la dichotomie la plus désastreuse du monde universitaire polonais. D'un côté, nous avons une société managériale agressive qui redéfinissait l'université selon les modèles de gestion capitalistes, de l'autre, le désir humaniste de rester en dehors du régime de responsabilité sociale. Dans le présent article, j'essayerai de démontrer comment cette dichotomie a influencé notre manière de penser l'université. Je commencerai par analyser la vision managériale pour ensuite m'intéresser à la vision humaniste.

### UN PROBLÈME AVEC LA MODERNITÉ

Dans le chapitre *Globalization and Higher Education* du livre *Intellectuals, Power, Knowledge* paru en 2004 chez Peter Lang et qui s'inspire – du moins par son titre – de l'œuvre de Michel Foucault,



Marek Kwiek, philosophe originaire de Poznań, pose la thèse suivante : deux acquis de la modernité, l'intellectuel et l'université, traversent une crise profonde, et cela à cause de l'échec du projet philosophique de la modernité qui doit redéfinir les objectifs de ses institutions sociales et les missions de ses représentants culturels. Dans le monde globalisé postmoderne, aussi bien l'université, telle qu'elle s'est constituée à l'époque moderne au sein du romantisme bourgeois allemand, que la figure publique de l'intellectuel (par définition de gauche) doivent être radicalement redéfinies. En 2004, Kwiek écrit à propos de l'université :

*[...] soit elle acceptera le rôle de corporation bureaucratique orientée vers le consommateur, soit elle sera obligée de trouver une nouvelle idée régulatrice, aussi transformatrice que celle qui lui a été suggérée deux cents ans auparavant par les idéalistes et les romantiques allemands. L'importance du tournant qu'a connu la conception de l'université il y a deux cents ans était à la hauteur de l'importance des transformations sociales et culturelles de l'époque. Il est difficile de dire si nous assisterons un jour à l'avènement d'idées aussi fortes concernant l'université.*

Kwiek, 2004, pp. 20-21.

Kwiek avait raison en 2004, quinze ans après que la Pologne a recouvré son indépendance. Le problème de l'université, c'est le problème de la modernité : quand la seconde traverse une crise, la première la subit aussi, et inversement : les problèmes de l'université dévoilent la dialectique de la modernité et en montrent les limites. Par dialectique de la modernité, j'entends un processus par lequel, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, époque que l'on associe habituellement aux Lumières, s'affrontent, autant dans la vie des individus que dans celle des institutions, deux tendances : d'un côté, le *désir* ou le *besoin d'immédiateté* et, de l'autre, la *conscience* ou *l'expérience de la médiate-té* ; ou – pour le dire plus simplement – *l'humanisme et la technique* ; ou encore, l'individualisme et la subjectivité (cf. Markowski, 2019). D'un côté, ces deux tendances se réfèrent à des catégories telles que la liberté, l'autonomie, les valeurs, les émotions, les opinions ; de l'autre, elles indiquent les limites hétéronomes de tous les termes qui viennent d'être énumérés. Être *moderne*, c'est tomber, en tant qu'individu ou



en tant que membre d'un groupe, dans le conflit entre ces tendances : l'émotion contre l'intellect, les valeurs contre le débat, l'opinion contre le savoir, l'individu contre le sujet. La modernité a pourtant programmé les issues de ses propres conflits qui ne sont pas tant, comme on le dit souvent, antimodernes qu'archimodernes. D'un côté, elle a privilégié l'art, le mythe et l'affect, de l'autre – opposé – la science, le discours et la raison. La modernité ne peut pas se trouver en même temps des deux côtés de ce conflit (*cf.* Markowski, 2018), comme n'ont pas pu se mettre d'accord Naphta et Settembrini dans *La Montagne magique*, la droite et la gauche hégéliennes, Bergson et Husserl. On peut évidemment utiliser l'une de ces tendances au profit de l'autre, comme l'a fait Goebbels avec l'idée du « romantisme d'acier » (Herf, 1984) ou Zuckerberg avec Facebook ; mais dans ce cas, il n'est pas non plus possible de sortir de ces dichotomies modernes.

La modernité, je le répète, est un processus dont la logique interne oppose – d'une manière plus ou moins violente – deux énergies individuelles et sociales antagonistes dont l'une tend à éliminer les perturbations et les bruits parasites dans la réflexion et la communication, alors que l'autre, en revanche, est consciente que chaque relation au monde peut être perturbée. Autrement dit, la modernité est une sphère de *conflit* entre deux expériences : *l'aliénation* qui fait que l'Homme se sent étranger dans le monde qui change et se modernise, et *la désaliénation* qui cherche à tout prix ce qu'on appelle aujourd'hui dans le monde universitaire américain les *safe spaces*, les espaces de la dé-traumatisation, où l'on peut se sentir en sécurité, comme « chez soi », *en dehors* des forces hostiles que l'on associe à la modernité. En d'autres termes, la dialectique de la modernité est une dialectique de l'action modernisante et de la réaction défensive, conservatrice. C'est une dialectique des espaces sécurisés et des processus blessants.

### LA RÉALITÉ CHANGE

De ce point de vue, les débuts de l'université sont, au fond, *réactionnaires* et constituent une réponse aux rigueurs de la rationalité



instrumentale des Lumières qui a donné naissance à la logique de la modernité (Adorno & Horkheimer, 1974), et qui maintenait une opposition forte entre raison et nature, la première devant à tout prix se libérer de la seconde et la transformer en son contraire pour prouver sa maturité. Cependant, l'université, fondée par les représentants de l'idéalisme transcendantal, a renoncé à l'opposition entre raison et entendement : elle a soumis la raison pratique à la raison théorique. Dès lors, on a attribué à la science véritable [*Wissenschaft*] un rôle consistant à former le caractère [*Bildung*], un caractère moral, complètement indépendant de ce que l'on peut expérimenter en dehors des murs de l'université. L'université est devenue un espace de conversion<sup>1</sup> (retournement) et de transfiguration (changement) de la personnalité de l'étudiant qui, *seulement* après avoir été formé [*ausgebildet*], peut entrer dans le monde et y démontrer sa beauté intérieure. Cette conception fait de l'université un espace fermé au monde, ou plutôt un lieu qui logiquement le précède, comme l'esprit précède son environnement matériel, tandis que la science, selon Humboldt, précède l'immersion dans le fatras d'informations banales et de bavardage ordinaire. L'université moderne est bâtie sur l'opposition moderne entre ce qui se trouve à l'intérieur et ce qui se trouve à l'extérieur, entre la vérité et la supposition, entre le « Moi » souverain et le « Soi » non souverain. C'est bien sûr l'héritage de Kant, passé par le filtre de la pensée romantique : le sujet de la connaissance sûre, pour atteindre l'autonomie complète (le but du sujet moderne), doit entrer en conflit pour se séparer ensuite de toutes les influences hétérogènes, de tous les résidus individuels qui témoignent de l'origine historique de la catégorie de la raison. Il est vrai que le monde soumet au sujet des données à analyser, mais l'analyse même est indépendante, car ses règles sont fixées par le sujet. Le but de Humboldt était clair : définir les frontières précises entre l'essentiel et le contingent : entre ce qui nous lie d'une part au quotidien et au fortuit, et d'autre part, aux changements d'opinions et de convictions.

---

1. J'écris davantage sur la conversion en tant que mouvement de subjectivation dans « Reading : Between Conversion and Catastrophe » (Markowski, 2003).



*[Chez les étudiants,] la connaissance devrait s'implanter d'une telle manière que l'entendement, le savoir et la création intellectuelle ne l'emportent pas grâce à leurs traits extérieurs, mais grâce à leur précision, leur harmonie et leur beauté intérieures.*

Humboldt, 1964, p. 235.

L'autonomie totale du sujet, corrélée avec le rêve d'une connaissance objective, libre de tout élément « mondain » et individuel, est une obsession moderne par excellence, et c'est justement sur cette obsession qu'a été fondée l'université moderne. Celle-ci est en train de s'effondrer et il ne peut en être autrement, dès lors que l'on assiste à un changement radical de la *topologie de la subjectivité* ; minée par la réalité (politique, économique, culturelle), sur laquelle elle perd progressivement sa domination spirituelle, elle cesse de la comprendre, se retrouve désorientée, soumise à des processus qu'elle ne contrôle pas, bref, elle est jetée dans l'espace d'une hétéronomie agressive dont elle ne veut pas accepter l'existence, car elle pense qu'elle signifie sa fin. C'est à ce moment-là que des lamentations se font entendre. En voici l'exemple typique, très récent :

*L'effondrement de l'université, sans doute lié à la crise des formes apparentées, s'inscrit dans la crise globale qui touche toute la civilisation européenne. La vie publique dépend de plus en plus des grandes entreprises et des fonds d'investissement, forces anonymes qui se trouvent hors du contrôle public, et par conséquent hors du débat. La science, à son tour, subit une technicisation et une instrumentalisation de plus en plus grandes, en devenant un élément de l'industrie (sciences de la nature) ou de l'idéologie politique (sciences humaines et sociales). Dans ce nouvel environnement, l'université est non seulement inutile mais devient un phénomène incompréhensible. Elle commence à déranger.*

Rymkiewicz, 2016, p. 3.

Voilà une série de clichés réactionnaires dont le point commun est la déception causée par la perte du pouvoir spirituel sur la réalité qui cesse d'être transparente pour le sujet, donc complètement contrôlable. Les jérémiades qui se font entendre au sein de l'université dont l'autonomie est intérieurement menacée ne font que sceller sa position moderne contre la réalité postmoderne, et cela avec un profond sentiment de *supériorité morale*. Je n'évoque pas ici notre



merveilleux passé postmoderne que ma génération découvrait comme un antidote salutaire à l'univocité du communisme (cf. Markowski, 2017). Je parle de la réalité radicalement changée qui n'est plus à même de soutenir l'illusion permanente, de soutenir ce qui est, au fond, un repli sur soi psychotique ou un repli sur soi autistique de l'université, qui, tout comme un sujet libéral politique, comprend de moins en moins ce qui se passe autour d'elle et n'oppose à cette situation qu'un radotage ennuyeux sur les valeurs.

### LIBÉRATION DE LA MATIÈRE

Je le répète : en tant que quintessence de la modernité réactionnaire, l'université, dans la mesure où elle réclame la perpétuation de ses débuts romantiques, se dirige inéluctablement vers une rupture avec le monde et vers une attitude qui valoriserait cette rupture, qui justifierait sa propre supériorité et son indépendance à l'égard des influences extérieures. Nous sommes donc aux origines de la culture et de l'éducation libérales, dont l'un des plus éminents représentants explique ainsi les principes :

*Qu'entendre par éducation libérale ? C'est un autre nom pour ce que Cicéron appelait la culture de l'âme. Elle suppose donc que l'on croie à l'âme, et à la lumière naturelle qui fait désirer à celle-ci de surmonter la matière pour retrouver une forme, les Formes, et échapper ainsi à la consommation de Chronos. C'est ce que l'on appelle, dans toutes les langues, dans toutes les civilisations qui méritent ce beau nom, la liberté de l'esprit. Une éducation libérale enseigne donc les arts libéraux, les arts qui libèrent du poids de la matière et du conditionnement sociologique.*

Fumaroli, 1992, p. 383.

Dans un langage un peu moins raffiné mais courant, cette libération « du poids de la matière et du conditionnement sociologique » signifie la libération de « toute cette merde » qui nous entoure : de la politique, de la technique, de l'économie, et la perpétuation, en son for intérieur, d'une stratégie de résistance contemplative qui en réalité n'est autre qu'une preuve de la faiblesse intellectuelle ou – dirait-on dans un langage plus traditionnel – de l'attitude réactionnaire moderne.





Dans le vocabulaire politique polonais, l'adjectif « réactionnaire » fait tout de suite penser à la période communiste, où était réactionnaire chaque idéologie non marxiste, donc non progressiste. Cette référence est tout à fait pertinente, car la dialectique de la modernité a toujours consisté, comme l'ont montré Jean Starobinski sur le terrain de l'histoire des idées (Starobinski, 1999), et Jeffrey Herf, l'auteur du livre *Reactionary Modernism* (Helf, 1984), sur celui de l'histoire des idées politiques, en une confrontation violente entre l'action et la réaction. Les processus modernisateurs – urbanisation, industrialisation, démocratisation, médiatisation – ont toujours correspondu à l'action, alors que la résistance contre ceux-ci représente la réaction. Caractéristique de l'université moderne, la défense contre les « forces anonymes » qui sapent les fondements du « château intérieur de l'esprit » – attitude que l'on retrouve dans l'article de la revue *Kronos* précédemment cité – est un exemple classique de la réaction. Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit représentée par le fils de Jarosław Marek Rymkiewicz.

### L'UNIVERSITÉ ET LES TRANSFORMATIONS DU MONDE

C'est en gardant à l'esprit cette attitude réactionnaire qu'il faut comprendre le projet de transformation de l'université polonaise proposé par Marek Kwiek dans son livre *Uniwersytet w dobie przemian* [L'université et les transformations du monde] (Kwiek, 2015). Déjà esquissé une dizaine d'années auparavant dans des ouvrages publiés à l'étranger et dans des articles parus dans des revues spécialisées, il préfigurait le projet de loi sur l'enseignement supérieur préparé par le ministre Gowin. Je résume ici l'une de ses idées, particulièrement importante : l'université, dans sa forme traditionnelle, moderne n'est plus un partenaire de l'État-nation. Le déclin de la modernité en tant que projet social, politique et culturel s'accompagne de l'affaiblissement du rôle que l'État-nation joue dans la circulation globale du capital. Et l'affaiblissement du rôle de l'État va de pair avec l'affaiblissement du prolongement idéologique de celui-ci – l'université (Kwiek, 2005).



Pour polémiquer avec Kwiek, il faut d'abord comprendre en quoi consiste au fond son projet, lequel, bien qu'il semble être une vieille rengaine, est si typique d'un certain type de réflexion sur l'université que je dois lui consacrer ici un peu plus de place. Et voici ce qu'il dit : la réaction moderne a été annulée par l'action globale du capital, si bien que nous nous retrouvons dans une situation où ne pas tenir compte de cet état mènerait à l'effondrement de l'université. Kwiek est contre une université réactionnaire et pour une université de l'action, cette dernière supposant pour lui une soumission complète aux processus modernisateurs. Ainsi, nous montons d'un cran sur l'échelle de la dialectique de la modernité : si l'université moderne est née d'une réaction à l'action des Lumières, l'université globale proposée par Kwiek est un retour aux Lumières<sup>2</sup> qui prennent leur revanche contre leur ennemi idéaliste. Sans surprise, donc, Kwiek choisit comme principale direction des changements la transformation de l'université considérée comme *institution* fondée sur le principe de la *collégialité* en une *organisation* qui repose sur la *gestion*. Son projet est clair. L'université, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est un refuge de la réaction au sens strict : elle est une réaction conservatrice et locale à l'inévitable développement du monde capitaliste allant vers une parfaite mondialisation. Il faut vaincre cette réaction, car c'est seulement de cette façon que l'université sera capable de rattraper la turboréalité fuyante. Kwiek présente ce conflit dans le huitième chapitre de son livre, où il oppose d'un côté « les universitaires polonais » (groupe réactionnaire), fortement attachés au « modèle de l'université en tant que "communauté de chercheurs" reposant sur les règles traditionnelles », et de l'autre « la communauté des responsables politiques et des réformateurs polonais » (groupe d'actionnistes éclairés), « fortement engagée dans la mise en place du

---

2. Ces « retours » aux Lumières sont de plus en plus nombreux récemment. L'exemple le plus spectaculaire d'un tel retour est le livre de Steven Pinker (Pinker, 2018). Se détourner des Lumières est le mouvement inverse (réactionnaire). En Pologne, il est représenté notamment par l'ouvrage *Samobójstwo Oświecenia. Jak neuronauka i nowe technologie pustoszą ludzki świat* [Le Suicide des Lumières. Comment les neurosciences et les nouvelles technologies ravagent le monde humain], (Zybertowicz et al., 2015).



modèle de l'université en tant qu'organisation » (Kwiek, 2005, p. 17). Il s'agit donc ici d'un conflit bien connu entre les professeurs et les managers ou, autrement dit, entre l'esprit et la matière.

Je veux dire par là que, quel que soit le point de vue que nous adoptions pour appréhender ce conflit, celui des universitaires libéraux qui craignent l'ingérence extérieure dans l'autonomie institutionnelle, ou celui du manager bercé par le mantra de la mondialisation, nous nous retrouvons au cœur de la discussion sur la modernité, car les deux attitudes décrites par Kwiek dans son projet sont deux faces de la dialectique de la modernité. Cependant, il se trompe lorsqu'il pense qu'en démolissant son adversaire, il échappe à la logique de la modernité. Il aurait raison si la modernité, et c'est ainsi qu'il la comprend, était un processus non dialectique dont l'unité s'épuise une fois confrontée à son contraire. Autrement dit, je pense que le projet de Kwiek, impressionnant du point de vue de ses ambitions, ne permet pas – contrairement à ce que pense son auteur – de surmonter la maladie moderne, mais constitue seulement l'autre versant de cette maladie. Au lieu d'accéder à un niveau supérieur de la dialectique, Kwiek patine dans une des deux dimensions du conflit moderne, même s'il pense en sortir. Il choisit les études empiriques contre, comme il le dit, « la polémique, le journalisme ou l'idéologie » (*ibid.*, p. 44) et décrète que cela ne vaut pas la peine de « commenter les discussions para-universitaires et journalistiques, aussi bien que celles qui ont lieu dans le pays qu'à l'étranger » (*ibid.*, pp. 46-47). Bien que l'université soit un objet attractif de réflexion journalistique, celle-ci ne contribue pas à « faire avancer le savoir sur l'enseignement supérieur » (*ibid.*, p. 47). La science : oui ; les valeurs : non. Les faits statistiques, et non les opinions ; les méthodes, et non les idées. Nous sommes sur le terrain du modèle cumulatif de la science empirique, dont le but est de prouver, à l'aide de graphiques et de tableaux, que l'esprit a tort et qu'il est en retard. La science est ici engagée comme témoin d'un processus irréversible : il serait stupide ou, pour le dire en termes kantien, immature, de ne pas tenir compte de cela.



## LE MONDE CHANGE

Deux facteurs de ce changement sont indiscutables: la mondialisation et la redéfinition de l'État-providence européen, *le welfare state*.

*Le monde de la science est devenu mondialisé pour toujours et les processus de changement ne s'arrêteront pas, quelles que soient les convictions les plus dures des universitaires « locaux » d'aujourd'hui qui regardent souvent leurs collègues « internationalisés » avec beaucoup de suspicion. Ils ne veulent pas remarquer – ou peut-être n'en sont-ils pas capables – que toute la science occidentale est, tout simplement, « internationalisée »*

Kwietk, 2005, p. 37.

La mondialisation, soit la création d'un réseau global, fait perdre à la science son importance locale, l'État-nation doit par conséquent redéfinir son contrat avec l'université qui n'est plus censée s'occuper de la diffusion de la culture nationale, mais doit se transformer en une *organisation cosmopolite*, éliminer ses propres résidus périphériques et locaux et faire dorénavant partie du système mondial d'une circulation des savoirs qui repose sur la concurrence de la recherche (cf. Markowski, 2020). Kwiek appelle cette direction des changements la « déshermétisation de la science polonaise » (*ibid.*, p. 41).

L'université polonaise n'est absolument pas préparée à engager des changements face à la mondialisation. Le plus gros problème, selon Kwiek, est la division des universitaires en deux groupes distincts. Les Vieillards, venant d'une époque lointaine, ne savent rien, ne publient pas, ils veillent seulement à ce que les Jeunes les laissent tranquilles, et pour cela les chargent de toutes les tâches les plus pénibles: trouver des financements extérieurs, établir des classements des chercheurs selon le nombre de publications dans les revues prestigieuses, etc. « Les chercheurs qui se débrouillent moins bien fixent les standards pour ceux qui (du moins potentiellement) remportent des succès scientifiques » (*ibid.*, p. 36). La redéfinition de l'État-providence est en revanche fondée sur la simple observation de la réalité socio-économique, d'où il ressort que tout le monde se bat



pour « les fonds publics » alors que ceux-ci n'augmentent pas. Comme l'Europe vieillit (et en premier lieu, la Pologne), personne ne pense au brillant avenir qu'offre l'éducation, en revanche la majorité fonde des espoirs sur un lit d'hôpital ou sur des vacances reportées chaque année à plus tard. Dans les sociétés vieillissantes, parmi les trois principaux secteurs de services que l'État garantit à ses citoyens en Europe, la sécurité sociale et la santé publique sont bien plus importantes que l'éducation. Le gâteau est rond et sa taille limitée: si l'un reçoit une part plus importante, un autre doit en avoir une plus petite. Si papi veut plus de sucre, sa petite-fille devra manger des pâtes. C'est injuste? Cela dépend pour qui. L'idée de justice sociale selon laquelle tout le monde reçoit une part égale suppose une flexibilité infinie du budget de l'État – laquelle, pour autant qu'on sache, n'existe pas. Pour donner à l'un, il faut prendre à l'autre.

### LE STRESS ET LE FRIC

Quand on enlève des moyens à l'éducation, celle-ci, pour se maintenir au même niveau, doit se débrouiller elle-même, ce qui signifie que le contrat social qui engage l'État à financer l'université est rompu. Par conséquent, l'université doit trouver d'autres sources de financement. Je ne parle pas des bourses de recherche, car celles-ci sont financées par l'État et leur principe reste le même – ce qui change, ce sont seulement les conditions de leur attribution, qui reposent sur des algorithmes ou la concurrence. Il s'agit plutôt d'obtenir des financements privés qui peuvent provenir de trois sources: *les dons* de particuliers, qui n'existent ni en Pologne ni en Europe car, contrairement à ce que l'on observe en Amérique, il n'est pas habituel qu'une personne soutienne une institution publique; l'argent des étudiants, c'est-à-dire *les frais de scolarité*; enfin *les investissements des entreprises privées* qui s'intéressent au financement des recherches pour obtenir des bénéfices.

Dans les années 1995-2008 la part du financement des universités par l'État a diminué en Europe (dans trente et un pays) pour atteindre 68 %, alors que la part des frais de scolarité et des contrats pour



la recherche dans le financement de celles-ci a augmenté de 50 %. Kwiek montre que cette tendance est irréversible, ce qui veut dire que l'université *doit* se transformer en une grande entreprise privée, car la part de l'argent privé consacrée à la recherche augmente d'une manière dramatique, tandis que la part de l'argent public dans le secteur de l'enseignement diminue. La fuite de l'argent public continuera à faire augmenter la non-attractivité du travail à l'université (salaires bas) et la fuite des chercheurs les plus doués dont le nombre ne cesse de croître. En 2013, il y avait en Pologne 43 358 doctorants, soit près de 80 % de plus qu'en 2000, où ils étaient 25 622. Que font les doctorants quand ils voient qu'il n'y a pas d'argent à l'université ? Ils laissent tomber. À l'inverse, l'afflux des fonds privés doit compenser le manque à gagner et augmenter l'attractivité du travail à l'université.

L'ancien compromis universitaire reposait sur un principe d'adéquation entre le faible niveau de stress (longues vacances et beaucoup de temps libre, protection sociale complète, prestige élevé) et le bas salaire. Ce compromis, communément appelé « la planque », était garanti par des « contrats à durée indéterminée », mais ceux-ci ont commencé à être remplacés au fur et à mesure par des contrats de vacataires reposant sur le principe du bas salaire et d'un niveau élevé de stress.

C'est à cette étape-là que nous nous trouvons aujourd'hui : les jeunes se battent pour obtenir des subventions et publier dans les revues les plus reconnues selon les classements (un niveau de stress élevé) mais travaillent quand même pour un salaire de misère. L'ouverture de l'université au financement privé devrait contribuer à changer cette situation et à établir une nouvelle corrélation : stress élevé = salaire élevé. Tout se passerait donc comme dans une multinationale, que Kwiek, reprenant la formule des chercheurs étrangers, définit comme « une entreprise de services implantée sur des marchés concurrentiels » (*ibid.*, p. 35).

Mais c'est là que la particularité polonaise entre en scène. Il se trouve que, contrairement à d'autres pays du monde, où la part des



donations privées dans le financement de l'université a tendance à augmenter, en Pologne c'est la *déprivatisation de l'enseignement supérieur* qui progresse, c'est-à-dire la disparition du secteur privé (aujourd'hui au niveau de 12-15 % ; p. 117) et une participation de plus en plus grande de l'État dans le financement de l'enseignement supérieur. En même temps le nombre d'étudiants diminue. Selon les prévisions, il baissera bientôt d'environ 55-60 % par rapport à l'année 2006 (le moment du pic démographique, presque 2 millions d'étudiants). Cette indubitable implosion, c'est-à-dire le rétrécissement du système, signifie que l'actuel niveau de financement par l'État sera si élevé par rapport au nombre d'étudiants en déclin qu'il ne sera pas nécessaire de faire entrer de l'argent privé pour assurer le fonctionnement ininterrompu des universités. Autrement dit, durant la prochaine décennie, l'université ne deviendra sans doute pas payante. C'est la démographie qui en est responsable. Il y a dix ans, les étudiants qui rencontraient des difficultés pour être admis à l'université à cause de l'explosion démographique étaient obligés de financer eux-mêmes leurs études dans le secteur privé. Pendant la prochaine décennie, au vu de l'implosion du système, tout le monde pourra faire des études financées par nos impôts.

### DE PLUS EN PLUS RICHES ET DE PLUS EN PLUS PAUVRES

Ce type de situation est responsable de la dépendance du secteur public à l'égard du secteur privé. Le gigantesque *boom* des universités privées, dû à une offre importante d'enseignants paupérisés désireux de gagner de l'argent et à une demande importante d'étudiants qui, afin d'obtenir une meilleure position économique, sont prêts à payer pour avoir un diplôme leur procurant au départ un avantage financier est déjà depuis longtemps derrière nous.

*Après 25 ans de symbiose, il n'existe aucun argument valable pour financer davantage le secteur privé avec l'argent public, ni pour changer les règles du jeu de tout le système à cause de la dégradation de la situation financière, et rendre payantes les études dans le secteur public.*

*Ibid.*, p. 117.

Cela signifie que le temps de l'enseignement supérieur privé est déjà compté (sa baisse atteindra 80 % en dix ans, ce qui fera aussi chuter le nombre des étudiants inscrits, qui passera à 12 %), ainsi que celui – depuis 2013 – des employés ayant des contrats multiples. Le moment de la réduction des postes dans une époque de « réétatisation » est venu (*ibid.*, p. 129). Le système devient de plus en plus « déprivatisé », ce qui rendra cruciale la question de la répartition des finances à l'intérieur du secteur public. Celle-ci sera caractérisée par un processus économique analogue à ceux qui s'opèrent dans le monde entier : la consolidation basée sur la concurrence, c'est-à-dire tout simplement que les riches deviennent de plus en plus riches et les pauvres de plus en plus pauvres. L'argent étant rare, la concurrence est grande, ce qui signifie que, dans la file d'attente, devant les guichets, on privilégie les mieux classés, c'est-à-dire ceux qui ont le mieux développé leur système opérationnel et persuasif pour obtenir de l'argent. Encore une fois : les riches seront encore plus riches, les pauvres s'appauvriront davantage voire mourront les uns après les autres.

Cela a une forte incidence sur ce que Kwiek appelle *academic behavior*. Les contrats multiples ont exercé une influence négative sur l'université en Pologne. Ils ont détruit moralement les universitaires plus âgés qui ont arrêté de progresser, c'est-à-dire de publier, et ont anéanti physiquement les jeunes qui voulaient publier mais n'en avaient pas le temps – et s'ils le faisaient, c'était au détriment d'une vie normale. Le principe du non-cumul des emplois, en vigueur à l'étranger, pourrait changer cette situation mais à condition d'être lié à des bénéfices financiers.

Et c'est ainsi que l'on revient à la case départ, c'est-à-dire à l'inévitable transformation de l'institution pédagogique qu'était l'université en unité de recherche. Les Vieillards, qui n'ont pas compris en quoi consistait le caractère inéluctable des changements mondiaux, ne comptent plus au sein de l'université. Mais ils comptent quand même, car le jour où ils partiront à la retraite, ils voudront prendre à l'institution qu'ils quitteront le plus d'argent possible pour se payer des vacances aux Maldives ou plutôt au bord de la froide mer Baltique.



Dans une telle situation, les jeunes devront se battre de plus en plus pour leurs salaires, lesquels ne peuvent augmenter que grâce à l'argent qui viendra de l'extérieur. Si le financement public reste au même niveau ou qu'il baisse légèrement, cela profitera aux étudiants et à l'infrastructure, mais pas aux jeunes professeurs qui devront continuer à se démener pour survivre. Ce qui se joue donc ici, c'est la prise de conscience par les jeunes que « la concurrence dans la quête des financements pour les recherches et dans la publication des résultats de celles-ci dans le monde constitue un élément essentiel du métier d'universitaire » (*ibid.*, p. 486).

Kwiek est – pour citer sa notice biographique – « directeur ou collaborateur de 50 projets internationaux de recherche portant sur l'enseignement supérieur et la politique éducative qui ont été financés entre autres par les fondations de Fulbright, Ford et Rockefeller ainsi que par les programmes-cadres successifs de l'Union européenne, la Fondation européenne de la science et *Narodowe Centrum Nauki* [Centre national de la recherche<sup>3</sup>]. Il est dit dans sa thèse que « la recherche se trouve au cœur même de la vocation universitaire » (*ibid.*, p. 486).

### UNE CARITAS SUSPECTE

Mais qu'est-ce que la recherche? Cela, Kwiek ne l'explique pas, le terme « recherche » ne figure pas dans l'index des notions de son livre, pourtant soigneusement structuré. Mais nous pouvons déduire de son argumentation que celle-ci est définie non par *ce que fait* le chercheur, mais par le fait que le chercheur, au moyen de la recherche, réalise un profit. Un profit pour qui? Pour lui-même bien sûr, car le salaire, même financé par l'État, ne suffit pas; un profit aussi pour l'université, l'endroit où sont menées les recherches, car celle-ci met à la disposition du chercheur des locaux. Mais il est évident que ce profit, réalisé par un chercheur et soutenu matériellement par l'université, revient à celui qui a financé les recherches. Et qui peut les

3. Il s'agit d'une agence publique polonaise fondée en 2011 pour soutenir la recherche et encadrée par le ministère de l'Enseignement supérieur (N.d.T.).



financer? Celui qui a de l'argent, c'est évident. Et qui a de l'argent? Nous avons déjà parlé de l'État et du financement public, dont le niveau, fixe, permet seulement à l'université de fonctionner; s'il était plus généreux, personne ne serait obligé de demander des financements à l'extérieur pour survivre. On ne traitera donc pas ici de l'État. De l'Union européenne non plus, car sa personnalité juridique distincte ne change pas le fond des choses: il s'agit toujours du même argent qui circule dans le budget européen – seules les cases sont différentes. Qui reste-t-il alors? Bien sûr seulement ceux qui sont intéressés par le développement de domaines scientifiques dont ils peuvent tirer des bénéfices. Quels sont ces domaines? Il s'agit bien sûr des STEM: *Science, Technology, Engineering, Mathematics*. Citons donc les acteurs que Kwiek doit prendre en compte, quand il parle, dans le chapitre 4 de son livre, d'un « partenariat » stratégique « des universités avec les entreprises ».

*Tout d'abord*, il s'agit d'investisseurs industriels privés qui ont un grand intérêt à investir dans la recherche universitaire, parce qu'ils ne disposent eux-mêmes ni du personnel suffisamment qualifié pour mener à bien les recherches, ni des installations nécessaires pour leur assurer un haut niveau, et que les bénéfices qu'ils tirent des résultats de la recherche (en médecine, ingénierie, physique, mathématiques) sont disproportionnés par rapport aux dépenses engagées; *deuxièmement*, de cabinets de conseil, tels que Ernst & Young (qui finance les recherches de Kwiek), dont le slogan est « Construire un monde du travail meilleur » (et non « Construire un monde meilleur pour les travailleurs »), vivant de l'expertise, c'est-à-dire du diagnostic des raisons pour lesquelles les profits de leurs clients ne sont pas encore plus élevés; *troisièmement* enfin, de fondations privées – Fulbright, Rockefeller, Ford – dont l'activité philanthropique (Vallely, 2020) – prenons l'exemple de la Rockefeller Foundation – consiste à financer principalement ceux qui ont déjà de l'argent: Harvard, Princeton, Yale, Columbia, donc à renforcer le réseau des possesseurs ou ceux dont l'expertise aide à fortifier ce réseau (London School of Economics, World Bank, National Bureau of Economic Research). Chose curieuse: aucun bureau des trois fondations



américaines citées, qui ont accordé une aide à Marek Kwiek, ne s'occupe de ce qui semblerait être l'objet le plus satisfaisant de la philanthropie, c'est-à-dire de la lutte contre les inégalités économiques aux États-Unis. Il est vrai qu'elles mènent toutes une activité philanthropique dans les pays voisins, soutiennent des institutions culturelles extraordinaires dans le monde entier et des projets culturels originaux mais aucune d'entre elles ne s'occupe de ce qui s'oppose à leur raison d'être, à savoir l'éradication de la pauvreté créée à cause de leur activité (Reich, 2020). Aucune de ces fondations qui luttent si fort pour améliorer la vie des gens dans le monde entier ne se souvient qu'elle n'a pu être fondée que parce qu'avant 1913, son fondateur, Carnegie ou Rockefeller, n'a pas payé d'impôt sur le revenu et que, tout à coup, l'année de l'instauration de l'impôt sur le revenu aux États-Unis, il a décidé de devenir un grand philanthrope et de créer un fonds exonéré d'impôt. Comme l'a écrit Žižek avec justesse, « [...] le bon vieux Andrew Carnegie avait recruté une armée privée pour réprimer les mouvements sociaux dans ses aciéries pour ensuite redistribuer une bonne partie de sa fortune pour des causes éducatives, culturelles et humanitaires » (Žižek, 2006). C'est ce que font les grandes fondations caritatives privées créées par les propriétaires de grandes entreprises : elles achètent de la gratitude en échange d'une exonération d'impôt, elles font donc un double achat, en plaçant le profit sur deux plans : économique et moral. Aucune fondation au monde ne dépensera de grosses sommes d'argent pour un projet qui ne lui rapportera rien. Toutefois, il ne s'agira pas d'un profit particulier, comme dans le cas des entreprises privées, mais d'un profit systémique. On ne s'oppose pas au renforcement du capital auquel on doit son existence, ce qui explique le soutien, lors des dernières primaires des démocrates aux États-Unis en 2020, apporté à Mike Bloomberg là où le candidat avait développé un large réseau d'actions caritatives. Au contraire, on essaiera d'argumenter que les règles de l'accumulation de ce capital sont inévitables, parce que sans celles-ci nous ne pourrions pas admirer toutes ces extraordinaires œuvres d'art en nous promenant dans des galeries bien climatisées.

### CE QUE L'ÉTAT DONNE...

La relation entre le capital et l'université est comme celles qui unissent le capital et la politique mais aussi le pouvoir et la politique. Dans le monde du turbo-capitalisme, c'est le capital qui a le pouvoir – il l'a confisqué à la politique. Il a un pouvoir illimité parce qu'il n'est pas transparent. Nous savons tous qui nous élisons lors des élections, mais lorsque la personne élue détruit la frontière qui sépare le capital et la politique, on ne connaît pas forcément sa déclaration de revenus. On peut accoler un nom à une politique (la politique de Kaczyński ou celle d'Obama) mais pas au capital, car celui-ci est impersonnel. La politique est territoriale, tandis que le capital est extraterritorial, c'est-à-dire mondial et c'est pour cela que la mondialisation totale balaye complètement la politique. Une politique mondiale ne peut pas exister en raison des contraintes nationales et étatiques, mais il peut y avoir un pouvoir mondial, et ce pouvoir est entre les mains du capital. En ce sens, l'impérialisme d'aujourd'hui n'est plus politique, comme il l'était au cours du long XIX<sup>e</sup> siècle (qui s'est terminé avec l'effondrement des colonies), mais économique.

Globalement, si nous observons actuellement la politique américaine, nous voyons que nous sommes dans une situation où les deux partis – républicain et démocrate – croient (ou ont cru jusqu'à récemment) que la politique doit être au service du capital, comme en témoignent, du côté démocrate, la politique de rachat de banques d'Obama et le flirt obscène d'Hillary Clinton avec Wall Street. Les républicains pensent la même chose, c'est pourquoi, dans tout le cabinet de Trump, de l'éducation à la politique étrangère, il n'y avait que des représentants du capital. À cette vision conservatrice-libérale s'oppose une vision de gauche modérée, selon laquelle le capital – par l'augmentation des impôts, c'est-à-dire la réduction de la dette publique à l'égard des banques – devrait être au service de la politique et la soutenir (je parle de la gauche modérée, c'est-à-dire pro-sociale, car je ne tiens pas compte de la gauche radicale, qui suppose l'élimination complète du capital par quelque moyen que ce soit).

Il est facile de remarquer que le projet de Marek Kwiek, qui consiste à livrer les universités aux mains des entreprises, est un projet profondément conservateur, qui nourrit un profond mépris pour les obligations de l'État envers ses contribuables. Bien sûr, Kwiek est cynique, il pourrait rétorquer : mais non, regardez, il y a la « déprivatisation », le secteur public est tellement dominant que les étudiants ne doivent pas payer de frais de scolarité, et donc nous avons un enseignement supérieur de masse parce que l'État couvre le coût des études. Oui, effectivement, mais ce que l'État donne, le capital, sous la forme d'entreprises qui financent la recherche, le reprend immédiatement. Je pense qu'au fond, ce double jeu ne peut être payant que lorsque le capital et la politique sont concentrés dans une seule main, comme en Chine, ou lorsqu'ils s'accordent mutuellement des faveurs de façon radicale, ce qui n'est possible que lorsqu'il y a une identification du capital et de la politique, comme c'est actuellement le cas aux États-Unis, ou lorsque la politique entre dans le champ du capital sous forme d'un État-nation distribuant d'une main les entreprises publiques à ses partisans, et de l'autre, accordant des subventions aux chercheurs qu'il légitime, comme c'est le cas en Pologne, par exemple. Or, Kwiek présente ses arguments (et construit ses enquêtes) comme si le projet d'enseignement supérieur devait être mis en œuvre dans un monde sans politique. Tout le monde sait (l'ancien ministre Gowin en tête) que ce n'est pas le cas en Pologne, il suffit de regarder la manière dont on attribue les subventions, notamment dans le domaine des sciences humaines et sociales, ou la composition des comités d'experts. Celui qui a le pouvoir a l'argent, et donc rend possible ou bloque la recherche. Le pouvoir change de place avec l'argent dans l'équation de Foucault, dont les travaux ont été étudiés par Marek Kwiek avant qu'il ne devienne un expert de la Banque mondiale.

Je me suis plus longuement attardé sur les implications politiques du projet de Kwiek, car la distinction fondamentale sur laquelle il repose – organisation managériale efficace et communauté collégiale inefficace – s'inscrit parfaitement (et contre ses intentions) dans la



dialectique moderne, en se plaçant *complètement* « en dehors » de l'université, c'est-à-dire du côté de la médiation, donc de la technologie et de l'entrepreneuriat, tout ce qui est étranger à un individu contemplatif rêvant de répit dans le confort de son bureau. Et en séparant le pouvoir (accordé au capital) de la politique (identifiée à l'État-nation), il a éliminé le potentiel politique de l'université. Et à mon avis, c'est l'élément le plus dangereux du projet de Kwiek : *la liquidation de l'université comme espace politique par les mains du capital*.

### L'UNIVERSITÉ COMME ESPACE POLITIQUE ?

Qu'est-ce que j'entends par « l'université comme espace politique » ? Une idée qui n'est pas présente dans le livre de Kwiek, à savoir *la pédagogie universitaire* : un passage de l'ignorance à la connaissance, de l'opinion à l'argumentation, de l'émotion à la discussion, donc un processus dans lequel les étudiants deviennent des sujets, ne sont pas privés de leur privilège individuel de remettre en question l'omniprésence de l'institution. Or, la politique est absente du projet de transformation de l'université polonaise, car la discussion y est réduite à l'opposition entre d'un côté *les techniques de mesure de la productivité scientifique* et de l'autre l'esprit non productif. La politique en tant que *pédagogie* est complètement absente du livre de Kwiek (il n'est pas surprenant qu'un amphithéâtre vide figure sur sa couverture), ce qui est évident dès lors que l'université doit devenir une organisation bureaucratique étroitement liée à des sources de financement externes. En effet, on apprend que la mission de l'université n'est pas d'enseigner, mais de faire de la recherche. Kwiek n'en doute pas, et un modèle dans lequel une carrière universitaire se concentre « surtout sur la formation des étudiants » est « un idéal dépassé » (Kwiek, 2005, p. 486). Dans la perspective adoptée par Kwiek, les étudiants sont traités uniquement comme des clients d'une entreprise, qui est tenue de proposer une certaine prestation. Le client n'est pas obligé de comprendre quoi que ce soit, il suffit qu'il ait de l'argent. Et d'où vient-il, cet argent ? De l'État, qui lui achète son diplôme. L'État exempte



l'étudiant de l'obligation de devenir un sujet. La garantie d'une éducation gratuite ne résout vraiment pas grand-chose.

Comme je l'ai exposé dans mon livre *Polityka wrażliwości* [Politique de la sensibilité, Markowski, 2013], le politique est ce qui se rapporte à la vie d'une communauté donnée (*polis*), dont l'existence a été garantie par la possibilité de se comprendre, cette compréhension mutuelle étant possible non pas *grâce* à la multiplicité des langues (qui rend la compréhension impossible), mais *en dépit de* celle-ci. En définissant le politique de cette manière, j'attribuais aux sciences humaines le statut de discipline profondément démocratique qui, comme je l'ai soutenu dans *Wojny nowoczesnych plemion* [Les Guerres des tribus modernes]<sup>4</sup>, donne la priorité à l'échange d'arguments plutôt qu'à l'expression d'opinions. Au centre des sciences humaines, envisagées comme telles, je place *l'impératif pédagogique* qui, à mon avis, entre en contradiction avec le modèle d'éducation libérale (combattu par Kwiek) comme avec le modèle managérial (soutenu par Kwiek). Le politique ainsi compris est, selon moi, la seule chance dont l'université dispose pour échapper à la dialectique de la modernité. Mais ce constat ne semble-t-il pas trop évident? On entend déjà les professeurs s'indigner: « Comment ça ? Donner des cours, on ne fait pourtant que ça ! L'enseignement, c'est notre mission principale, c'est même notre idée fixe ! » Justement...

### VERS LE PROFESSIONNALISME

Eh bien, malheureusement, je ne pense pas du tout que les universitaires polonais s'acquittent de leur devoir didactique, et je vais ici me contenter d'esquisser ma position, car j'en

4. Ces trois livres, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki* [La Politique de la sensibilité. Introduction aux sciences humaines et sociales] (Markowski, 2013), *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu* [Les Guerres des tribus modernes. La dispute au sujet de la réalité au temps des populismes] (Markowski, 2019), et *Polska, rozkosz, uniwersytet. Opowieść pedagogiczna* [Pologne, plaisir, université. Une histoire pédagogique] (Markowski, 2021), constituent ma trilogie sur la politique et la société, sur l'individu et le sujet, qu'il faut lire ensemble pour bien interpréter toutes mes intentions, surtout en ce qui concerne la notion du politique.



parle plus longuement dans mon livre *Polska, rozkosz, uniwersytet* [Pologne, jouissance, université]. J'ai déjà expliqué, je l'espère, pourquoi la dimension pédagogique était absente du projet de Kwiek (pour les mêmes raisons que la politique). Mais il faut aussi expliquer pourquoi, à mon avis, la pédagogie est absente du projet libéral. J'en ai acquis la conviction au cours de nombreuses conférences scientifiques ou, plus précisément, de colloques littéraires. Lors de ces colloques, on ne cesse de répéter de manière hystérique la même question : qui sommes-nous ? Il me semble – et je l'ai exprimé ouvertement lors du dernier Congrès mondial des études polonaises à Katowice en 2016 – que cette question est totalement stérile parce qu'elle est fondée sur une politique identitaire dont la tâche est de préserver et de célébrer des différences incompatibles : je suis herméneute parce que je ne suis pas structuraliste, je suis spécialiste en études culturelles parce que je ne suis pas spécialiste en langue et littérature, etc.

À cette impossibilité de faire dialoguer des idiomes qui empêche toute entente correspond le caractère incomparable du professionnalisme et de l'amateurisme ou du savoir et de l'ignorance. Le professionnel d'université méprise l'ignorance car il voue un culte au savoir acquis à grands frais et le protège de l'usure, c'est-à-dire du gaspillage, à l'image de l'éditeur qui ne tient pas à vendre tous les exemplaires de son livre car cela diminuerait la valeur du bien qu'il possède. Ce savoir n'est pas quantifiable, car il ne peut être traduit dans aucune autre langue que celle que le professeur a apprise. Un étudiant ignorant est un cauchemar pour son professeur qui sait seulement comment parler avec ses collègues. C'est d'ailleurs pour cela qu'il se plaît à aller à des colloques, mais rechigne à rencontrer les étudiants et à parler avec eux, à leur expliquer ce qu'ils ne comprennent pas : car, évidemment, comprendre est le devoir fondamental d'un étudiant. Celui qui ne comprend pas, alors qu'il devrait comprendre, quitte lui-même la salle. La profession est une communauté protégée, seuls quelques-uns y sont admis (ce qui les oblige à faire leur apprentissage pendant des années avant de devenir assez mûrs), et les autres – ceux qui ne répondent pas aux attentes – n'ont qu'à rester dans un coin,





car, comme le déplorent les professeurs, « ils ne s'intéressent à rien ». À mon avis, les universitaires libéraux, qui rêvent de se libérer « du poids de la matière », en réalité *ne supportent pas* l'étudiant, car celui-ci est un élément inutile de l'équation, ou plutôt de la tautologie du sujet, qui ne reconnaît dans le monde que les figures qui sont des reflets de lui-même. Il n'est alors pas étonnant que l'étudiant, à son tour, déteste le professeur qui le traite comme un boulet dont il faut se débarrasser au plus vite. Ainsi, les deux côtés – dans cet embarras mutuel dont le contraire serait l'adoration de l'Autre, un Autre énigmatique et inaccessible – témoignent de leur caractère fondamentalement antipolitique, tout comme les gouvernements de la Plateforme civique en Pologne et des démocrates aux États-Unis, méprisant l'électorat qui ne partage pas leurs opinions, ont démontré leur caractère radicalement apolitique.

De même manière, le projet Kwiec, entièrement livré au pouvoir du capitalisme mondial, prouve son caractère apolitique. Vous l'aurez compris, la seule chance qu'il reste à l'université, est selon moi sa politisation, c'est-à-dire – et pour que ce soit clair – *la subjectivation* de l'étudiant, mais également le fait de reconnaître que le plus important dans notre métier n'est pas la *transmission* du savoir tout fait, mais le *passage* de l'émotion à l'argumentation, de l'opinion au discours, d'une valeur pour laquelle on est prêt à donner sa vie à la vie en tant qu'elle vaut d'être partagée avec les autres, de *la libération* (c'est-à-dire une *libération* individuelle d'émotions et d'opinions) à *la délibération* – *le consentement* à trouver une entente par l'argumentation. Mais le rôle de l'université est aussi de considérer *en même temps* l'étudiant comme *quelque chose de plus* qu'un étudiant, de le reconnaître dans son individualité. Telle est la tâche qui incombe aux sciences humaines et sociales étant donné que, quoi qu'il arrive, les autres sciences, les autres domaines et disciplines du savoir seront au service de la raison instrumentalisée. Oui, c'est bien en cela que je vois une importance particulière des sciences humaines et sociales, qui réside notamment dans le fait que ce sont seulement ces disciplines-là qui, conformément à leurs méthodes et à leur vocation, sont à même



de protéger la dialectique de l'individu et du sujet, de l'idiome et de l'institution, de l'expression et de l'argument, de la personne et de l'association.

Le capital mondial impersonnel ne percevra pas cette dialectique. Un État bien pensé devrait en revanche en tenir compte et donc avoir pour tâche essentielle de financer non seulement les frais de scolarité des étudiants mais aussi un travail intellectuel et didactique des enseignants-chercheurs. Comment y parvenir? La question reste toujours une question ouverte (la solution la plus simple est d'augmenter le budget consacré à la science, mais personne jusque-là n'a réussi à le faire de manière que cette question cesse d'être préoccupante). Cependant, il faut juger comme malheureuses toutes les tentatives de résistance dans les remparts de la Sainte-Trinité<sup>5</sup> (*la réaction*) aussi bien que les attitudes de soumission à la domination mondiale du capital (*l'action*). La disjonction entre l'action et la réaction qui s'inscrit dans les conflits malheureux de la modernité devrait être remplacée par la construction d'une communauté unissant ceux qui veulent enseigner et ceux qui veulent apprendre les uns des autres. Aussi bien le fondement de l'université moderne, c'est-à-dire l'éducation libérale, que son contraire, le modèle de l'université en tant que corporation mercantile, devraient être aujourd'hui radicalement reformulés et nous tous – enseignants, étudiants, personnel administratif – devrions faire en sorte que cette reformulation devienne notre mission. Mais cela ne se produira pas tant que nous n'y travaillerons que dans le cadre de l'institution, et en jouant le rôle que cette institution nous donnera. Il faut aller beaucoup plus loin ou, si vous préférez, beaucoup plus près : vers ce qui est le plus personnel, bien que dépourvu de propriété privée. Nous devrions, au sein de l'université, essayer d'individualiser notre manière d'être un sujet. Toutefois, pour ce faire, il faut d'abord que nous parvenions à nous constituer en tant que sujets.

*Traduit du polonais par Błażej Zarzecki*

---

5. L'auteur fait référence à la *Comédie non divine* de Zygmunt Krasiński (1834). Dans cette pièce de théâtre, l'aristocratie, fuyant la révolution populaire, se réfugie dans un château portant le nom « Remparts de la Sainte-Trinité » [*Okopy świętej Trójcy*] [N.d.T.].



## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Théodor Wiesengrund & HORKHEIMER Max, 1974 [1944], *Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* [Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente], trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris: Gallimard.
- FUMAROLI Marc, 1992, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris: Éditions de Fallois.
- HERF Jeffrey, 1984, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HUMBOLDT von Wilhelm (1809-1810), 1964, « Über die innere und äussere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin » [Sur l'organisation interne et externe des instituts scientifiques supérieurs de Berlin], in *Werke in fünf Bänden*, t. IV, Stuttgart: J. G. Cotta, pp. 255-267.
- KWIEK Marek, 2004, *Intellectuals, Power, Knowledge*, Frankfort-New York: Peter Lang.
- , 2005, « The University and the State in a Global Age: renegotiating the traditional social contract? », *European Educational Research Journal*, vol. 4, n° 4, pp. 324-341, <https://doi.org/10.2304/eerj.2005.4.4.1>.
- , 2015, *Uniwersytet w dobie przemian [L'université et les transformations du monde]*, Warszawa: PWN.
- MARKOWSKI Paweł Michał, 2003, « Reading: Between Conversion and Catastrophe », in *Identity and Interpretation*, Stockholm: Stockholm University.
- , 2013, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki* [La Politique de la sensibilité. L'introduction aux sciences humaines et sociales], Kraków: Universitas.
- , 2017, « Precz z innością! » [À bas l'altérité !], *Dwutygodnik*, n° 208, mars 2017; <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7112-precz-z-innoscia.html>
- , 2018, « Sens, głupcze!, czyli dlaczego modernizacja w Polsce nie jest możliwa » [Le sens, imbécile! ou pourquoi la modernisation en Pologne n'est pas possible], in *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, Czapliński Przemysław, Bednarek Joanna B., Poznań: WN Katedra.



- , 2019, *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu* [Les Guerres des tribus modernes. La dispute au sujet de la réalité au temps des populismes], Kraków : Karakter.
- , 2020, *Kosmopolici wszystkich krajów: gońcie się!* [Cosmopolites de tous les pays, cassez-vous !], *Pismo*, 2 décembre.
- , 2021, *Polska, rozkosz, uniwersytet. Opowieść pedagogiczna* [Pologne, jouissance, université. Une histoire pédagogique], Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- PINKER Steven, 2018, *Le Triomphe des Lumières: pourquoi il faut défendre la raison, la science et l'humanisme* [Enlightenment Now: The Case for Reason, Science, Humanism, and Progress], trad. de l'anglais par Daniel Mirsky, Paris : Les Arènes.
- REICH Rob, 2020, *Just Giving: Why Philanthropy Is Failing Democracy and How It Can Do Better*, Princeton : Princeton University Press.
- RYMKIEWICZ Wawrzyniec, 2016, « Edytorial » [L'éditorial], *Kronos*, n° 3.
- STAROBINSKI Jean, 1999, *Action et Réaction. Vie et aventures d'un couple*, Paris : Éditions du Seuil.
- VALLELY Paul, 2020, *Philanthropy : from Aristotle to Zuckerberg*, London : Bloomsbury.
- Žižek Slavoj, 2006, « The Liberal Communists of Porto Davos », *These Times*, le 11 avril.
- ZYBERTOWICZ Andrzej et al., 2015, *Samobójstwo Oświecenia. Jak neuronauka i nowe technologie pustoszą ludzki świat* [Le Suicide des Lumières. Comment la neuroscience et les nouvelles technologies ravagent le monde humain], Kraków : Kasper.







**LA LINGUISTIQUE  
POLONAISE  
ENTRE PARTICULARISME  
ET UNIVERSALISME**

Hélène Włodarczyk

Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.105-123*

*Pour Maria,  
en souvenir de nos premières années d'enseignement à l'INALCO sous  
la bienveillante direction de Maria Szurek-Wisti, héroïque combattante  
franco-polonaise de la résistance au nazisme*

Comme les civilisations, les grammaires aussi sont mortelles. La description grammaticale du polonais, de même que celle des autres langues, est doublement sujette aux vicissitudes de l'histoire : à la fois parce que la langue elle-même se transforme sans cesse et parce que les idées linguistiques sur lesquelles se fonde « la grammaire » sont également en perpétuel changement. Certes, il est heureux que la linguistique, comme tout le savoir humain, profite de l'expérience des nouvelles générations et de l'évolution des sciences qui s'influencent les unes les autres. Mais il n'est pas facile de trouver le juste milieu dans le balancement perpétuel entre particularisme et universalisme.

Un des dangers qui guettent le grammairien est la tentation d'appliquer directement les théories à la mode en linguistique à son époque. Les conséquences néfastes de cette attitude, malgré un renouvellement fécond sur certains points, se sont fait sentir à partir des années 1960 dans les descriptions du polonais qui étaient à la base de l'enseignement de la langue aussi bien en Pologne qu'à l'étranger.

### HISTOIRE DES IDÉES LINGUISTIQUES, GRAMMAIRE POLONAISE ET LINGUISTIQUE GÉNÉRALE

Les théories scientifiques elles-mêmes reflètent les courants philosophiques, voire les idéologies, qui dominent la pensée à leur époque. Or, dans les pays slaves, tous sous domination soviétique après le partage de Yalta, la sortie du stalinisme fut marquée par un retour triomphal du structuralisme dans les sciences humaines. Il s'agissait de se débarrasser de l'influence d'un marxisme primaire, comme celui de la théorie du linguiste soviétique Nikolaï J. Marr<sup>1</sup> qui établissait une relation directe entre les structures socio-économiques et les

1. Cf. l'ouvrage de René L'Hermitte (compte rendu par Włodarczyk H., 1987).



structures linguistiques. Pour en sortir, il fallait réhabiliter les précurseurs du structuralisme dans les pays slaves (Jan Baudoin de Courtenay<sup>2</sup>, 1845-1928) et leurs héritiers qui, dans les années 1920, ont contribué à la description des langues non indo-européennes des peuples de l'Union soviétique mais qui disparurent ensuite dans les répressions staliniennes. Le plus célèbre est Evgueni D. Polivanov (1891-1938), linguiste orientaliste exécuté en 1938 puis réhabilité en 1963. En URSS, la grande figure de la déstalinisation des années 1960 en linguistique slave est celle d'Andreï A. Zalizniak (1935-2017), qui fut autorisé à poursuivre des recherches en France et collabora pendant plusieurs années avec André Martinet (1908-1999), le « pape » du structuralisme en linguistique française. L'ouvrage de Zalizniak publié en 1967 sur la *Déclinaison nominale en russe (Russkoe imennoe slovoizmenenie, Zalizniak, 1967)* en s'éloignant du marxisme se rapprochait de la théorie relativiste attribuée aux linguistes américains Benjamin Lee Whorf et Edward Sapir, spécialistes des langues amérindiennes, dont l'un des principes méthodologiques consistait à éviter de projeter sur des langues peu connues et mal décrites les concepts et termes des langues européennes, particulièrement des langues classiques dont les théories grammaticales avaient été parfois tout simplement « plaquées » sur des réalités différentes.

### LES PHRASES IMPERSONNELLES EN POLONAIS : THÉORIE DU *SUJET ANONYME*

Dans l'enseignement des langues slaves aux étrangers, il est de tradition depuis les années 1960 de présenter les phrases impersonnelles comme un phénomène tout à fait spécifique sans équivalent dans les autres langues d'Europe. Pourtant, quiconque a eu la chance d'étudier le latin, l'italien ou l'espagnol ne devrait pas faire de différence entre la construction du verbe *pada* employé sans sujet en

---

2. Polonais, professeur dans les universités tsaristes, Jan Baudoin de Courtenay eut la chance de finir sa carrière comme professeur à l'Université de Varsovie (1919-1929). Il fut précurseur de la phonologie, science fondée dans les années 1920 par Nicolas Troubetzkoy et Roman Jakobson.





polonais et le latin *pluit*. Grâce à des outils informatiques, il m'a été possible de reconsidérer le problème sur une base expérimentale en réalisant un programme de génération automatique en langage ProLog de phrases impersonnelles en polonais et russe (Włodarczyk H., 1994). Cette expérience elle-même n'aurait pas été possible sans une théorie générale du langage élaborée pour rendre compte de la diversité des langues tout en servant de *tertium comparationis*, la théorie du *Centrage Méta-informatif de l'énoncé*<sup>3</sup> (MIC). Ainsi a-t-il été possible d'avancer une explication uniforme des phrases impersonnelles en polonais par contraste avec les autres langues européennes<sup>4</sup> et en particulier le français (Włodarczyk H., 1994, 1996, à paraître ; Włodarczyk A. et Włodarczyk H., 2013, p. 59-102). De plus, cette base théorique permet de décrire de manière cohérente les constructions personnelles et les impersonnelles.

### *Sujet exprimé par un pronom de forme zéro*

Lorsqu'on analyse les phrases impersonnelles, il faut d'abord se demander si l'absence d'un constituant de phrase au nominatif implique l'absence totale de sujet dans la phrase. Dans les années 1960, des linguistes russes (Švedova, 1970) ont créé le concept de « phrase à un seul constituant » [*odnočlennoe predloženie*] pour décrire les phrases impersonnelles des langues slaves, considérées (à la différence des langues possédant un pronom appelé impersonnel, telles le français, l'allemand ou l'anglais) comme étant composées du noyau verbal seul, à cause de l'absence d'un segment de l'énoncé pouvant être interprété comme le sujet. Pourtant, il existe dans les langues slaves, et particulièrement en polonais, des formes zéro ( $\emptyset$ ) du nominatif des pronoms personnels pouvant exprimer le sujet d'un énoncé (Włodarczyk H., 2012b) :

3. En anglais *Meta-informative centering theory* (MIC), cf. Włodarczyk A. & Włodarczyk H. (2013, 2016a, 2016b) ; Bojar & Włodarczyk (2016). Le lecteur trouvera dans ces travaux la conception – à la fois pragmatique et syntaxique – du sujet des énoncés personnels sur laquelle se fonde mon explication des énoncés impersonnels.

4. La théorie MIC a été utilisée notamment pour expliquer certaines constructions impersonnelles de l'anglais (Martinez-Insua & Perez-Guerra 2011, 2012, 2013).



(1) *Co robisz?*

cod + sujet  $\emptyset$  (nominatif atone du pronom « ty ») + verbe (à la P2)

« Que fais-tu ? »

(2) *Czytam.*

sujet  $\emptyset$  (nominatif atone du pronom « ja ») + verbe (à la P1)

« Je lis. »

Les exemples (1) et (2) montrent qu'il est obligatoire d'ajouter les pronoms personnels *tu* et *je* dans la traduction française.

Il convient de noter que les formes  $\emptyset$  du pronom personnel au nominatif sont caractéristiques de nombreuses autres langues européennes possédant une flexion verbale riche. Je pense principalement aux langues slaves, mais aussi romanes : latin, espagnol, italien et roumain, le français étant, lui, une exception dans la famille romane (voir Włodarczyk H., 2012b et à paraître). Dans les exemples cités, nous avons affaire à *une forme zéro* du paradigme des pronoms *ty* et *ja* (comparable à la forme zéro du nominatif alternant avec les autres formes casuelles dans la déclinaison des masculins, par ex. *stól- $\emptyset$ , stól-u, stól-em*). Mais ce que j'appelle le *sujet anonyme* des phrases impersonnelles est une tout autre réalité.

### *Sujet anonyme des phrases impersonnelles*

Dans les langues européennes, dont le polonais, les phrases dites impersonnelles comportent en réalité une marque du sujet qu'elle soit implicite ou explicite. Comme ce sujet est exprimé sous la forme d'un pronom qui ne permet pas d'identifier précisément son référent, je l'ai appelé « sujet anonyme<sup>5</sup> ». Le français n'ayant pas de forme zéro des pronoms personnels (*cf.* la traduction des ex. 1 et 2 ci-dessus), il ne possède pas non plus de pronoms impersonnels de forme  $\emptyset$ , ces pronoms étant de forme explicite : *on*

5. Ce concept (à la fois pragmatique, sémantique, morphologique et syntaxique) est nécessaire car il ne recouvre pas celui (morphologique) de « sujet zéro » (utilisé par Igor' Mel'čuk (1995) et repris par les linguistes polonais) qui ne permet pas de distinguer les constructions impersonnelles des personnelles.



et *il*. Le polonais possédant des formes  $\emptyset$  des pronoms personnels présente, de même, des pronoms impersonnels de forme  $\emptyset$ . La présence de ces derniers dans l'énoncé est décelable par l'accord du verbe que ces pronoms imposent : il s'agit de la forme personnelle la moins marquée de la conjugaison, c'est-à-dire la P3 sg neu. Il est remarquable que les pronoms impersonnels fonctionnant dans l'énoncé comme *sujet anonyme* renvoient à la même subdivision du monde représenté en deux classes sémantiques que les pronoms interrogatifs et indéfinis ; ces deux classes sont celle des êtres humains (+hum) et celle de la classe complémentaire des êtres et objets restant, c'est-à-dire non humains (-hum).

Pronoms	+hum		-hum	
	français	polonais	français	polonais
<b>interrogatifs</b>	qui ?	<i>kto ?</i>	quoi ?	<i>co ?</i>
<b>indéfinis</b>	quelqu'un	<i>ktoś</i>	quelque chose	<i>coś</i>
	quiconque	<i>ktokolwiek</i>	quoi que ce soit	<i>cokolwiek</i>
<b>impersonnels</b>	on	il	$\emptyset$	$\emptyset$

Tableau 1. Pronoms humains et non humains.

Le tableau fait apparaître la difficulté que va représenter pour l'analyse du polonais le fait que deux unités de sens différents ont le même marqueur  $\emptyset$ . Ci-dessous, les exemples 3 et 4 sont des énoncés dont les sujets anonymes renvoient à des référents +hum tandis que 5 et 6 présentent des sujets anonymes renvoyant à des entités non humaines.

(3) *Najlepsze owoce kupuje się na targu.*

« On achète les meilleurs fruits au marché. »

(4) *Zamówiono nowe podręczniki.*

« On a commandé de nouveaux manuels. »

(5) *Pada.*

« Il pleut. »

(6) *Strasznie grzało w tym pokoju.*

« Ça chauffait terriblement dans cette pièce. »



Cette subdivision en deux classes a été signalée par Roman Laskowski dans la grammaire de l'Académie des sciences de Pologne :

*Tandis que les constructions impersonnelles en się et -noł-to: chodzi się, wykonano, milczano, bito impliquent l'existence d'un être humain exécutant une action ou caractérisé par un état ou un procès, bien qu'elles ne le définissent pas plus précisément, les constructions impersonnelles du type zasypało (drogę) excluent un instigateur humain de l'action<sup>6</sup>.*

Laskowski, 1984/2, p. 147.

Le style laborieux de la citation ci-dessus témoigne du problème que pose la reconnaissance et l'appellation d'une opposition sémantique entre des entités qui sont absentes (n'ont aucun marqueur) en tant que constituants syntaxiques de l'énoncé mais sont bien présentes au plan sémantique en tant que constituants de l'information transmise. Ces problèmes fréquents dans la description des langues ne peuvent être résolus que par le recours à une métalangue formalisée et universelle.

Le terme *sujet anonyme* (AnS) désigne une classe de pronoms indéfinis traditionnellement appelés « impersonnels » (éventuellement de forme  $\emptyset$ ) que l'on peut observer dans les langues indo-européennes, parce que les verbes y possèdent une flexion selon la catégorie de la personne. Les pronoms qui sont employés en tant que *sujet anonyme* se caractérisent en morphologie par une flexion défective (ces pronoms ne possèdent qu'une seule forme de la déclinaison : le nominatif) et en syntaxe par le fait qu'ils ne peuvent apparaître que dans la position du sujet. Comme le sujet explicite d'un énoncé, le sujet anonyme impose au verbe une forme dite d'accord, en l'occurrence la forme de P3 Sg Neu. Également comme le sujet explicite, le *sujet anonyme* peut désigner des participants jouant différents rôles sémantiques (actif, passif ou médian).

6. « Podczas gdy konstrukcje nieosobowe na się i -noł-to: *chodzi się, wykonano, milczano, bito*, implikują istnienie osobowego wykonawcy czynności lub nosiciela stanu czy procesu, chociaż go bliżej nie określają, konstrukcje nieosobowe typu *zasypało (drogę)* wykluczają osobowego sprawcę czynności (agensa) ». Le terme *osobowy* (lit. « personnel ») utilisé dans la grammaire polonaise correspond en linguistique générale au terme *humain* que j'emploie dans la traduction de cette citation.



Le néologisme « sujet anonyme » se justifie de plus par le fait qu'il permet de décrire de manière uniforme les phrases impersonnelles des langues indo-européennes romanes, germaniques et slaves (Włodarczyk H., à paraître). Dans le cas de la traduction des phrases impersonnelles du polonais vers le français, ce concept permet d'aider à choisir entre les pronoms impersonnels humains (*on, ils*) et non humains (*il, ça*). Ce choix est illustré par la traduction des exemples polonais (3 à 6). Je ne reviendrai pas ici, faute de place, sur une conséquence importante de la théorie du sujet anonyme : la place du sujet étant occupée par une forme  $\emptyset$ , les syntagmes nominaux aux cas obliques présents dans les phrases impersonnelles ne peuvent pas être compris comme sujets de l'énoncé, d'où la différence à la fois syntaxique et sémantique entre les énoncés suivants.

(7) *Poeta (podmiot) był smutny.*

« Le poète (sujet) était triste. »

(8) *Poecie (coi) było smutno.*

Lit. Au poète (coi)  $\emptyset$  (AnS -hum) c'était triste

« La tristesse emplissait le poète. »

La nuance de sens distinguant les énoncés à sujet anonyme (7) de ceux à sujet explicite (8) doit faire l'objet d'un effort d'apprentissage et de traduction.

### *Le noyau verbal des énoncés à sujet anonyme*

Tout énoncé personnel ou impersonnel est construit autour d'un centre (servant de prédicat associé au sujet) que j'appelle noyau verbal<sup>7</sup> et qui se caractérise par une forme finie (personnelle) de la conjugaison du verbe (P1, P2 ou P3). La catégorie de la personne participe, à côté des catégories du genre, de l'animation et du nombre, à

7. On trouve souvent dans les grammaires françaises ou polonaises le terme de *prédicat* (*orzeczenie*) qui, dans le cadre de la théorie MIC, est réservé au niveau pragmatique. Certains linguistes proposent « centre phrastique » (*cf.* Vetulani, 2019, qui cite différents termes employés par les linguistes français). Dans la théorie MIC le noyau verbal du plan syntaxique sert de prédicat du plan pragmatique (présentation de l'information grâce au centrage méta-informatif), *cf.* Włodarczyk A. & Włodarczyk H., 2019.



l'accord du verbe avec le sujet. Le sujet explicite exprimé par un nom entraîne toujours l'accord à la P3 ; les pronoms, eux, peuvent entraîner un accord en P1, P2 (les pronoms personnels de P1 et P2) ou P3.

Le noyau verbal est constitué soit par un verbe simple (*robisz* dans l'ex. 1), soit par une locution verbale (*był smutny* [verbe et adjectif attribut du sujet] dans l'ex. 7). Une locution verbale est composée (1) d'une partie du discours (nom, adjectif, adverbe, verbe à l'infinitif ou même interjection) sans catégorie de la personne (donc ne pouvant à elle seule servir de noyau verbal prédicatif) et (2) d'un *verbe support*<sup>8</sup> lui apportant les catégories verbales. Dans les énoncés personnels, la partie non verbale est soit un adjectif ou nom employé avec un verbe copule (*être, devenir, być, zostać*, etc.), soit un nom employé comme complément du verbe support (ex. *avoir l'impression, mieć wrażenie*).

Dans les énoncés impersonnels en polonais, la partie non verbale est une partie invariable. Ce peut être un nom<sup>9</sup> (ou ancien nom) figé au nominatif (*żal* « regret ou pitié », (*po*)*trzeba* « nécessité »), un adverbe (*chłodno* « [il fait] frais », *przyjemnie* « [c'est] agréable »). Les verbes à l'infinitif *słychać* « entendre » et *widzieć* « voir » peuvent aussi entrer dans la composition du noyau verbal impersonnel. Pour fonctionner comme noyau verbal, la partie invariable doit obligatoirement être accompagnée d'un verbe copule. Un verbe copule (plus généralement un verbe support) est un verbe utilisé comme outil grammatical permettant de faire fonctionner comme noyau verbal toute partie du discours non verbale : *être, devenir, avoir, faire*, etc. (*być, zostać, stać się, (z)robić się, mieć, robić*, etc.).

### *Coup d'œil sur les théories slaves actuelles*

Les linguistes observant les énoncés impersonnels comportant la forme  $\emptyset$  obligatoire du verbe *être* au présent en russe en ont conclu qu'il existait dans les langues slaves une partie du discours distincte,

8. Ce terme est dû au linguiste français Maurice Gross (cf. Vetulani, 2019).

9. Le noyau verbal impersonnel *można*  $\emptyset$  est une ellipse figée de la construction *rzecz można* « la chose est possible » dont n'est resté que la forme archaïque de l'adjectif (l'adjectif moderne serait *możliwa*).



non conjugable et non déclinable, consistant en des mots d'origine non verbale (en majorité des adverbes mais aussi des noms indéclinables) pouvant servir de noyau verbal. Les grammairiens russes ont forgé le substantif *predikativ*, traduit en anglais par *predicative* (fr. *un prädicatif*). On attribue l'invention de cette partie du discours à L.V. Chtcherba (1928), dont l'idée fut reprise par V.V. Vinogradov (1947) qui lui-même y renonça ensuite dans sa grammaire russe académique (1953-1954)<sup>10</sup>. Cependant, la reconnaissance d'une telle partie du discours s'est largement répandue parmi les slavistes et continue d'être utilisée.

En Pologne, Zygmunt Saloni (1974), s'efforçant de donner une définition morphologique rigoureuse des *prädicatifs*, a introduit le terme nouveau de « verbe impropre » (*czasownik niewłaściwy*) pour désigner une classe de lexèmes qu'il distingue des autres verbes par le fait qu'ils ne possèdent pas de flexion personnelle, étant toujours employés à la P3 Sg Neu. Cette approche a ensuite été complétée par l'ajout d'une propriété syntaxique : l'impossibilité pour ces verbes « impropres » d'être employé avec un sujet (Saloni & Świdziński, 2007). Un autre linguiste polonais (Bańko, 2001) est revenu sur cette solution parce qu'elle avait le défaut de multiplier les entrées de dictionnaire quand le même verbe peut être employé tantôt avec et tantôt sans sujet, comme *pada* employé seul, au sens de « il pleut », et employé avec un sujet, par ex. *pada śnieg* « il neige »<sup>11</sup>.

Certes, les locutions impersonnelles à base adverbiale avec un complément au datif sont plus nombreuses et plus fréquemment utilisées dans les langues slaves que dans les langues non slaves.

(9) *Zimno mi.*

« J'ai froid. »

(10) *Było mu źle.*

10. D'après Benson, 1957.

11. Bańko, 2001, conserve le terme « impropre » mais s'en sert pour désigner la propriété syntaxique d'un verbe de pouvoir être employé exclusivement ou alternativement dans des énoncés impersonnels.



« Il se sentait mal. »

(11) *Tak dobrze nam tutaj, że będzie nam żal wyjechać.*

Lit. Si bien est pour nous ici que sera regrettable pour nous de partir

« Nous sommes si bien ici que nous regretterons de partir. »

De plus, les expressions polonaises impersonnelles à base adverbiale se traduisent souvent par une construction personnelle en français, mais le contraire est également possible comme le montre la traduction de l'énoncé personnel polonais *pada śnieg* par l'énoncé impersonnel *il neige* en français.

### *Le noyau verbal des énoncés impersonnels en polonais et en français*

Le problème d'analyse des noyaux verbaux impersonnels dans les langues slaves vient de ce que le verbe support le plus universel, c'est-à-dire la copule *być* (être) possède au présent à la P3 une forme zéro ( $\emptyset$ ) qui, dans une langue comme le russe, est la seule possible, mais dans d'autres langues comme le polonais est une alternative à la forme *jest*.

(12) *W tym pokoju  $\emptyset$  / jest zimno.*

« Dans cette pièce, il fait froid. »

Le fait de négliger la forme  $\emptyset$  (alternative de *jest*) conduit à des absurdités : le pronom *to* (ou la particule qui en est tirée<sup>12</sup>) a été considéré comme un *verbe* par Zenon Klemensiewicz, le père fondateur de la syntaxe polonaise contemporaine, sur la base d'énoncés comme :

(13) *Życie to walka.*

« La vie, c'est une lutte. »

L'interprétation de *to* comme verbe est inacceptable si l'on tient compte de la présence de la copule, éventuellement sous la forme  $\emptyset$ , alternant avec *jest*, *była* ou *będzie*, et s'accordant avec le nom qui suit. De la même manière, dans l'exemple (12) on emploie *było* au passé et *będzie* au futur.

12. Cf. Miladi, 2009 ; Piechocka, 2011.





Cependant, l'objection majeure que l'on peut faire à la distinction d'une classe distincte de *prédicatifs* dans les langues slaves vient du contraste qu'on peut établir entre une langue slave et non slave. Il ne viendrait pas à l'idée d'un linguiste de traiter en français *dur* comme un « prédicatif » dans

(14) *Il est dur de travailler dans ces conditions.*

et comme un adjectif dans le syntagme « un dur travail ». Pourquoi donc traiter *ciężko* comme un prédicatif dans :

(15) *Ciężko mu będzie pracować w takich warunkach.*

« Ce sera dur pour lui de travailler dans ces conditions. »

... et comme un adverbe dans :

(16) *Rolnik ciężko pracuje.*

« Un agriculteur travaille dur. »

Dans les deux langues, c'est la présence d'un verbe support qui permet de faire entrer un adjectif ou un adverbe dans une locution verbale, pouvant servir de noyau verbal, remplissant dans l'énoncé la fonction de prédicat<sup>13</sup> associé à un sujet anonyme. Cependant, n'oublions pas que, si l'on peut identifier des structures syntaxiques comparables des locutions impersonnelles en polonais et en français, l'usage qui en est fait dans chacune de ces langues est d'une fréquence et d'une valeur stylistique différentes.

Contrairement à ce qu'un débutant pourrait penser en abordant les grammaires en usage depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le polonais n'est pas une langue exotique ni même une langue bizarre plus difficile pour les francophones que bien d'autres langues

13. Lorsqu'un nom, un adjectif ou un adverbe, ou même un infinitif est employé avec un verbe copule pour former le prédicat d'un énoncé, on peut employer l'adjectif « prédicatif » pour désigner ce qui est un type d'emploi de ces parties du discours. En revanche, employer le terme « prédicatif » comme un substantif revient à poser inutilement l'existence d'une partie du discours distincte qui serait propre aux langues slaves. Les grammaires de langue anglaise utilisent l'adjectif « predicative » pour désigner l'emploi d'un adjectif ou d'un nom en fonction de ce que les grammaires françaises appellent « attribut » du sujet » : *predicative noun, adjective or adverb*. La terminologie anglaise peut parfaitement s'appliquer aux langues slaves comme au français.



indo-européennes. Pour en convaincre les grands débutants, dont presque tous ont déjà abordé l'apprentissage d'au moins une autre langue étrangère avant le polonais, il faudrait que les manuels de polonais évitent de multiplier les termes particuliers censés désigner des réalités propres uniquement à cette langue. Parmi ces termes et concepts « particularistes », certains sont hérités de la tradition grammaticale ancienne alors que d'autres sont récents : ils ont en commun le même défaut, celui de faire croire, faute de connaissances en linguistique générale, à une étrangeté irréductible du polonais. Par exemple, les consonnes « durcies » sont encore souvent présentées dans les manuels au chapitre sur la prononciation comme un phénomène phonétique contemporain alors qu'il s'agit d'un phénomène morphologique qui ne peut s'expliquer que par l'histoire de la langue. J'ai déjà publié des travaux sur les nombreux « genres » du polonais (de 5 jusqu'à 9 selon les linguistes !) qui ne sont en fait qu'un amalgame des trois valeurs de l'animation avec les trois valeurs de genre déjà connues en latin.

L'apprentissage du polonais langue étrangère serait facilité si les enseignants pouvaient s'appuyer sur des connaissances à la fois en typologie des langues, en histoire des langues et en linguistique générale. D'abord, connaître une autre langue slave permet de profiter des avantages du comparatisme proche, c'est-à-dire de reconnaître ce qui distingue radicalement les langues slaves des autres familles indo-européennes (par ex. l'aspect du verbe) et ce qui n'est qu'une variante du système commun (par ex. les emplois « stylistiques » de l'aspect dans le contexte). De plus, un minimum de familiarité avec l'histoire des langues slaves permet au grammairien contemporain de proposer des hypothèses théoriques qui ne contredisent pas l'origine et l'évolution historique du polonais. Une formation de linguiste au courant des théories générales permet d'autre part à l'enseignant d'une langue seconde d'exercer sa réflexion sur la langue première des apprenants, d'attirer leur attention sur les différences autant que sur les ressemblances en leur faisant prendre conscience des phénomènes linguistiques de leur propre langue maternelle, qu'ils manient avec aisance, mais sans en être conscients. L'enseignant de



grammaire devrait aussi, comme tout savant, confronter sans cesse son propre savoir aux nouvelles connaissances en linguistique générale ainsi qu'à l'évolution de la langue qui se poursuit sous ses yeux.

Cependant, même si les linguistes enseignant les langues étrangères sont fondés à tendre vers une rigueur « scientifique », il convient pour « modérer leur fureur rationaliste<sup>14</sup> » qu'ils sortent de leur tour d'ivoire pour se familiariser avec la langue et la littérature telles que la parlent et l'écrivent les écrivains contemporains. Je n'aurais jamais pu construire le concept de « sujet anonyme » si je n'avais parallèlement effectué des analyses de l'œuvre de l'écrivain Edward Stachura. En effet, à la fois poète et prosateur, parfaitement bilingue franco-polonais, Stachura a créé sa vision du monde en maniant avec brio les constructions impersonnelles du polonais à pronom réfléchi (cf. Włodarczyk H., 2000).

En dédiant cet article à Maria Delaperrière, auteur d'une œuvre monumentale sur la littérature polonaise, j'espère contribuer à une meilleure coopération entre les spécialistes de littérature et de linguistique dans les sections de polonais des universités. Coopération indispensable puisqu'aussi bien dans l'étude de la littérature polonaise que dans celle de la langue, nous sommes tous pareillement confrontés à la nécessité de faire la part entre le particulier et l'universel.

Abréviations	
AnS	sujet anonyme
Cod	complément d'objet direct
Coi	complément d'objet indirect
P1, P2 ou P3	1 <sup>re</sup> , 2 <sup>e</sup> , ou 3 <sup>e</sup> personnes
Sg	singulier
Neu	neutre
MIC	centrage méta-informatif

14. *Uciszej racjonalną furję* (Herbert, 1983).

## BIBLIOGRAPHIE

- AMPEL-RUDOLF Mirosława, 2009, « Kategoria rodzaju gramatycznego i semantyczna kategoria istotności poznawczej (żywołności) » [La Catégorie du genre grammatical et de la pertinence cognitive: l'animation], *Linguistica Copernicana* n° 2 (2), pp. 209-221.
- BAŃKO Mirosław, 2001, « Co jest niewłaściwego w czasownikach niewłaściwych ? », in Adrejewicz Urszula, Bańko Mirosław *et al.* (dir.), *Nie bez znaczenia... Prace ofiarowane Prof. Z. Saloniemu...* [Non sans signification... Travaux offerts au professeur Z. Saloni] Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- BENSON MORTON, 1957, « The Problem of Predicatives in Russian », *The Slavic and East European Journal*, vol. 1, n° 4 (Winter), pp. 284-289, Published by : American Association of Teachers of Slavic and East European Languages Stable URL : <http://www.jstor.org/stable/304306> [Accès le 15 septembre 2016].
- BOJAR Bożena & WŁODARCZYK Hélène, 2016, « Orzekanie i informowanie » [Prédiquer et informer], *Język – Komunikacja – Informacja* [Langue – Communication – Information], Poznań : wyd. UAM.
- DECAUX Étienne, 1978, 6<sup>e</sup> édition 2002, *Leçons de grammaire polonaise*, Paris : Institut d'Études Slaves.
- GRZEGORCZYKOWA Renata, LASKOWSKI Roman & WRÓBEL Henryk, 1984, *Gramatyka współczesnego języka polskiego* [Grammaire du polonais contemporain], vol. 2 (Morfologia) (2<sup>e</sup> édition 1998, v. 1-2, Warszawa : P.W.N.).
- HERBERT Zbigniew, 1983, « Kuszenie Spinozy » [La tentation de Spinoza] in *Raport z oblężonego miasta* [Rapport de la ville assiégée], Paris : Instytut literacki. Trad. fr. : Zbigniew Herbert, Œuvres poétiques complètes, éd. bilingue, trad. Brigitte Gautier, Paris : Le Bruit du temps, 2012, vol. 2, coll. « Œuvres poétiques ».
- KLEMENSIEWICZ, Zenon, 1937, *Składnia opisowa współczesnej polszczyzny*, Kraków : PAU, Gebethner i Wolff.
- L'HERMITTE René, 1987, *Science et perversion idéologique: Marr, marrisme, marristes, une page de l'histoire de la linguistique soviétique*, Paris : Institut d'Études slaves.
- MARTÍNEZ-INSUA Ana E., 2011, « When Discourse Matches Syntax : On Meta-Informative Centering Theory and Discourse Coherence in the Recent History of English », *International Journal of English Studies*, IJES, vol. 11 (2), pp. 91-111. Disponible en ligne : [www.um.es/ijes](http://www.um.es/ijes) [accès le 4 juillet 2021].

- MARTÍNEZ-INSUA Ana E. & JAVIER Pérez-Guerra, 2012, "Passivisation and Extraposition as Meta-informative Strategies : On Active-passive Variation in the Recent History of English", in Isabel Moskowich and Begoña Crespo (dir.), *Encoding the Past, Decoding the Future: Corpora in the 21<sup>st</sup> Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 121-146.
- , 2013, "It-clefts in the Meta-Informative structure of the utterance in modern and present-day English", in André Włodarczyk & Hélène Włodarczyk (dir.), *Meta-Informative Centering in Utterances - Between Semantics and Pragmatics*, Companion Series in Linguistics, n° 143, Amsterdam: John Benjamins, pp. 145-166.
- MEL'ČUK Igor' A., 1995, *The Russian language in the meaning-text perspective*, Moskva-Wien: Jazyki russkoj kul'tury.
- MENANTAUD Henri, (à paraître), *Morphosyntaxe du polonais et des langues baltes – Négation quantification, détermination*, Paris : Institut d'Études slaves.
- MILADI Lidia, 2009, « Les fonctions discursives de la particule énonciative *to* du polonais dans les constructions à segment détaché à gauche », *Revue des études slaves*, n° 80/1-2, pp. 87-103.
- PIECHOCKA Monika, 2011, « La particule *to* en polonais et le statut méta-informatif », Mémoire de Master 2, dir. Hélène Włodarczyk, Centre de Linguistique Théorique et Appliquée, Université Paris-Sorbonne. Paris. [http://celta.paris-sorbonne.fr/anasem/papers/master/Piechocka\\_La\\_Particule\\_to\\_en\\_polonais.pdf](http://celta.paris-sorbonne.fr/anasem/papers/master/Piechocka_La_Particule_to_en_polonais.pdf), accès le 8 juin 2021.
- PLUSKOTA Karolina, 2013, « Kryterium podmiotu przy wyodrębnianiu czasowników nieodmiennych przez osobę » [Le critère du sujet pour distinguer les verbes impersonnels] , *LingVaria* VIII, 2 (16). doi 10.12797/LV.08.2013.16.10.
- PRZEPIÓRKOWSKI Adam, 2019, « Status gramatyczny predykatywnych *szkoda, wstyd, żal* raz jeszcze » [Pour revenir sur le statut grammatical des prédicatifs *szkoda, wstyd, żal*], *Polonica* XXXIX, <http://dx.doi.org/10.17651/POLON.39.5>, accès le 4 juillet 2021.
- SALONI Zygmunt, 1974, « Klasyfikacja gramatyczna leksemów polskich » [Classification grammaticale des lexèmes polonais], *Język Polski*, Cahier 1, pp. 3–13, Cahier 2, pp. 93–101.
- , 2001, *Czasownik polski: Odmiana. Słownik*, Varsovie : Wiedza Powszechna.
- SALONI Zygmunt, WOLIŃSKI Marcin, WOŁOSZ Robert, GRUSZCZYŃSKI Włodzimierz & SKOWROŃSKA Danuta, 2015, *Słownik gramatyczny języka*



polskiego [Dictionnaire grammatical du polonais], IV<sup>e</sup> édition online : <http://sgjp.pl/leksemy/#13589/a>

SALONI Zygmunt & ŚWIDZIŃSKI Marek, 2007, *Składnia współczesnego języka polskiego [Syntaxe du polonais contemporain]*, IV<sup>e</sup> édition, Warszawa: PWN, (I<sup>e</sup> éd. 1998).

ŠČERBA Lev Vladimirovič, 1928, « O častjax reči v russkom jazyke » [Sur les parties du discours en russe], *Russkaja reč'*, II, pp.5-27. <http://www.ruthenia.ru/apr/textes/sherba/sherba1.htm>

ŠVEDOVA Natalja Ja., otv. red., 1970, *Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka [Grammaire du russe littéraire contemporain]*, Moscou: Akademija nauk SSSR.

STEFAŃCZYK Wiesław Tomasz, 2007, *Kategoria rodzaju i przypadku polskiego rzeczownika, próba synchronicznej analizy morfologicznej [Les catégories du genre et du cas des substantifs polonais]*, Kraków: Wydawnictwo UJ.

VETULANI Grażyna, 2019, « Les démarches et problèmes à résoudre dans les études comparatives – la prédication nominale en français et en polonais », *Neophilologica* n° 30, pp. 340-351. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=746605>

WŁODARCZYK André, 2015, « Informatyka szansą na rozwój naukowej lingwistyki » [L'informatique comme chance pour le développement de la Linguistique en tant que science], in Paweł Stacewicz (dir.), *Od informatyki i jej zastosowań do światopoglądu informatycznego [De l'informatique et ses applications à la vision du monde informatique]*, Warszawa : Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej.

WŁODARCZYK André & WŁODARCZYK Hélène (dir.), 2013, *Meta-Informative Centering in Utterances - Between Semantics and Pragmatics*, Companion Series in Linguistics n°143, Amsterdam: John Benjamins.

—, 2016a, « O Pragmatycznej naturze predykcji (czyli o meta-informacji w orzekaniu językowym) » [De la nature pragmatique de la prédication linguistique (la méta-information)], *Poradnik Językowy*, n° 8, Warszawa.

—, 2016b, « O Wielowarstwowej strukturze informacji w treści wypowiedzi (szkic o programie Gramatyki rozproszone [Les différents plans de la structure de l'information dans l'énoncé (esquisse du programme de la Grammaire Répartie)], *Investigationes Linguisticae* n° 34, Poznań.

—, 2019, « Qu'est-ce au juste que la prédication ? », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, t. CXIV, fasc. 1, pp. 1-54.



- , à paraître, « The Interactive Method for Language Science and Some Salient Results », *Zagadnienia Naukoznawstwa (Problems of Epistemology)*, Warszawa.
- WŁODARCZYK HÉLÈNE, 1987, « Compte rendu de : René L'Hermitte, *Science et perversion idéologique : Marr, marrisme, marristes, une page de l'histoire de la linguistique soviétique* », *Revue des études slaves*, t. 59, fasc. 3 : *En hommage à Jacques Veyrenc : Études de linguistique slave*, Paul Garde (dir.), pp. 703-707.
- , 1993, « Sentences without a Nominative NP in Polish », in Roman Laskowski & Gerd Hentschel (dir.), *Studies in Polish Inflectional Morphology and Syntax, Synchronic and Diachronic Problems*, München : Otto Sagner.
- , 1994, « Les phrases à sujet anonyme et verbe réfléchi en polonais et en russe », *Revue des études slaves*, t. 66, fasc. 3 : *Organisation sémantique de la phrase dans les langues slaves*, pp. 669-680.
- , 1996, « Les Traits sémantiques du sujet anonyme en polonais, russe et français », in Violetta Koseska-Toszewa & Danuta Rytel-Kuc (dir.), *Semantyka a konfrontacja językowa [Sémantique et confrontation linguistique]*, Warszawa : Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, pp. 179-198.
- , 2000, « L'Anéantissement de la personne dans l'œuvre de Edward Stachura », in Hanna Konicka & Hélène Włodarczyk (dir.), *Littérature polonaise du XX<sup>e</sup> siècle, textes, styles et voix*, Paris : Institut d'Études Slaves, pp. 329-346.
- , 2009a, « Les Centres d'intérêt de l'énoncé et la cohérence textuelle en polonais et russe », *Revue des études slaves*, Paris, LXXX/1-2, pp. 13-32.
- , 2009b, « Lingwistyka na polonistyce krajowej i zagranicznej w dobie filozofii informatyczno-logicznej » [La Linguistique dans les études polonaises en Pologne et dans le monde à l'époque de la philosophie logico-informatique], *LingVaria* n° 7, pp. 65-79. Reprint: 2010, Ryszard Nycz, Władysław Miodunka & Tomasz Kuntz, *Polonistyka bez granic [Les études polonaises sans frontières]*, vol. 2, Kraków : Universitas, pp. 13-30.
- , 2012a, « Les catégories du genre et de l'animation dans la grammaire polonaise », in Kinga Siatkowska-Callebat & Anna Synoradzka-Demadre, *L'Enseignement du polonais en France - IIF Assises, 2012*, n° spécial 7 des Annales de l'Académie Polonaise des Sciences à Paris, pp. 25-38.
- , 2012b, « L'emploi des pronoms personnels en polonais (par contraste avec le russe et le français) », *Revue des études slaves*, t. 83, fasc. 2-3 : Études à la mémoire de J. Breuillard, Stéphane Viellard (dir.), Paris : Institut d'études slaves, pp. 617-648.

- , 2018, « O potrzebie wiedzy o języku polskim kompatybilnej z wiedzą o innych językach narodowych », *Kongres Polonistyki Światowej [De la nécessité d'une description du polonais compatible avec celle des autres langues nationales, Congrès mondial des études polonaises]* (Katowice juin 2016), in Aleksandra Achtelik, Karolina Draboń & Joanna Tambor (dir.), *W kręgu (glotto) dydaktyki [Dans le cercle de la glottodidactique]*, t. 5, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 205-218.
- , à paraître, *Anonymous Subject - Impersonal Constructions in European Languages*.
- ZALIZNJAK Andrej, 1967, *Russkoe imennoe slovoizmenenie* [La déclinaison nominale en russe], Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.







**LE JOURNAL PERSONNEL  
EN TANT QUE PROBLÈME LITTÉRAIRE**

Paweł Rodak

Université de Varsovie

L'un des phénomènes, qui déterminent aujourd'hui de manière significative la condition de la littérature, est sa relation avec les pratiques et les genres qui, jusqu'à récemment, se situaient en dehors du domaine de la littérature, tels que journaux intimes, lettres, mémoires, autobiographies ou divers types d'écritures ordinaires. L'influence de ces pratiques et de ces genres sur le « centre » fictionnel de la littérature s'est traduite d'une part par un changement radical de caractère, qui au XX<sup>e</sup> siècle est devenu de plus en plus autobiographique et documentaire, et d'autre part par un changement de portée, qui s'est progressivement élargi et a absorbé des phénomènes jusqu'alors considérés comme non littéraires. Il ne fait aucun doute que le rôle décisif dans ce changement a été joué par l'expérience des deux guerres mondiales au XX<sup>e</sup> siècle, y compris l'expérience du génocide et de l'Holocauste, et la façon dont ils ont été enregistrés. La conséquence ultime de ces processus pourrait être la question de la notion de littérature elle-même: peut-elle rester dans sa forme actuelle, et vaut-elle la peine d'être maintenue dans une situation où l'élargissement de la notion de littérature peut avoir pour effet de brouiller la spécificité des pratiques d'écriture qui s'y trouvent ?

Dans son article *Le témoignage comme problème littéraire*, Maria Delaperrière reprend la première des questions soulevées, à savoir la façon dont les écrivains utilisent le document et le témoignage dans leur pratique littéraire, comment le discours autobiographique et documentaire influence leur littérature, ce qui aboutit finalement à « remettre en question la compréhension traditionnelle de la littérarité souvent identifiée à la fiction romanesque et à contester en même temps les théories trop extrêmes sur l'autoréférence de toute littérature et la disparition du sujet » (Delaperrière, 2006, p. 104). Dans son article, Maria Delaperrière examine plus en détail trois récits de nature documentaire-autobiographique concernant des expériences de guerre: *Mémoire de l'Insurrection de Varsovie* de Miron Białoszewski, *Le Pianiste* de Władysław Szpilman et *Un monde à part* de Gustaw Herling-Grudziński. Elle montre à chaque fois comment « le témoignage littéraire oscille entre le document et l'autobiographie » (*ibid.*,



p. 92) et comment la littéararité, mais une littéararité comprise de manière non fictionnelle, permet de transcender les limites de « la narration linéaire, en lui opposant des fragments, des sous-entendus, des taches blanches de silence qui ne sont que la promesse d'une vérité jamais atteinte » (*ibid.*, p. 104). La littéararité est comprise par Maria Delaperrière comme un geste de « séparation entre ce qui est dit et ce qui est vécu » (*ibid.*, p. 95). Citant Jean-Jacques Lecercle, Delaperrière écrit que la littéararité « révèle le conflit entre le sujet qui raconte et l'objet raconté en introduisant l'hétéronomie (c'est-à-dire des composantes imposées de l'extérieur) dans la construction narrative » (*ibid.*, pp. 95-96). Cependant, le caractère hétéronome de la littérature n'implique pas de changement de son statut. La littérature reste littérature, bien que les changements importants qui s'opèrent en son sein nécessitent de nouveaux termes pour la définir, comme le témoignage littéraire [*świadectwo literackie*].

Dans mon article, je voudrais aborder la deuxième des possibilités mentionnées ci-dessus, c'est-à-dire la situation dans laquelle des écritures ordinaires, documentaires et autobiographiques réalisées par des non-écrivains et traitées comme non-littéraires jusqu'à présent, commencent à être incluses dans le champ de la littérature et à acquérir le statut d'œuvres ou de pièces littéraires. C'est la situation à laquelle nous confrontent aujourd'hui en Pologne, entre autres, les documents personnels du temps de la Shoah. Je vais soumettre à la réflexion ce phénomène à l'aide de deux exemples.

Le premier exemple est le volume intitulé *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1945)* [Littérature polonaise face à la Shoah (1939-1968)], préparé par Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska et Jacek Leociak, très important et vaste (plus de 650 pages). Plus d'un tiers du volume est consacré à la « littérature de document personnel » [literatura dokumentu osobistego], qui comprend journaux intimes, mémoires, lettres et écrits, y compris les documents qui faisaient partie des Archives Ringelblum fondées dans le ghetto de Varsovie et découvertes après la guerre (Buryła, Krawczyńska, Leociak, 2012, pp. 24-173 et pp. 525-582). Le premier, et le plus grand chapitre



de ce volume, est consacré à la littérature du document personnel. Il témoigne du net changement d'orientation qui s'est opéré dans la perception de la littérature de guerre et des écrits de temps de la Shoah. Ce qui, jusqu'à récemment, constituait la périphérie de la littérature et était traité comme un « appendice » à la poésie, à la prose ou au théâtre<sup>1</sup> – a désormais pris la première place, et la plus importante. Dans ce volume, c'est la « littérature de document personnel » qui établit le point de référence des phénomènes poétiques ou en prose – et non l'inverse.

Le deuxième exemple est la publication d'une sélection de documents provenant des Archives Ringelblum, édités par Marta Janczewska et Jacek Leociak (Leociak & Janczewska, 2020)<sup>2</sup>, dans la collection de la Bibliothèque Nationale, dont l'objectif est de faire « des éditions exemplaires des œuvres les plus précieuses de la littérature polonaise et étrangère » (note sur la couverture du volume). Les Archives Ringelblum, constituent « une collection de sources sans précédent datant de l'époque de la Shoah » (Leociak & Janczewska, 2020, *Introduction*, p. V). Il rassemble des documents sur l'Holocauste cachés dans des boîtes de fer et des bidons de lait dans divers endroits souterrains du ghetto, dont deux ont été découverts après la guerre. Aujourd'hui, les Archives Ringelblum contiennent plus de 3 000 documents (plus de 35 000 pages), dont de nombreux journaux intimes, mémoires, récits et lettres, car ce sont les documents personnels et autobiographiques que les initiateurs des archives étaient désireux de recueillir. Dans le volume de la collection de la Bibliothèque Nationale, la partie intitulée « littérature de document personnel » a pris définitivement le plus de place (640 pages). Il existe deux autres sections : « textes littéraires », divisés en prose et poésie (220 pages), et « textes religieux » (30 pages).

1. Par exemple, dans l'important manuel de Jerzy Świąch (Świąch, 1997), les journaux intimes et les récits d'expériences extrêmes occupent environ 20 des 500 pages.

2. Cf. La traduction française d'extraits des Archives (Ringelblum, 2007), est composée de deux volumes : *Lettres sur l'anéantissement des Juifs de Pologne* et *Les enfants et l'enseignement clandestin dans le ghetto de Varsovie*, un troisième volume est en préparation. (N.d.R.).



Ces deux volumes font ressortir l'importance de la catégorie de « littérature de document personnel » apparaît comme très importante. Elle a été introduite dans les études littéraires polonaises par Roman Zimand qui se réfère à la tradition de la sociologie polonaise et à la méthode développée par celle-ci (par exemple dans les travaux de Florian Znaniecki, Józef Chałasiński et Jan Szczepański) qui utilisait les documents autobiographiques comme une source importante pour étudier les attitudes sociales. Cette méthode était appelée « méthode biographique » ou « méthode des documents personnels » (Znaniecki, 1982; Chałasiński, 1982; Szczepański, 1973)<sup>3</sup>.

Roman Zimand soulignait qu'« en traitant de la littérature de document personnel, nous étudions quelque chose qui est vivant, relativement bien reçu, quelque chose qui *est devenu* de la littérature relativement récemment » (Zimand, 1990, p. 9)<sup>4</sup>. En rapprochant « document personnel » et littérature, Zimand nie l'existence d'une frontière nette entre eux, séparant la « vérité », inhérente au premier, et la « fiction », appartenant au second. Contestant cette opposition, Zimand reconnaît que la littérature de document personnel se caractérise par la coexistence de la « vérité » et de la « fiction », ou en tout cas par cette possibilité (« conserver la vertu de la vérité et avoir le plaisir de la fictionnalisation », *ibid.*, p. 10). C'est la première et la plus importante caractéristique de la littérature de document personnel.

Le deuxième trait de la littérature de document personnel sera la « fluidité des frontières entre les genres » (*ibid.*, p. 16), ce qui signifie que les lettres, les journaux intimes, les mémoires ou les récits, les notes, ainsi que les écrits de toutes sortes, s'interpénètrent souvent dans les limites d'une littérature ainsi comprise, comme si

---

3. Jean-Michel Chapoulie, dans son livre *La tradition sociologique de Chicago 1892-1961*, souligne l'importance de l'utilisation « de cette source documentaire qu'est le document personnel – lettre ou autobiographie – qui permet de saisir l'interprétation par la population étudiée des situations et des normes auxquelles elle se trouve confrontée [...], cette source documentaire que constituent les documents personnels offrant un accès direct à l'univers de sens des acteurs sociaux » (Chapoulie, 2001, pp. 74-75).

4. Chapitre. I. *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle, a o diarystyce w szczególności* [Sur la littérature des documents personnels en général et sur la diaristique en particulier].



– ce que Zimand n’écrit plus, et que je voudrais ajouter – ce n’est pas tant l’identité textuelle, définissant un genre donné, qui est ici la plus importante, mais la spécificité de la pratique d’écriture, dont le caractère dynamique et fonctionnel permet de combiner dans une même action ce qui est séparé par le genre en littérature, et même si nous parlons de la « fluidité des frontières de genre », nous maintenons toujours ces frontières comme une hypothèse.

La troisième caractéristique de la littérature de document personnel, distinguée par Zimand, est une sorte d’« excès » qui fait du document personnel un objet d’intérêt pour le lecteur. Les sources de cet excès peuvent être très différentes, liées à l’époque de la création du document, à son auteur ou à son auteure, ou au caractère spécifique et exceptionnel du document lui-même. L’essentiel est que cet « excès » fasse « des journaux intimes, des mémoires et des lettres quelque chose de publiable et de lisible, ou plus précisément quelque chose dont la lecture ressemble vivement à la réception de la prose “fictionnelle” » (*ibid.*, p. 30).

« La catégorie de référence pour nous est la notion de littérature de document personnel », écrit Jacek Leociak dans l’introduction de l’anthologie *Archives Ringelblum*, se référant directement au concept de Roman Zimand. Et il présente ainsi les « trois caractéristiques fondamentales » qui définissent le domaine de l’écriture autobiographique: « premièrement, la fluidité des frontières entre les genres et la facilité avec laquelle elles peuvent être franchies, trouvant son origine dans le récit personnalisé; deuxièmement, le brouillage de l’opposition entre ‘vérité’ et ‘fiction’, dont la source est le jeu entre la référentialité du texte et les règles de composition du récit; troisièmement, la grande variété des genres » (Leociak & Janczewska, 2020, pp. XC-XCI)<sup>5</sup>.

Cependant, si nous appliquons maintenant ce que Roman Zimand et Jacek Leociak proposent à l’un des éléments les plus importants dans le domaine de la littérature dite de documents personnels, à

5. Cf. également Leociak, 2008.



savoir les journaux personnels, nous verrons qu'il n'est pas si facile de les placer dans ce domaine. Et en tout cas, ils nous font réfléchir à la notion même de littérature, telle qu'elle apparaît ici.

Un journal intime, ou plus largement un document personnel, peut être compris et analysé de deux manières : comme un type de texte, de discours ou de récit, et comme une pratique culturelle, une pratique d'écriture. Personnellement, je suis beaucoup plus proche de cette deuxième compréhension du journal, que je vais exposer brièvement. Cependant, je resterai encore au niveau du discours. Berel Lang, distinguant « l'écriture historique ou documentaire d'une part, et l'écriture figurative et fictionnelle d'autre part », souligne que le journal intime se situe « précisément au point de rencontre de la représentation historique et littéraire » (Lang, 2006, pp. 136, 140).

Au sein de la littérature de document personnel, le journal intime occupe une position particulière qui le rapproche, pour ainsi dire, de l'histoire et l'éloigne de la littérature. En bref, cela signifie que, contrairement aux mémoires ou aux autobiographies d'une part, et aux romans d'autre part, les journaux intimes ne sont pas organisés selon des règles spécifiques, ils ne sont pas régis par un ordre narratif (bien qu'il puisse apparaître dans les journaux intimes), ils n'ont pas de caractère continu ou uniforme, et ils sont – comme l'écrit Michał Głowiński – « une forme sans forme » [forma bez formy], pour laquelle l'ordre des dates historiques est une référence<sup>6</sup>. Tenu au jour le jour, le journal intime est un enregistrement du temps, et non un texte littéraire qui constitue toujours une certaine construction du temps. L'histoire laisse *des traces* dans le journal, dont la véracité ou la réalité ne peut être mise en doute (Czermińska, 2006). Et cette véracité concerne aussi bien les faits historiques extérieurs à l'auteur que son expérience personnelle. Ici, je me réfère une fois de plus aux mots de Berel Lang :

6. Michał Głowiński souligne que « si l'on entend par œuvre un énoncé qui, dans son ensemble, est organisé selon certains principes préconçus, un journal intime n'est pas une œuvre (c'est "*une forme sans forme*" [forma bez formy]), tandis qu'un roman est toujours une œuvre, même si son agencement est aussi lâche ou chaotique que possible. » (Głowiński, 1997, p. 66).





*Parce qu'il est écrit au fur et à mesure que les événements se déroulent, le journal intime combine un récit non médiatisé avec le point de vue individuel et expressif de l'auteur. Dans aucun autre genre littéraire ou historique, on ne trouve un lien similaire entre le moment historique et le processus émotionnel de son enregistrement. [...]*

*En d'autres termes, le journal intime est historiquement et émotionnellement irrécupérable; il représente l'expérience de l'auteur, qui a toujours le dernier mot. La force de cette authenticité est encore accentuée par le fait que les journaux intimes sont généralement lus par ceux qui ont une connaissance rétrospective des événements en question. [...]*

*Le journal lui-même contient un contenu qui est une vérité absolue – non pas dans le sens où les événements rapportés se sont « vraiment » passés tels qu'ils sont décrits, mais dans le sens où les affirmations de l'auteur sont soumises à une auto-vérification. Même s'il était possible de prouver que l'auteur a tort (ou, dans une situation extrême, qu'il ment), le journal reste un témoignage incontestable de ses opinions.*

Lang, 2006, pp. 140-141.

Rappelons maintenant ce qui est évident: la tenue d'un journal intime doit, à un degré plus ou moins élevé, impliquer la conscience historique de celui qui tient le journal. On ne peut pas écrire un journal intime en ignorant totalement l'historicité, c'est-à-dire un modèle du temps dans lequel il existe un principe de succession continue et linéaire de segments identiques et marqués. Une suite de tels segments homogènes, que nous appelons « dates historiques », distingués sous la forme d'une matrice distincte, autonome par rapport aux événements qui se déroulent dans le temps, constitue un calendrier. Un journal personnel n'est rien d'autre qu'un calendrier personnalisé (en fait, les calendriers étaient à l'origine de la pratique de journaux et sont encore aujourd'hui – sous la forme de ce qu'on appelle des agendas – l'un des supports de journal les plus fréquemment utilisés). Le calendrier et l'agenda sont tous deux un signe d'ordre et d'organisation du temps, ainsi que de gestion du temps. Un journal intime est également un enregistrement de l'expérience d'un individu dans le temps historique. Il s'agit d'une combinaison du personnel et de l'historique accomplie dans une activité d'écriture quotidienne et de datation de sa notation.



Notations [*zapis*], une série de notations – ce terme reflète mieux la nature du discours diaristique qu'un texte. Les notations, les écrits nous renvoient à ce qui est momentané, discontinu, dynamique, contextualisé et matériel. Le texte, au contraire, fait référence à ce qui est structurel, continu, statique, décontextualisé et dématérialisé. L'écrit est lié à l'activité d'écriture, à une certaine *praxis*, dont elle fait partie. Un texte, par contre, du moins un texte littéraire, ne recourt pas à un tel lien. C'est aussi la différence entre les « écrivains » et les « écrivants » (cf. Barthes, 1991, pp. 147-166). Bien sûr, un texte doit aussi être écrit, mais la question de savoir comment, pourquoi et par qui il a été écrit est secondaire par rapport à ce qu'est un texte en tant que construction linguistique spécifique et au sens caché dans cette construction. C'est pourquoi, en exagérant un peu, on peut dire que l'écrit nous renvoie à ce qui est historique, le texte à ce qui est en quelque sorte extra-historique. Mais avant tout, l'écrit renvoie à une pratique culturelle située dans le temps historique, une pratique d'écriture<sup>7</sup>. Le texte, quant à lui, renvoie à la pratique littéraire. Selon la façon dont nous comprenons un journal intime, nous l'incluons ou l'excluons du domaine de la littérature, et nous indiquerons les conditions qui déterminent qu'un journal devient de la littérature.

Cependant, dans le cas d'écrits de l'expérience de la Shoah, évoqués dans les deux volumes mentionnés précédemment, avons-nous affaire à tel « devenir littérature » ? À mon avis – non, ou du moins pas entièrement. Ce que je vais essayer de justifier brièvement dans la suite de mon propos.

Pour ce faire, je dois m'arrêter, ne serait-ce que brièvement, sur la notion de « littérature » elle-même. Je comprends la littérature, en tant que l'une des formes de l'art de la parole, comme une utilisation du mot de telle manière qu'il cesse d'être un composant des pratiques communicatives et/ou performatives fortement fonctionnalisés en raison des

---

7. Ma propre compréhension de la pratique d'écriture, notamment en ce qui concerne les journaux intimes, a été présentée dans mon livre *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Natkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński), (Rodak, 2011), ainsi que dans les articles: Rodak, 2010, Rodak, 2019.



besoins actuels, et devient un matériau utilisé pour créer un certain ensemble textuel significatif et autonome, dont la destination finale est un livre imprimé. Bien que la littérature soit créée comme résultat de l'activité d'une personne, dans des conditions spécifiques et avec l'utilisation d'outils et de supports d'écriture, la « relation entre le mot et le corps, le texte et l'empirie » (Delaperrière, 2006, p. 91), qui caractérise un témoignage, un document ou une trace, est dans ce cas considérablement relâchée au profit de la relation entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. La littérature, du moins celle dont la forme est déterminée par sa « naissance de l'esprit de l'écriture (et de l'imprimé) » (Godlewski, 2008, p. 288), et dont le concept, je crois, est encore utilisé comme le plus courant, se définit par cinq opérations de base qui déterminent son mode d'existence : la décontextualisation (le sens au lieu de l'événement), la fictionnalisation (l'imagination au lieu de l'expérience), la textualisation (le texte au lieu de la pratique), la rematérialisation (le livre au lieu du cahier) et la remédiation (l'imprimé au lieu du manuscrit). Si nous suivons maintenant ces « opérations » une par une, nous verrons que, dans la littérature de document personnel et dans la littérature de document personnel de l'époque de la Shoah en particulier, ces opérations ne se réalisent pas, ou du moins pas comme elles le font dans les œuvres de fiction littéraire. C'est pourquoi la littérature de document personnel est – paradoxalement – loin de la littérature.

*Décontextualisation.* Les deux volumes qui constituent le point de départ de ma réflexion ici mettent fortement l'accent sur le lien étroit des documents avec le monde extérieur, avec le contexte historique, qui détermine dans une large mesure non seulement les conditions d'écriture et le caractère des documents, mais aussi leur lecture. Sans prise en compte du contexte, ces écrits peuvent même devenir tout à fait incompréhensibles. Car nous avons ici clairement un lien avec le temps historique, qui n'existe pas de cette manière en littérature. Le temps littéraire est différent du temps des documents personnels, tels que les journaux intimes ou les lettres. Voici ce qui est écrit dans le volume *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*:



*La littérature de document personnel – par sa nature même – est immergée dans ici et maintenant du moment de sa création, tandis que le journal intime est un exemple de genre dont la forme et le contenu s'établissent sous l'influence des circonstances et de l'actualité. Cependant, dans le cas des témoignages en question, les circonstances de l'écriture ne déterminent pas seulement le contenu, mais constituent aussi une condition de possibilité de l'existence du texte lui-même, décident de la présence ou de l'absence de l'auteur et des chances de survie de ce qui est écrit.*

Leociak, 2012, p. 74.

*Fictionnalisation.* Nous ne traitons pas non plus de la fictionnalisation dans ce type d'écrits. Bien sûr, le recours à la fiction peut apparaître ici comme le résultat de l'utilisation du langage qui, par sa nature même, ne sera jamais identique à l'expérience, et l'expression ou la description de cette expérience sera différente de l'expérience elle-même. Pourtant, dans la littérature de document personnel, la tension entre vérité et mensonge est incomparablement plus importante que la tension entre vérité et fiction inhérente à la littérature. Cela se révèle particulièrement dans des situations extrêmes, comme la guerre ou la Shoah, lorsque les « expériences extrêmes » deviennent des expériences quotidiennes. L'expérience domine alors l'imagination, et l'enregistrement de l'expérience ne peut être séparé de lui-même :

*Le phénomène de tous ces textes tient au fait qu'ils sont un compte rendu à la fois des expériences extrêmes et des conditions extrêmes dans lesquelles ils ont été créés. L'acte d'écrire et le moment de l'expérience se confondent. La distance temporelle entre l'expérience et son expression s'estompe. On pourrait dire que, dans de tels cas, la réalité touche le texte et y laisse une trace indélébile.*

*Ibid*, p. 74.

*Textualisation.* Les deux premières caractéristiques, mentionnées plus haut, rendent déjà difficile de considérer les documents de la « littérature de document personnel » comme des textes parmi d'autres, en particulier littéraires. La transformation de la pratique en



texte – typique de la littérature<sup>8</sup> – n’a pas lieu dans ce cas. On le voit très bien lorsque l’on s’interroge sur les fonctions de la littérature de document personnel. Une fonction très importante, surtout dans les situations extrêmes, sera une fonction auto-thérapeutique ou même existentielle, où l’écriture sera littéralement un facteur qui maintient en vie. Elle aura également une fonction disciplinaire importante, ainsi qu’une fonction que l’on pourrait qualifier de stabilisatrice ou homéostatique, lorsque l’écriture permet de maintenir l’équilibre élémentaire de la vie. D’autres fonctions encore sont : la volonté de travailler sur soi-même dans des situations extrêmes, l’auto-analyse, l’examen de conscience, ou encore la médiation ou la prière. Toutes ces fonctions sont très éloignées des fonctions littéraires associées à l’existence d’un texte autotélique comme forme propre de la littérature. C’est pourquoi la littérature de document personnel ne peut être évaluée à l’aide de catégories esthétiques :

*Les œuvres témoignant de la Shoah ne sont pas soumises aux procédures d’évaluation littéraire. Ce refus même d’évaluer, cette suspension du jugement esthétique, est l’une des conséquences de la prise de conscience du dilemme moral inhérent à la littérature de l’Holocauste. On ne juge pas, du point de vue esthétique, le témoignage authentique de la Shoah (un document personnel), et en même temps, lorsqu’il s’agit d’une littérature consciente de son métier [...] la question de l’opportunité se pose immédiatement. L’interrogation sur le droit à la transformation artistique de la souffrance, à la fictionnalisation apparaît aussitôt.*

Buryła, Krawczyńska & Leociak, 2012, p. 403.

La question de l’impossible textualisation de la littérature de document personnel devient encore plus claire lorsqu’on considère la fonction, peut-être la plus importante, des documents de la Shoah, qui est de rechercher « une approximation de la vérité qui – perçue comme une valeur supérieure – devient l’exigence de base de la litté-

8. Grzegorz Godlewski le souligne lorsqu’il écrit que la notion moderne de littérature a « réduit la pratique littéraire à une communication verbale, séparée de son contexte et formant un texte autonome. [...] Le texte devient le domaine de l’existence propre, voire exclusif, de la littérature qui, dans cette situation, trouve sa seule référence, comme elle le fait, en elle-même. [...] Ainsi, la pratique devient un texte, la situation devient une structure, et l’expérience devient une imagination. » (*Godlewski, 2008*, pp. 290-291).



rature » (*ibid.*, p. 405). Ce n'est pas une coïncidence si les catégories de témoignage et de témoin apparaissent si fréquemment lorsqu'il est question de documents personnels sur l'Holocauste. Si le témoignage est un problème littéraire, comme le propose Maria Delaperrière, c'est aussi en ce sens qu'il attire notre attention sur la non-évidence de la catégorie de littérarité au XX<sup>e</sup> siècle et sur les limites des langages littéraires antérieurs. L'introduction de l'anthologie *Archives Ringelblum* mentionne également cette question :

*Les documents rassemblés dans les archives clandestines du ghetto de Varsovie constituent une source historique inestimable, mais ils témoignent également de l'expérience de la Shoah, comprise dans des catégories morales et existentielles. Ils témoignent d'une expérience radicalement nouvelle, face à laquelle les formes d'expression jusqu'ici utilisées ont échoué et face à laquelle le langage semble impuissant.*

*En bref, telle était la mission du groupe « Oneg Shabbat » et des archives de la conspiration du ghetto de Varsovie : préserver les traces des exterminés, laisser des témoignages de leur vie, de leur résistance et de leur mort, préparer du matériel documentaire pour les historiens et les procureurs.*

*Le témoignage de la Shoah devient un enregistrement de la trace de l'existence d'un autre être humain. L'essence du témoignage est la manifestation de la subjectivité humaine, et un témoin n'est pas seulement quelqu'un qui sait ce qui s'est passé, mais aussi quelqu'un qui est guidé par une obligation morale d'en témoigner, c'est-à-dire de transmettre la vérité sur ces événements aux autres.*

Leociak, 2020, pp. VIII, XXXVIII, XC.

*Rematérialisation.* Le principal moyen d'existence de la littérature moderne est le livre imprimé, du moins tant que les supports informatiques ne l'ont pas supplanté. Par rapport au livre imprimé, les supports antérieurs d'une œuvre littéraire (brouillons, cahiers, feuilles manuscrites) semblent être inférieurs, moins importants, bien qu'ils puissent intéresser les chercheurs qui suivent la génétique des textes (de Biasi, 2011). Dans le domaine de la littérature, le processus de transition du brouillon au livre est évident et attendu, et l'absence de manuscrit ou de tapuscrit dans la version finale d'un livre est une chose presque évidente. Dans le cas des documents personnels, en



particulier les documents relatifs à la guerre et à la Shoah, cette règle ne s'applique pas. Dans ce cas, la matérialité originelle des documents s'avère extrêmement significative en soi, c'est pourquoi son caractère est indiqué à plusieurs reprises dans les deux volumes examinés; en outre, dans l'anthologie des *Archives Ringelblum*, la publication de chaque document est précédée d'une description de sa forme matérielle. Dans ce cas, la façon matérielle, tangible, dont ces documents existent, est tout aussi importante et tout aussi « significative » que leur contenu, de sorte que la catégorie du témoignage exige d'être complétée par celle de la trace<sup>9</sup>, indiquant la manière matérielle, et pas seulement linguistique, dont les documents de la Shoah existent :

*Les feuilles de papier qui arrivent dans nos mains ou les inscriptions griffonnées dans les derniers moments de la vie contiennent un message qui – comme un objet sauvé d'une catastrophe – est marqué d'un type particulier d'authenticité. Particulier parce qu'il appartient aux choses elles-mêmes plutôt qu'à leur représentation verbale.*

*Des destructions, des trous dans le texte, des espaces vides que personne ne pourra jamais remplir, ils deviennent ainsi de véritables traces de l'Holocauste « imprimées » dans le texte. Ils deviennent un stigmate de la Shoah qui marque les témoignages des survivants de taches de rouille et d'humidité, de trous et de déchirures, de l'odeur mortelle de la décomposition.*

Leociak, 2012, pp. 74, 80-81.

*Remédiation.* Bien sûr, les écrits, les documents personnels peuvent être imprimés. Cependant, l'écriture en tant que telle ne peut être imprimée. Et dans le cas des journaux intimes, en particulier ceux écrits dans une situation extrême comme l'Holocauste, l'écriture elle-même,

9. « Les traces apparaissent à la fois comme des textes linguistiques d'un certain type et comme des objets matériels dans lesquels on cherche un sens. Il peut s'agir d'objets directement empruntés à la nature ou fabriqués par l'homme, mais ces objets sont considérés non pas en raison de la fonction pour laquelle ils étaient initialement prévus, mais en raison de leur déplacement dans un contexte secondaire. Je qualifierais de « traces » certains documents et fragments de documents partiellement détruits, provenant principalement des *Archives Ringelblum* [...], ainsi que ces écrits eux-mêmes comme objets matériels. Leurs dommages, taches et déchirures, le matériau sur lequel ils ont été créés, comme le papier des sacs de ciment ou le verso des étiquettes commerciales, constituent une source de connaissances pour le chercheur. » (Czermińska, 2006, p. 92).



son caractère (donc son apparence), la façon dont elle est écrite, voire la forme des lettres, jouent souvent un grand rôle. Ainsi, en va-t-il de ce que l'on écrit, tout autant que de l'outil avec lequel on l'écrit, et de la manière dont on l'écrit. Comme le fait d'écrire tout court. La pratique de l'écriture elle-même – souvent associée à la peur, à la douleur, à l'épuisement – est, dans ce cas, loin de la pratique de la construction d'un texte littéraire.

Nous sommes arrivés au point où nous devons nous demander s'il est utile de recourir à la catégorie « littérature de document personnel » pour des documents tels que ceux de l'époque de la guerre et de la Shoah, y compris les journaux intimes écrits à cette époque. À mon avis, cela en vaut la peine dans la mesure où nous considérons la juxtaposition de la littérature et du document personnel dans cette définition comme non évidente, donnant à réfléchir et nous amenant à nous poser des questions sur les limites de la littérature. En effet, si une caractéristique importante de la littérature du document personnel est un certain « excès » non évident, dans le cas des documents personnels de l'époque de la Shoah, cet excès – lié au contexte historique, au type d'expérience enregistrée, à la pratique d'écriture et à ses fonctions, ainsi qu'à sa matérialité – nous fait sortir de la littérature plutôt que de nous y situer.

Demandons-nous également si les *Archives Ringelblum* doivent être publiées dans la collection de la Bibliothèque Nationale comme d'autres œuvres littéraires. À mon avis, elles le devraient ! Je suis d'accord avec Jacek Leociak pour dire qu'il s'agit d'une « entreprise sans précédent », et que son importance exceptionnelle consiste à « introduire les *Archives Ringelblum* dans le canon du patrimoine mondial et polonais » (Leociak, 2020, p. LXXXVI). Mais cela ne change rien au fait que cette édition est, en même temps et d'une manière particulière, un défi concernant la condition des pratiques d'écriture et des pratiques littéraires au XX<sup>e</sup> siècle.

Lorsque l'on pense aux documents des Archives de Ringelblum, il est impossible d'utiliser la catégorie de la littérarité à leur égard, même la littérarité inhérente au terme « littérature de document





personnel ». Il est également impossible de ne pas s'interroger sur la nature de cette littérature. Si c'est vraiment de la littérature, alors c'est une littérature qui transcende la littérature, une littérature qui cesse d'être littérature, une littérature non littéraire. Les conséquences d'une telle façon de penser – très proche de mon point de vue – doivent être très graves : soit une grande partie de l'essentiel dans les pratiques d'écriture du XX<sup>e</sup> siècle s'est produite hors de la littérature, soit la littérature est devenue significativement différente de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Assez différente pour que sa reconnaissance soit probablement encore à venir.

En conclusion, je reviens sur l'article de Maria Delaperrière. Elle utilise systématiquement le terme « témoignage littéraire » plutôt que « littérature de témoignage ». Il ne s'agit certainement pas d'expressions sémantiquement équivalentes. Dans le premier terme, le littéraire est subordonné à l'attitude ou à la pratique du témoignage. Le littéraire n'est pas traité comme une valeur autotélique, il n'est pas une valeur en soi – comme il l'est dans le second cas. La littérature de témoignage, en revanche, est avant tout une écriture qui utilise le genre du témoignage à des fins artistiques propres. Bien sûr, il ne s'agit en fin de compte que d'une question de répartition des accents, mais cette répartition des accents est, à mon avis, cruciale.

En ce sens, les documents personnels, y compris les journaux intimes, tout comme la catégorie plus large des témoignages, constituent un défi pour la littérature. Car même si nous y percevons des couches de littéarité, lorsqu'elles sont considérées comme une pratique d'écriture, elles révèlent leur caractère non-littéraire. Ou en tout cas, ils révèlent des qualités qui contredisent les déterminants les plus importants de la littéarité auxquels nous nous sommes habitués dans la littérature moderne – dans cette littérature qui a mûri dans le processus de développement de l'écriture et de l'imprimé.



## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, 1991, *Écrivains et écrivants*, in id., *Essais critiques*, Paris: Seuil, pp. 147-166.
- BURYŁA Sławomir, KRAWCZYŃSKA Dorota, LEOCIĄK Jacek (dir.), 2012, *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)* [Littérature polonaise face à la Shoah (1939-1968)], éd., Fondation Académie humaniste, Warszawa: IBL.
- CHAŁASIŃSKI Józef, 1982, « Autobiographies comme données pour les analyses sociologiques », *Études sur Sisyphe*. Vol II: *La sociologie des mémoires polonaises. Origines - Dilemmes - Espoirs*, pp. 33-49.
- CHAPOULIE Jean-Michel, 2001, *La tradition sociologique de Chicago 1892-1961*, Paris: Seuil.
- CZERMIŃSKA Małgorzata, 2006, « Świadectwo, ślad i milczenie wobec doświadczeń Historii » [Témoignage, trace et silence face à l'Histoire], in Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz (dir.) *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku* [Le présent et la mémoire du passé. Comprendre l'histoire dans la littérature polonaise des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles], Warszawa: Elipsa, p. 86-100.
- DE BIASI Pierre-Marc, 2011, *Génétiq̄ue des textes*, Paris: CNRS Éditions.
- DELAPERRIÈRE Maria, 2006, « Świadectwo jako problem literacki » [Le témoignage comme problème littéraire], in *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku* [Sous le signe de l'antinomie. Études et esquisses sur la littérature polonaise du XX<sup>e</sup> siècle], Kraków: Universitas, pp. 89-104.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1997, « Powieść a dziennik intymny » [Roman et journal intime], in *Narracje literackie i nieliterackie* [Récits littéraires et non littéraires], *Dzieła wybrane* [Œuvres choisies], Ryszard Nycz (éd.), tome II, Kraków: Universitas, pp. 65-84.
- GODLEWSKI Grzegorz, 2008, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne* [Parole – écriture – l'art de la parole. Perspectives anthropologiques], Warszawa: Presses de l'Université de Varsovie.
- LANG Berel, 2006, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, trad. Anna Ziębińska-Witek, Lublin: Édition UMCS, [éd. originale: *Act nad Idea in the Nazi Genocide*, Chicago 1990].
- LEOCIĄK Jacek & JANCZEWSKA Marta (éd.), 2020, *Archiwum Ringelbluma. Antologia* [Archives Ringelblum. Anthologie], introduction de Jacek Leociak, Wrocław: Ossolineum.



- LEOCIĄK Jacek, 2008, "Literature of the Personal Document as a Source in Holocaust Research (a Methodological Reconnaissance)", in *Holocaust Studies and Materials*, pp. 31-52.
- , 2012, *Świadectwo jako strategia autobiograficzna [Le témoignage comme stratégie autobiographique]*, in *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, éd., Fondation Académie humaniste, Warszawa: IBL.
- RINGELBLUM Emmanuel, 2007, *Archives clandestines du ghetto de Varsovie*, Ruta Sakowska & Eleonora Bergman (éd. pl.). Jean-Claude Famulicki (éd. fr.), trad. Batia Baum, Laurence Dyèvre, Jean-Claude Famulicki, Agnieszka Grudzinska, Évelyne Grumberg, Maryla Laurent, et Yistkhok Niborski, Paris: Fayard/Bibliothèque internationale de documentation contemporaine.
- RODAK Paweł, 2010, « Dziennik osobisty jako praktyka piśmienna: działanie, materialność, tekst » [Le journal personnel comme une pratique d'écriture: action, matérialité, texte], in *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki [Anthropologie de l'écriture. De la théorie au terrain]*, Philippe Artières & Paweł Rodak (dir.), Warszawa: Presses de l'Université de Varsovie, pp. 175-192.
- , 2011, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)* [Entre pratique d'écriture et la littérature. Journal d'écrivain polonais au XX<sup>e</sup> siècle (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)], Warszawa: Presses de l'Université de Varsovie.
- , 2019, « (Re)découvertes des journaux d'écrivains polonais du XX<sup>e</sup> siècle: Problèmes et méthodes », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire / Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, n° 3 (97), pp. 961-978.
- ŚWIĘCH Jerzy, 1997, *Literatura polska w latach II wojny światowej* [La littérature polonaise pendant la Seconde Guerre mondiale], Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SZCZEPAŃSKI Jan, 1973, *Metoda biograficzna [Méthode biographique]*, in id., *Odmiany czasu teraźniejszego [Les variations du temps présent]*, Warszawa: Książka i Wiedza, pp. 615-649.
- ZIMAND Roman, 1990, *Diarysta Stefan Ż [Diariste Stefan Ż.]*, Wrocław-Varsovie-Kraków: Ossolineum.
- ZNANIECKI Florian, 1982, « L'importance des mémoires pour les études sociologiques », *Études sur Sisyphe*. Vol II: *La sociologie des mémoires polonais. Origines - Dilemmes – Espoirs*, pp. 9-15.



**LES ÉCRITS INTIMES  
DE JERZY ANDRZEJEWSKI\***

Anna Synoradzka

Université de Lille

\* Ce texte est un résumé du chapitre consacré aux écrits journaliers de Jerzy Andrzejewski de « Dans l'atelier de la biographe : vingt ans de recherches sur la vie de Jerzy Andrzejewski » – synthèse des travaux présentés en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, soutenue en 2019 sous la direction de Charles Zaremba. Les écrits journaliers sont rassemblés, annotés et dotés d'une préface. Ils attendent leur éditeur.

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.143-159*

## JOURNAUX PERDUS

Andrzejewski se souvenait d'avoir commencé à écrire son *Journal* à l'âge pré-adulte, et l'avoir tenu durant environ une année. Ce premier journal aurait disparu dans les incendies provoqués à Varsovie au début de septembre 1939 par les bombardements de l'aviation allemande. À l'époque, les manuscrits et la bibliothèque de l'écrivain se trouvaient dans l'appartement d'un de ses amis (Andrzejewski, 1946) où ils avaient été déposés en juin 1939, avant que l'auteur s'installe à Lwów.

Andrzejewski a repris son journal en septembre 1939 et l'a tenu durant les sept premiers mois de l'occupation allemande. Ces écrits constituaient alors sa seule activité littéraire. Il a rempli ainsi cinq gros cahiers où il ne consignait pas les événements, mais son vécu personnel.

À l'automne 1941, Andrzejewski a souhaité publier ce journal. Il en a parlé dans une lettre adressée par l'intermédiaire de son ami et critique littéraire Kazimierz Wyka à Stefan Kamiński, son éditeur cracovien qui achetait des textes afin de les publier après la guerre, et dans le but d'aider financièrement les auteurs avant la fin de l'occupation. Malheureusement, et pour des raisons que j'ignore, le contrat entre l'écrivain et l'éditeur n'a pas été finalisé. Andrzejewski n'a donc pas transmis à Kamiński son journal, ce qui aurait pu empêcher sa disparition. En septembre 1944, au cours du soulèvement de Varsovie, Andrzejewski et ses proches ont été obligés de quitter leur appartement situé à Bielany (à l'extrémité nord de la capitale), expulsés comme les autres habitants du quartier par les nazis. En quittant leurs maisons, ils risquaient tous, et ils le savaient, de se retrouver au camp de transit de Pruszków, avant d'être envoyés à Auschwitz. Dans ces circonstances, souhaitant protéger ses archives qui contenaient entre autres son journal des premiers mois de l'occupation, l'écrivain les a enterrées à proximité de la maison située au 87 de la rue Schroeger. Malheureusement, lorsqu'il y est retourné après la fin de la guerre, au mois d'avril 1945, il n'y a rien retrouvé. Ainsi, le deuxième journal de l'écrivain n'est pas non plus connu.

### *Zeszyt Marcina*

Le 2 octobre 1943, sept jours après la naissance de son fils aîné, Marcin, Andrzejewski a recommencé à tenir un journal. Ce journal a été rédigé dans un simple cahier d'écolier à pages blanches. Ce cahier a fait partie de quelques objets que l'écrivain a décidé d'emporter avec lui en septembre 1944, au moment de quitter Varsovie avec ses proches. Le document a donc accompagné la famille Andrzejewski lors de son errance autour de la capitale, puis lors de deux voyages en train vers le sud de la Pologne, Varsovie-Cracovie et Cracovie-Zakopane, où ils ont trouvé refuge jusqu'à la fin de la guerre. Comme l'original de ce journal a été ensuite soigneusement gardé par la famille, il constitue aujourd'hui la plus ancienne partie des notes intimes d'Andrzejewski, consultables de nos jours.

On peut y distinguer plusieurs parties de caractère différent. La première partie, ce sont les notes prises entre le 2 octobre 1943 et le 14 août 1944. Dans ces passages, Andrzejewski reste entièrement fidèle à l'intention qui l'accompagnait lorsqu'il entamait ces écrits : il y parle essentiellement de son fils nouveau-né, qui vient d'arriver avec sa mère de l'hôpital où il a vu le jour. Andrzejewski y décrit scrupuleusement le développement du nourrisson : de son développement physique et du comportement, mais aussi ses propres émotions et les réflexions que lui inspiraient la présence de l'enfant dans sa vie – l'expérience de la paternité.

Tant que l'entourage de l'écrivain n'était pas immédiatement touché par les atrocités de la guerre, et de ce fait, l'appartement constituait un cocon protecteur, Andrzejewski ne parlait que rarement du conflit dans ce journal. Cependant, à partir du mois de juillet 1944, à l'approche du front, les événements extérieurs à la vie de la petite famille y sont évoqués de plus en plus souvent. À partir du 1<sup>er</sup> août, le jour où éclate le soulèvement de Varsovie, les notes concernant cet événement occupent une place importante dans le journal. Bielany, où habitait la famille d'Andrzejewski, n'a été un théâtre d'affrontements qu'à de brèves occasions, après lesquelles les habitants du quartier étaient témoins des exécutions des insurgés arrêtés par les

Allemands, et cela est également consigné dans les notes de l'écrivain. À l'ambiance de terreur s'est bientôt ajoutée la dégradation des conditions de vie et la peur due au manque d'informations sur le sort des proches de l'écrivain, qui vivaient au cœur de la ville.

Lorsque, à partir de la mi-août 1944, les Allemands ont forcé la population de Bielany à quitter leurs habitations, la famille d'Andrzejewski s'est préparée au départ. *Le Cahier de Marcin* a été caché sous le siège de la poussette, dans laquelle ont été placés tous les objets dont l'écrivain et sa femme ne voulaient pas se séparer. Alors que le départ paraissait imminent, l'attente a finalement duré un mois. Au bout de deux semaines de cette vie précaire, durant laquelle Andrzejewski avait cessé de prendre les notes journalières dans *Le Cahier de Marcin* du fait qu'il était coincé sous les des choses accumulées sur la poussette, l'écrivain s'est mis à écrire provisoirement sur un autre support : un bloc-notes à couverture cartonnée de couleur marron, et portant un titre imprimé *Notes*.

Ce support avait manifestement déjà servi à Andrzejewski auparavant pour prendre diverses notes éparses en parallèle à l'écriture du *Cahier de Marcin*, car elles qui occupent les dix-neuf premières pages de ce cahier de poche. Le journal lui-même commence sur la page 21 avec une note du 30 août 1944 : « Marcin a enfin ait une dent<sup>1</sup>. » La plupart des notes de ce journal sont aussi laconiques et l'ensemble de ces écrits n'occupe finalement que l'équivalent de deux pages d'un tapuscrit.

Deux semaines après l'arrivée de la famille d'Andrzejewski à Zakopane, via Cracovie, Andrzejewski a sorti *Le Cahier de Marcin* du lot de documents qu'il a réussi à sauver, et il s'est mis alors à y recopier ce qu'il avait écrit dans le bloc-notes. En profitant des souvenirs encore très frais des événements des six semaines précédentes, il a accompagné ces notes de commentaires dans lesquels il a non seulement enrichi le registre des faits, mais également décrit les impressions qu'il avait ressenties à l'instant où les choses

1. « Nareszcie jeden przedni ząb wyszedł Marcinowi. »



se produisaient, de même que ses réflexions actuelles sur ces événements. La transcription des notes du petit cahier dans le grand qu'Andrzejewski a entreprise le 8 novembre 1944 n'a finalement pas été achevée. L'attention et l'énergie de l'auteur ont rapidement été sollicités par une autre tâche, d'une urgence et d'une importance extrêmes.

Depuis le 3 novembre 1944, Andrzejewski savait que sa mère et son père, arrêtés par les Allemands au cours du soulèvement de Varsovie, avaient été transférés de Pruszków à Auschwitz. Le 13 novembre, l'écrivain laisse sa compagne et son fils à Zakopane pour se rendre à Cracovie y chercher de l'aide auprès des personnalités censées avoir un certain pouvoir. À son retour de ce déplacement qui s'est révélé infructueux, Andrzejewski, très affecté, n'a visiblement plus retrouvé la force de poursuivre l'écriture de ses souvenirs concernant les événements d'octobre. Par conséquent, les écrits du bloc-notes couvrants la période du 4 octobre au 3 novembre 1944 n'ont été ni recopiés ni commentés dans *Le Cahier de Marcin*, et Andrzejewski n'y est jamais revenu.

En revanche, une fois rentré de Cracovie, l'écrivain s'est appliqué durant un mois à continuer de prendre des notes journalières, selon la méthode qui était le pilier de ce journal à ses débuts : le petit garçon y est de nouveau devenu le sujet central. Dans les écrits de cette période, il y a des signes témoignant que la famille continuait à être liée par des sentiments forts. Cependant, il y a également des fragments prouvant que l'écrivain connaissait des états dépressifs, provoqués d'une part par des nouvelles inquiétantes concernant ses parents, et d'autre part par l'information tragique au sujet d'un ami très cher, le poète Krzysztof Kamil Baczyński (1921-1944). Durant cette période, Andrzejewski espérait que l'activité consistant à tenir régulièrement des notes journalières pourrait jouer un fonction thérapeutique – l'empêcherait de sombrer.

L'idée de « s'accrocher » au journal a également mené Andrzejewski à dresser une sorte d'inventaire des événements majeurs de son passé d'écrivain : depuis ses débuts enfantins (les écrits qu'il avait offert à





l'âge de 13 ans en cadeau de Noël à sa mère) jusqu'aux travaux les plus récents. Il a fait à cette occasion une espèce de bilan de sa vie d'artiste, ce qui a fait de la note du 30 décembre 1944 de ce journal le tout premier texte autobiographie d'Andrzejewski. Ces quelques pages sont extrêmement précieuses pour la biographe que je suis, car elles contiennent plusieurs informations que l'auteur n'a mentionnées nulle part ailleurs.

À partir de la mi-janvier 1945, l'offensive de l'Armée Rouge met fin à l'occupation allemande en Pologne, et alors l'histoire avec un grand H refait son entrée dans les pages du *Cahier de Marcin*. Dans l'effervescence qui a suivi (recherche d'un logement à Cracovie, prise de nouvelles responsabilités publiques, travail sur le scénario d'un film et déplacement lié à cette tâche, d'abord à Łódź, ensuite à Varsovie<sup>2</sup>) Andrzejewski a cessé durant cinq mois de tenir son journal. Le 5 juillet 1945, il l'a repris pour y relater brièvement ce qui s'était passé dans sa vie et dans celle de sa famille au cours des semaines passées. C'est donc un passage de plus qui n'est pas un journal à proprement parler, mais plutôt un texte de souvenirs récents.

Désormais l'attention et l'énergie d'Andrzejewski étaient investies ailleurs que dans l'écriture du *Cahier de Marcin*. On y trouve encore seulement 6 dernières notes, prises entre le 23 août et le 6 décembre 1945.

Certains extraits du *Cahier de Marcin* ont été publiés du vivant d'Andrzejewski par ses propres soins. Les premiers fragments sont parus sous le titre « Życie duże i małe » [Vie grande et petite] dans l'hebdomadaire *Nowa Kultura* en 1959 (Andrzejewski, 1959)<sup>3</sup>, et les suivants en 1974 et 1975, dans « Au jour le jour »<sup>4</sup>, la chronique

2. Il s'agit du scénario, coécrit avec Czesław Miłosz, du film qui devait porter le titre *Robinson Warszawski* [Robinson de Varsovie], s'inspirant de la vie de Władysław Szpilman. Le projet n'a pas abouti et le film, déformé à la demande de la censure, est sorti en 1948 sous le titre *Miasto nieujarzmione* (*La Ville indomptable*). Le destin de Szpilman sera exploité par Roman Polanski dans son film *Le Pianiste* en 2002 (N.d.R.).

3. Période du 10 au 30 juillet 1944.

4. "Z dnia na dzień".



qu'Andrzejewski tenait alors dans l'hebdomadaire *Literatura*<sup>5</sup>. Un an après la mort de l'écrivain, à l'occasion du quarantième anniversaire du soulèvement de Varsovie, des fragments couvrant la période de l'insurrection ont été publiés (avec l'aide de sa fille)<sup>6</sup>. Dix ans plus tard, (Andrzejewski, 1994) l'intégralité de ce journal a été publiée par les soins de la fille de l'auteur d'une façon entièrement fidèle à l'original en un volume à part, à petit tirage<sup>7</sup>.

### NOTES JOURNALIÈRES DE L'APRÈS-GUERRE 1946-1982

Andrzejewski a tenu son journal intime durant toute la période de l'après-guerre, mais d'une façon irrégulière et en se servant de supports très variés : de simples cahiers d'écoliers de petite épaisseur, des blocs-notes de poche et des agendas (petit et grand format), ainsi que – plus rarement – des feuilles volantes écrites à la main ou à la machine. Le contenu de ces notes correspond en général au genre du support choisi : les cahiers contiennent les écrits plus développés et plus soignés par rapport à ceux qu'on trouve dans les petits agendas. Mais dans certains cas, de tout petits blocs-notes cachent des textes consistants. L'ensemble est tellement hétérogène qu'il me semble inapproprié de l'appeler « un journal » ; les termes « fragments d'un journal » ou « des écrits journaliers » définissant mieux, me semble-t-il, ce dont je parle.

Certains originaux ont malheureusement disparu. C'est le cas du journal des années 1946-1947. Il est certain qu'il a existé car Andrzejewski en parle dans sa correspondance de l'époque avec Jarosław Iwaszkiewicz, alors rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Nowiny Literackie* en lui proposant ce texte pour la publication<sup>8</sup>. Le

5. Période du 23 novembre au 29 décembre 1944 (Andrzejewski, 1974), puis les 30-31 décembre 1944. (Andrzejewski, 1975, réédition Andrzejewski, 1988, vol. I/II, pp. 307-322). La période du 31 décembre 1944 au 10 février 1945 (Andrzejewski, 1977, réédition Andrzejewski, 1988, v. II, pp. 121-123).

6. Fragment intitulé *Dziennik z Powstania warszawskiego [Journal du soulèvement de Varsovie]*, couvrant la période du 30 juillet au 8 novembre 1944 (Andrzejewski, 1984).

7. La seule modification consistait en la suppression du « Vocabulaire de Marcin ».

8. Lettre du 10 février 1947 (Andrzejewski. Iwaszkiewicz, 1991, p. 64).



projet n'a pas pu se faire en dépit de la réponse positive d'Iwaszkiewicz, pour des raisons que j'ignore.

En 1961 Andrzejewski a fait paraître dans la presse (Andrzejewski, 1961) quelques extraits de ce journal : les fragments couvrant la période du 13 juin 1946 au 10 juin 1947 concernant son travail sur le roman *Popiół i diament* [*Cendre et diamant*]. En 1966 Andrzejewski a ajouté les mêmes fragments, à titre d'Introduction, à la 14<sup>e</sup> édition du *Cendres et diamant* : l'œuvre a ensuite paru dans cette forme à plusieurs reprises, sans pour autant que le journal devienne systématiquement une partie à part entière du roman : dans certaines éditions le journal n'a pas été intégré.

Lorsqu'on considère l'ensemble des notes d'Andrzejewski de l'après-guerre, on constate la quasi-absence d'écrits couvrant la période stalinienne. Durant ces années où l'écrivain s'était engagé au côté du pouvoir en tâchant de devenir un communiste exemplaire, la pratique de prendre des notes intimes lui paraissait-elle incompatible avec les idéaux marxistes demandant à un individu de se consacrer à des causes communes, et non de se préoccuper de lui-même ? L'auteur avait-il peur de noter, durant ces années de forte présence de la police secrète, ses pensées et ses sentiments les plus intimes ? En se fondant sur ces quelques fragments de notes qui ont été quand même consignés durant cette époque, on peut formuler des réponses négatives à chacune de ces deux questions. Tout simplement, l'autodiscipline indispensable à la tenue d'un journal a manqué à l'écrivain, comme il le dit dans un des rares écrits journaliers de ces années. Dans les écrits postérieurs, on retrouve souvent le même regret d'avoir « manqué » durant un certain temps une occasion d'écrire dans son journal. Andrzejewski n'a pas été assidu dans sa pratique de tenir un journal.

Les années, durant lesquelles il l'était le plus assidu dans cette pratique, correspondaient à la période entre 1954 et 1969. Malheureusement une partie de ce journal (couvrant la période entre la fin de l'année 1955 et le début de l'année 1957), a été perdue. Andrzejewski mentionne ce fait dans la note du 27 novembre 1957. Nous savons donc qu'il a oublié le cahier dans une chambre d'hôtel de



Łódź où il s'était rendu pour la première du spectacle *Ciemności kryją ziemię* [*Les ténèbres couvrent la terre*]<sup>9</sup> réalisée par Kazimierz Dejmek.

En ce qui concerne les écrits intimes datant de la dernière décennie de la vie d'Andrzejewski, je n'ai trouvé que des notes laconiques inscrites dans ses agendas. Il se pose donc la question de savoir si l'artiste a durant cette époque abandonné la pratique de prendre des notes plus consistantes dans des cahiers à part. Cela me paraît possible, compte tenu du fait qu'Andrzejewski s'est mis alors, à partir de 1972, à tenir un journal littéraire, publié régulièrement dans l'hebdomadaire *Literatura*.

### LE JOURNAL LITTÉRAIRE – CONCURRENT DU JOURNAL INTIME ?

Cette chronique qui, par sa forme et par sa façon de parvenir aux lecteurs (fragments successifs rédigés pour une publication immédiate) est non seulement comparable au journal littéraire de Witold Gombrowicz (publié entre 1953 et 1969 dans la revue *Kultura* de Jerzy Giedroyc), mais elle a été probablement inspirée par cette œuvre.

Le journal public d'Andrzejewski est paru dans *Literatura* de 1972 à 1979, sous le titre de *Z dnia na dzień* [Au jour le jour], puis de 1980 à 1981 sous le titre *Gra z cieniem* [Jeu avec l'ombre]. L'ensemble de ces textes a été publié après la mort de l'auteur dans une édition en trois volumes. Ainsi, le journal littéraire d'Andrzejewski est devenu accessible à un large public, et il a fait depuis, l'objet de nombreuses études (Kuźma, 1994a, pp. 111-133 ; id., 1994b, pp. 134-150 ; Gutkowska, 1991, pp. 32-56 ; Detka, 1995, pp. 216-217 ; Nowacki, 2000, pp. 103-106 ; Myszkowski, 2009, pp. 26-54).

Comme il a été évoqué précédemment, il me paraît tout à fait probable que durant la décennie où l'énergie d'Andrzejewski était captée par la rédaction de son journal littéraire, il a négligé ses écrits intimes. Cependant, il n'est pas non plus impossible que certaines notes privées de cette longue époque aient été soit offertes par

---

9. Roman de Jerzy Andrzejewski de 1957. (N.d.R.).



Andrzejewski à l'un de ses jeunes amis et amants (l'écrivain avait une attitude assez désinvolte à regard de ses originaux), soit volées par l'un d'eux. Selon Joanna Siedlecka, après la mort de l'épouse de l'écrivain, parmi les jeunes hommes qu'Andrzejewski a fait entrer dans son appartement, se trouvaient malheureusement des agents de la police secrète (Siedlecka, 2015).

### LE CONTENU DES ÉCRITS INTIMES DE L'APRÈS-GUERRE

Pour Andrzejewski, son journal n'était pas une œuvre autonome, mais un substitut de la vraie création, ce qui explique peut-être son caractère irrégulier. Marquer une journée qui venait de s'écouler constituait pour lui un acte d'autodiscipline, et celle-ci lui faisait manifestement défaut. Par contre, cette activité secondaire par rapport à une écriture artistique, devenait importante, voire cruciale, durant les périodes de crise de la créativité. Elle atténuait sa douleur de rester improductif et lui donnait un certain réconfort de ne pas totalement sombrer dans l'inactivité. Il s'agissait aussi d'un entraînement dans l'intention de ne pas « perdre la main ». Par ailleurs, Andrzejewski « enregistrait » ses expériences et ses états d'âme pour sa propre mémoire et parce qu'il voyait en eux un matériau potentiel pour son écriture. Le besoin de figer les expériences était lié aussi aux angoisses existentielles de l'artiste terrifié par la conscience que chaque instant révolu glisse inévitablement dans un gouffre de l'oubli et de l'anéantissement.

En revanche, durant les périodes où l'écrivain était en pleine possession de ses forces créatives, ses notes se transformaient en un registre d'idées de toutes sortes, concernant l'œuvre qui était en cours d'écriture. Il y esquissait diverses variantes de l'intrigue, des plans de scènes, des traits de caractère des personnages du livre sur lequel il travaillait. Il y indiquait, par ailleurs, les origines des pensées : conversations, rencontres ou lectures qui l'avait « illuminé » et inspiré. Andrzejewski confiait au journal ses doutes sur l'œuvre qu'il entreprenait et ses difficultés dans la réalisation des projets. Ainsi, le journal contient des informations précieuses pour les chercheurs intéressés



par la genèse de son œuvre. Ils y trouveront quantité d'informations sur l'écriture de *Cendres et diamant*, des *Bramy raju* [*Les Portes du paradis*], 1961, et de *Miazga* [*La Pulpe*], 1979.

Les notes d'Andrzejewski surprendraient ceux qui sont habitués au fait qu'on présente cet artiste comme un grand narcissique et un mégalomane. Ces écrits démontrent à quel point Andrzejewski ignorait le sentiment d'autosatisfaction et doutait d'avoir un don particulier. Au contraire, il vivait l'achèvement de chacune de ses œuvres comme un miracle. Par contre, après avoir terminé un travail, il tombait, inévitablement, dans le désespoir, persuadé d'être définitivement fini comme auteur – abandonné à jamais par ses forces créatrices. Chaque succès lui a donc coûté une douloureuse période de doute.

Les notes intimes d'Andrzejewski donneraient matière à réflexion aux chercheurs intéressés par le phénomène de la collaboration des intellectuels polonais, surtout des écrivains, avec le régime stalinien. Le journal contient des données importantes concernant l'évolution des opinions politiques d'Andrzejewski au cours des années 1945-1957. C'est d'autant plus précieux, que les témoignages de ce type ne sont pas nombreux dans les écrits qui ont vu le jour en Pologne. De ce point de vue, les notes qu'Andrzejewski a rédigées en 1950 pendant son séjour à Berlin prennent une valeur toute particulière. Elles apportent un éclairage sur la question, qui reste en Pologne un objet de débat, à savoir croyaient-ils (les écrivains) à l'idéologie marxiste qu'ils prêchaient, ou bien – mentaient-ils cyniquement ? Le journal permet de voir qu'Andrzejewski avait pris très au sérieux l'idéologie marxiste. Ses écrits journaliers montrent à quel point il lui a été ensuite difficile de renoncer à ses convictions et d'abandonner ses illusions, et cela même après la révélation du « rapport secret » de Khrouchtchev sur les crimes de Staline, en 1956. L'auteur de l'ouvrage *Partia i twórczość pisarza* [*Le Parti et le travail de l'écrivain*] (1951) – une apologie du réalisme socialiste – peinait à se séparer de l'espoir qu'on pouvait réformer ce système responsable d'abus et de crimes. La suite de ses notes reflète une lente transformation de l'ex-marxiste, d'abord en critique du stalinisme, puis, en



courageux militant de l'opposition politique dans la Pologne soumise au pouvoir de l'URSS.

Un des sujets principaux du journal est la vie intime de l'auteur, déchiré entre son attachement à sa famille et ses relations amoureuses avec des hommes. Andrzejewski parle de ces problèmes avec une franchise unique dans notre littérature, comparable peut-être seulement au *Journal* du compositeur Zygmunt Mycielski et de l'écrivain Jarosław Iwaszkiewicz.

Quoi qu'il en soit, Andrzejewski a laissé dans ses notes l'autoportrait d'un homme faible, dépressif, portant en lui un lourd sentiment de culpabilité, souffrant d'une solitude indépassable, et terriblement las de lui-même. C'est d'autant plus intéressant que cette image s'accorde difficilement avec les souvenirs que les contemporains de l'écrivain ont gardés de lui puisqu'ils ne soupçonnaient généralement pas des tendances dépressives chez cet homme. L'existence de ces deux visions opposées de la personnalité de l'auteur peut s'expliquer par cette simple raison que le journal servait à Andrzejewski de confident notamment aux moments particulièrement tristes et difficiles. Mais dans ce cas-là, il nous faudrait admettre que ces notes ne reflètent qu'une des vérités sur cet homme.

Deux parties des notes journalières d'Andrzejewski se distinguent par leur nature, et il s'agit de deux cas de figure différents.

### NOTES D'HÔPITAL

Le premier, c'est le journal couvrant la période du 4 octobre au 10 décembre 1967, écrit lorsque Andrzejewski, en cure de désintoxication alcoolique dans un hôpital psychiatrique à Varsovie, travaillait sur son roman *Apelacja* [L'Appel]. En quoi consiste la particularité de ce texte ? L'auteur l'a introduit sous le titre « Zapiski szpitalne » [Notes d'hôpital] dans la deuxième parution du roman<sup>10</sup> aux éditions Czytelnik de Varsovie, en 1983. En cela, il a en quelque sorte fait de même qu'avec le journal couvrant la période de l'écriture de *Cendres*

10. La première ayant vu le jour dans l'édition de l'Institut Littéraire à Paris en 1968.

et *diamant*. Cette fois-ci cependant, Andrzejewski a joint au roman non des extraits, mais presque la totalité du journal. Si on compare la version publiée avec l'original, on constate que les modifications sont minimales : quelques noms ont été remplacés par les initiales et un seul fragment, le dernier, a été supprimé, probablement par souci de cohérence car il était postérieur à la rédaction de *L'Appel*.

Le sujet principal de ce journal est le travail d'écriture du roman – activité à laquelle Andrzejewski s'était consacré pendant son hospitalisation. Les notes nous apprennent que l'idée fondatrice de *L'Appel* était étroitement liée à la réalité vécue par l'écrivain – par ce qu'il a pu découvrir à l'intérieur de l'hôpital. La figure de Zygmunt Konieczny, le personnage principal du roman, a été inspirée par un des patients dont Andrzejewski a fait la connaissance. La direction de l'établissement aurait même permis à l'écrivain de consulter le dossier médical de ce malade. Je ne suis pas certaine que cela ait été réellement possible, mais j'ai trouvé dans les archives d'Andrzejewski, déposées au musée de la Littérature de Varsovie, une lettre de la part de cet homme (dont le nom réel était Malinowski). Cette lettre prouve qu'il était parfaitement d'accord pour que l'on s'informe sur son parcours, et il a personnellement fourni à l'écrivain certains détails de sa biographie. Dans les « Notes d'hôpital », Andrzejewski raconte le déroulement de son enquête sur le passé de Konieczny, et ses difficultés dans la recherche d'une solution pour transformer « le matériau » issu de la réalité en matière littéraire.

Ces informations concernant les secrets du métier de l'écrivain ont un impact sur la lecture du roman car elles le complètent. Par ailleurs, ce qu'Andrzejewski dit dans le journal sur ses propres expériences, ses souvenirs de la guerre et ses problèmes avec la censure, s'ajoute à l'image de l'histoire du pays et de la vie de l'époque, évoquées dans le roman. Le contenu des « Notes d'hôpital » contribue fortement au fait que la biographie de Konieczny devient une parabole des expériences de sa génération. Ainsi, le journal et le roman proprement dit semblent constituer deux pendants d'une seule et même œuvre littéraire : un livre sur la Pologne de Gomułka, pays décrit d'une part



par un malade mental (homme peu instruit et souffrant de paranoïa), et d'autre part par le narrateur, porte-parole de l'auteur (intellectuel disposant de recul et maniant l'ironie dans son discours).

Compte tenu de cette relation étroite entre le journal et le roman, on doit poser la question sur le caractère, la nature des « Notes d'hôpital » : ont-elles été d'emblée conçues comme une partie à part entière de *L'Appel* ? Un de fragment de ces notes prouve en tout cas qu'elles ont été dès l'origine prévues pour être publiées :

2.11.1967. *Coś mi się wczoraj pokręciło i wielokrotnie stawiałem datę 31 października. [...] Ciekawe, który z odbiorców to dostrzeże ?* 2 novembre 1967. Hier j'ai eu des moments de confusion et à plusieurs reprises, j'ai mis la date du 31 octobre. [...] Je suis curieux de savoir si un des destinataires le remarquera.

Mais si effectivement les « Notes d'hôpital » sont une partie intégrante de *L'Appel*, pourquoi ne sont-elles pas parues dans sa première édition ? Je ne connais pas la réponse à cette question.

Dans *La Pulpe*, l'idée de lier en une seule œuvre le roman et le journal, couvrant la période de la gestation du roman (ou plus précisément la dernière étape de son écriture, entre le 7 mars et le 19 août 1970) est poussée à son extrême. « Les notes d'hôpital » et *L'Appel* pouvaient encore se lire comme deux textes à part entière se complétant. *La Pulpe* par contre est construite de telle façon que le journal et le roman y sont entrelacés – liés définitivement – il est absolument impossible de les séparer ; ils constituent deux fils d'un même tissu. À la différence du journal de *L'Appel*, cette fois-ci il n'y a pas de doute : le journal ne peut pas être considéré comme un texte « authentique », rédigé en parallèle au processus de rédaction de l'œuvre littéraire. C'est une partie intégrante du roman, et conçue comme telle. En la rédigeant, Andrzejewski avait, certes, recours à ses « véridiques » notes prises dans des agendas et dans des blocs-notes, mais le journal introduit dans le roman est « un faux » : il s'agit d'une construction artistique.

### UN MALENTENDU AUTOUR DU « JOURNAL » PARISIEN

Les écrits privés d'Andrzejewski couvrant la période du 9 décembre 1959 au 20 mai 1960, publiés en 2003 sous le titre trompeur de *Dziennik paryski* [Journal parisien] avec une introduction de Wacław Lewandowski (Andrzejewski, 2003), ressemblent à un journal par leur forme (le texte est divisé en fragment dont chacun commence par une date), mais il faut souligner qu'il s'agit en réalité d'un autre genre littéraire : ce sont des lettres adressées par l'écrivain lors de son premier long séjour à Paris à son épouse et à ses enfants.

Rappelons ici l'histoire de cet ensemble. C'est à Krzysztof Myszkowski, à cette époque étudiant en littérature et admirateur d'Andrzejewski, que l'écrivain l'a offerte en cadeau en 1982<sup>11</sup>. Quelques années après la mort de l'écrivain, Myszkowski a contacté le mensuel *Twórczość* en vue de la publication de cette correspondance. De l'été 1987 à l'hiver 1988, *Twórczość* a effectivement annoncé la parution imminente du *Journal parisien*, mais finalement Myszkowski a retiré sa proposition. Il ne s'est décidé à rendre ces textes publics que 12 ans plus tard dans *Kwartalnik Artystyczny* (Andrzejewski, 2000), dont il est fondateur et rédacteur en chef. Trois ans plus tard, en 2003, le corpus est sorti dans son intégralité dans la série de Biblioteka Kwartalnika Artystycznego sous la forme d'un recueil édité à Varsovie (Andrzejewski, 2003).

Il est important de savoir que la série des lettres publiée sous le titre de *Journal parisien*, n'est qu'une petite partie de la correspondance envoyée par Andrzejewski à sa compagne au cours de leurs 30 années de leur vie commune. Les premières lettres datent de 1942. Leur majorité a été conservée dans l'appartement de l'écrivain et se trouve actuellement entre les mains de sa fille<sup>12</sup>. Je les ai consultées et copiées. Ainsi, je peux confirmer qu'il est souvent arrivé à Andrzejewski d'envoyer à son épouse des lettres sous forme de journal, comme ce fut le cas par exemple en 1946, lorsqu'il effectuait un long voyage à travers la Tchécoslovaquie.

11. Myszkowski a raconté les circonstances de cet événement (Myszkowski, 2000, p. 7).

12. Agnieszka Andrzejewska est décédée le 7 mai 2021. Ce sont frère Marcin qui devient désormais l'héritier des droits d'auteur de son père.

Par ailleurs, il faut savoir que les lettres d'Andrzejewski adressées à sa compagne constituent l'un des deux pendants de la correspondance entre les époux. En effet, on trouve dans les archives du Musée de la Littérature de Varsovie de très nombreuses lettres que Maria Andrzejewska a envoyées à son époux durant les années 1944-1971. Étant donné que les deux volets de cette collection sont une source inestimable d'informations sur la vie du couple et de leur époque, il faut espérer qu'un jour, ils seront publiés dans leur intégralité.

### BIBLIOGRAPHIE

- ANDRZEJEWSKI Jerzy, 1946, « Jak zostałem pisarzem » [Comment suis-je devenu écrivain], *Odrodzenie*, n° 51/52.
- , 1959, « Życie duże i małe » [Vie grande et petite], *Nowa Kultura* n° 29.
- , 1961, Fragments du journal, *Nowa Kultura* n° 14/15.
- , 1974, “Z dnia na dzień” [Au jour le jour], *Literatura*, n° 51/52 du 19 novembre.
- , 1975, “Z dnia na dzień”, *Literatura*, n° 2/152 du 9 janvier.
- , 1977, *Literatura*, n° 2/257 du 13 janvier.
- , 1984, *Dziennik z Powstania warszawskiego* [Journal du soulèvement de Varsovie], *Dialog*, n° 9.
- , 1988, *Z dnia na dzień. Dziennik literacki*, [Au jour le jour. Journal littéraire], Varsovie : Czytelnik.
- , 1994, *Zeszyt Marcina (październik 1943 – grudzień 1945)*, Varsovie : Wydawnictwo Prokop.
- , 2000, *Kwartalnik Artystyczny*, n° 1, pp. 7-23, n° 2, pp. 123-137 et n° 3, pp. 45-61.
- , 2003, *Dziennik paryski*, [Le Journal parisien], Waclaw Lewandowski (éd.), Varsovie : Open.
- ANDRZEJEWSKI Jerzy, IWASZKIEWICZ Jarosław, 1991, *Listy*, Varsovie : Czytelnik.
- DETKA Janusz, 1995, *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*, [L'évolution de la poétique dans la prose de Jerzy Andrzejewski], Kielce : Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.

- GUTKOWSKA Barbara, 1991, « Jerzego Andrzejewskiego “gra z cieniem” » [« Le jeu avec l’ombre de Jerzy Andrzejewski »] in *Dziennik, pamiętnik, notatnik literacki*, Katowice : Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, n° 1219.
- KUŹMA 1994a, « Fabuła w prozie autotematycznej », [L’intrigue dans la prose autoréférentielle ], in, id., *Szkice z teorii i historii literatury*, [Théorie et histoire littéraire. Esquisses], Szczecin : Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- , 1994b, « Między konstrukcją a dekonstrukcją. » [Entre la construction et la déconstruction], in *ibid.*
- MYSZKOWSKI Krzysztof, 2000, [Sans titre], *Kwartalnik Artystyczny*, n° 1.
- , 2009, « J.A », *Kwartalnik Artystyczny*, n° 4.
- NOWACKI Dariusz, 2000, “Ja” nieuniknione. *O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego*, [Le « je » inévitable. Sur le sujet de l’oeuvre de Jerzy Andrzejewski], Katowice : Uniwersytet Śląski.
- SIEDLECKA Joanna, 2015, *Biografie odtajnione* [Biographies qui ont cessé d’être secrètes] Poznań : Wydawnictwo Zysk i S-ka.





# **UN CERTAIN GOÛT DE L'ARCHIVE**

**(SUR L'OBSESSION DOCUMENTAIRE  
DE DANILO KIŠ)\***

Alexandre Prstojevic

INALCO – CERLOM

Une autre version de ce texte est disponible en ligne : <http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/prstojevic02.htm>; accès le 13 juillet 2021.

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.161-191*



Lorsqu'il publie à Belgrade, en 1976, le recueil de nouvelles *Un tombeau pour Boris Davidovitch* Danilo Kiš est, malgré son jeune âge, un écrivain reconnu. Traducteur de Lautreámont, Queneau et Tsvetaeva, auteur dramatique dont les pièces sont jouées au très réputé Atelier 212, romancier le plus en vue de sa génération (*La Mansarde*, 1962; *Psaume 44*, 1962; *Jardin, cendre*, 1965; *Chagrins précoces*, 1969; *Sablier*, 1972), il est le personnage emblématique de la bohème belgradoise. Il écrit régulièrement des articles pour les grands quotidiens et revues littéraires, entreprend souvent des voyages à travers le pays, trouve la possibilité – ce qui ne fut pas toujours chose facile – d'enseigner à l'étranger, notamment en France où il passera les dix dernières années de sa vie. En 1972, en signe de protestation, il a rendu le prix NIN du meilleur roman de l'année, mais acceptera de bonne grâce, en 1985, le prix Andrić, prouvant ainsi que les motivations des écrivains sont souvent impénétrables. Un autre « signe extérieur » de la réussite accompagne Danilo Kiš en ce milieu des années 1970 : il publie deux recueils d'articles et d'entretiens sous le titre de *Po-ét(h)ique – Po-ét(h)ique* (1972); *Po-ét(h)ique, livre deux* (1976) – où il expose ses opinions artistiques : exercice habituellement accordé aux « grands noms » de la prose nationale.

Cependant les questions ne manquent pas, en ce début 1976 : le public, déjà au courant de l'abandon de la thématique « familiale », annoncé dès 1972 par l'auteur en personne, est intrigué par le tournant thématique que va prendre l'écriture de Kiš. La critique, quant à elle, semble s'intéresser plutôt à la qualité de l'ouvrage qui risque de souffrir de l'ombre du *Sablier*, roman que de nombreux lecteurs placent aujourd'hui encore au sommet de son art. Le livre, dont la parution s'annonçait pourtant sous de si bons auspices, sera à l'origine de la plus grande affaire littéraire qu'a connue l'ex-Yougoslavie. Elle coûtera leur carrière à plusieurs sommités belgradoises et poussera Danilo Kiš à quitter définitivement le pays.

En effet, dès son arrivée sur les rayons des libraires, certains critiques ont émis des doutes quant à l'originalité de l'œuvre. D'abord propagée dans des couloirs des maisons d'édition et des clubs



d'écrivains, l'accusation finit par s'étaler sur les couvertures des principaux journaux littéraires du pays. On reproche à Kiš de s'être inspiré des témoignages sur les goulags publiés quelques années auparavant en Yougoslavie, d'avoir copié plus ou moins fidèlement des paragraphes entiers d'ouvrages de certains historiens russes et français, enfin, pour couronner ces accusations déjà suffisamment sérieuses, on soutient qu'il a fait passer un document historique datant de 1330 pour le fruit de son imagination.

C'est ainsi que la polémique autour d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* fera presque oublier le propos de l'auteur, sa portée thématique et idéologique, pour mettre en avant la question de la démarche créative, de la liberté artistique, du rapport entre l'original et la copie. Elle donnera naissance à deux livres théoriques de toute première importance pour la compréhension de l'écriture romanesque contemporaine : *La Leçon d'anatomie* (Kiš, 1993) et *Un narcissisme sans visage* (Jeremić, 1981). L'accueil qui est réservé aujourd'hui, même de la part des spécialistes de Kiš, à ces deux livres déclarés reliques des temps passés ou, pis encore, « ouvrages d'importance locale », montre à quel point, notamment en France, la renommée de Kiš, conjuguée à la gravité du sujet qu'il traite, nuit à la juste compréhension de l'essence de sa démarche littéraire, et cela dans le cas non seulement d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch*, mais aussi de l'ensemble de ses écrits. On continue à préférer l'« humour » de Kiš, son « héritage rabelaisien », parfois même son « engagement », à l'art de la combinaison, de la structuration, du dialogue avec l'époque, par personnages et œuvres « interposés ». Lorsqu'il ramène à la lumière du jour les *textes* menacés par la poussière des bibliothèques, les témoignages que personne ne semble plus écouter, afin de composer, à partir de ces traces concrètes et vérifiables, à partir de ces « preuves » incontestables, des récits fictionnels à forte composante documentaire, Kiš s'inscrit, à sa manière, dans une modernité qui, par son caractère combinatoire, par le jeu qu'il sous-entend et sur lequel il s'appuie de façon très significative, pose un problème théorique et éthique majeur. Parler de Kiš aujourd'hui, comme si l'on avait affaire à un écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle,





en privilégiant sa « vision de l'homme » au détriment de sa technique romanesque ; lire Kiš comme un écrivain à « idées » sans prendre en compte les modalités d'expression de ces mêmes idées, revient donc à trahir son propos ou, pour le dire franchement : à se laisser séduire par des apparences narratives qui ne sont qu'une partie mineure de son univers romanesque.

Il me semble, pour cette raison, que les amateurs de Kiš, et tous ceux qui s'interrogent sur ce qu'on appelle de plus en plus souvent « la frontière de la fiction », ont tout intérêt à revenir sur la polémique soulevée autour de son livre. En effet, disons-le d'emblée : l'attaque dirigée contre Kiš était basée sur la thèse selon laquelle l'écriture romanesque est un acte inventif par excellence. L'écrivain n'a le droit, sous aucun prétexte, de se référer aux ouvrages déjà publiés, qu'ils soient de caractère fictionnel ou non. Par ailleurs, l'originalité d'une œuvre est censée se situer autant au niveau stylistique que thématique : toute ressemblance avec ce que l'on a déjà pu lire est suspecte.

C'est donc une vision quelque peu archaïque de la littérature que nous rencontrons à Belgrade dans les années 1970. Il serait pourtant imprudent de rejeter en bloc toutes les objections soulevées contre les procédés utilisés dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch* car, même si une grande partie des thèses soutenues par les opposants à Kiš relèvent de la simple incohérence logique, il n'en reste pas moins que celui-ci s'est servi plus d'une fois de textes et de témoignages accessibles au grand public en « oubliant » parfois de le préciser. Ces oublis, relevés minutieusement par les critiques, sont irréfutables : toute tentative pour les justifier, comme Kiš s'y est essayé à plusieurs reprises dans *La Leçon d'anatomie* (surprenante naïveté ou ingénuité maligne?), risque de tourner court. Je veux dire par là que, d'un point de vue « juridique », il est vain de chercher la parade lorsque la simple comparaison de deux textes mis côte à côte révèle des similitudes troublantes. En revanche, si l'on se libère de ce cadre « juridique », on peut espérer arriver à une explication plus poussée de la démarche adoptée par Kiš, saisir le fonctionnement complexe de sa machine littéraire et tirer quelques conclusions qui nous permettront de



comprendre la véritable place de son recueil dans la poétique de la prose contemporaine.

### TROIS LECTURES DE KIŠ

*Un tombeau pour Boris Davidovitch* peut être lu de trois façons différentes aboutissant à autant d'interprétations complémentaires. Pour rendre opératoire cette triple lecture, Kiš inscrit dans les pliures de son texte ce que j'appellerai des « aiguilleurs cognitifs », c'est-à-dire des « conseils de lecture » permettant d'appréhender correctement l'ensemble romanesque. En fonction de l'attention intellectuelle, du niveau d'éducation (ce que certains théoriciens appellent « l'encyclopédie »), et des connaissances plus pointues en matière d'histoire de l'Union soviétique et du roman du XX<sup>e</sup> siècle, le lecteur remarquera tel ou tel type d'aiguilleur et orientera sa lecture dans la direction prévue par l'écrivain. En effet, la stratégie narrative de Kiš consiste à disposer un peu partout dans son recueil de petits pièges narratifs à *visibilité variable* destinés à trois types de lecteurs que je désignerai, faute de mieux, par : lecteur « ordinaire », lecteur « éclairé », et lecteur « idéal » ou « poétique ».

Le premier est celui qui ne connaît pas forcément Danilo Kiš, ne s'intéresse pas à ses recherches poétiques et sait peu de choses sur l'Europe de l'Est. En un mot, c'est le lecteur, tel qu'on se l'imagine le plus souvent en France. Il achète *Un tombeau pour Boris Davidovitch* pour se distraire. Le deuxième type de lecteur possède des connaissances solides autant dans le domaine des lettres que de l'Histoire. C'est un amateur d'ouvrages historiques, un passionné de l'Union soviétique, un fin connaisseur de Borges et de Joyce. C'est ce que les professionnels de l'édition appellent « le grand lecteur ». Enfin, le « lecteur idéal » de Kiš a un avantage par rapport à ses deux compagnons : la sensibilité littéraire à vif. Il connaît les ouvrages de Kiš et s'intéresse à la poétique de la prose en général. À la différence du lecteur ordinaire il cherche, au-delà d'une histoire bien construite, les secrets du récit littéraire : les similitudes et les renvois qui font d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* un réseau sémantique et stylistique



à toute épreuve. Il sait apprécier la beauté de l'œuvre à la finesse de son exécution et saisit la portée de sa composante intertextuelle qui échappe au public ordinaire, ou qui est mal comprise par le lecteur éclairé.

Les trois lecteurs que je viens de décrire ne se font pas concurrence parce qu'ils posent à *Un tombeau* des questions différentes. En effet, Kiš a construit son œuvre de façon à obtenir une complétude des dissemblances : une harmonie entre des significations diverses que l'on s'approprie graduellement en fonction de ses propres connaissances littéraires et historiques. Même si toutes les interprétations envisagées par l'écrivain aboutissent à la dénonciation d'un système politique, chacune d'elles le fait de façon différente. L'une des propriétés du système ainsi élaboré est la hiérarchisation du plaisir de la lecture : le lecteur ordinaire aimera l'intrigue et la beauté du style ; le lecteur éclairé appréciera ces éléments mais leur ajoutera le plaisir de la découverte des sources historiques auxquelles l'auteur se réfère, des détails accessibles uniquement aux grands connaisseurs, il parviendra, peut-être, à deviner la méthode appliquée par Kiš lors de la rédaction de son ouvrage ; enfin, le lecteur idéal comprendra les enjeux tant politiques que poétiques d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch*.

### *Lire en amateur : une œuvre engagée*

Il est communément admis qu'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* est essentiellement un livre sur le stalinisme : dans cinq des sept nouvelles qui composent ce recueil sont racontées les disparitions des communistes de la première heure dans le chaos des purges staliennes des années 1930. C'est un livre sur les prisons, les bagnes, les goulags, sur la Sibérie à la lisière du monde, sur l'assassinat d'une génération, sur la manipulation non seulement de l'homme (chose déjà bien connue du roman occidental), du système politique et social (là aussi le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles ont laissé de remarquables récits), mais surtout du document écrit comme seule trace qui inspire encore à l'homme contemporain une certaine confiance. En ce sens, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* est l'aboutissement de vingt ans de



recherches que Kiš a entamées pratiquement à sa sortie de l'université avec un premier roman au lyrisme déconcertant – *La Mansarde* – auquel succède l'écriture de plus en plus sombre, tragique même, de *Psaume 44* et du *Cirque de famille*. Cette obsession documentaire, qui est plus qu'un simple goût de l'archive, conditionne la construction de son œuvre et donne sens aux multiples liens qui unissent les « chapitres », comme les appelle Kiš, de la tranche du passé qui le préoccupe (je crois d'ailleurs que *l'inachèvement* est le présupposé implicite de cet ouvrage car, dans *Un tombeau*, il ne saurait en aucun cas être question d'une mise en perspective historique définitive du système concentrationnaire soviétique).

N'eût été la brièveté du propos, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* serait une « somme » d'exemples des calamités communistes, un paradoxal abécédaire des méthodes d'anéantissement de l'homme à l'usage des commissaires politiques. En effet, Kiš y expose les histoires (dans l'ordre qui suit) : 1) du révolutionnaire Mikcha qui, sur les ordres du Parti, égorge froidement une camarade accusée injustement de trahison ; 2) d'un jeune Irlandais, Gould Verschoyle, engagé dans les Brigades internationales pendant la guerre d'Espagne, enlevé par les agents de Staline, amené en Union soviétique et condamné pour espionnage ; 3) d'une invraisemblable mise en scène destinée à un homme politique français, Édouard Herriot, pour le convaincre que la liberté du culte est respectée en Union soviétique ; 4) de l'assassinat crapuleux d'un révolutionnaire, conséquence d'une coutume barbare des prisonniers de droit commun qui partageaient souvent, dans les années 1930, la cellule de prisonniers politiques ; 5) du procès monté contre Boris Davidovitch et de sa mort tragique dans un goulag ; 6) d'un procès devant le tribunal de l'Inquisition à Pamiers en 1330, à l'issue duquel le juif Baruch David Neuman perdra la vie ; 7) d'un poète russe, A. A. Darmolatov, célèbre pour ses vers à la gloire de Staline et de l'ordre communiste, qui restera dans les annales médicales comme l'exemple le plus surprenant d'éléphantiasis.

Il n'est donc pas étonnant que certains lecteurs aient vu dans le recueil de Kiš un schéma narratif quelque peu répétitif, une écriture



« programmatique ». À vrai dire, le terme – en dépit de la connotation négative qui l’entache – s’applique parfaitement à ce livre dans la mesure où une image du communisme soviétique est déclinée à travers des histoires qui gardent toutes une trame commune et dont l’architecture régulière ferait assurément le bonheur des structuralistes. D’ailleurs, Kiš ne s’en est jamais caché. À ses yeux, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* devait être une arme contre la vanité obtuse de la gauche française :

*J’ai vécu à Bordeaux dans les années soixante-dix, à l’époque du gauchisme omniprésent en France et en Occident en général, quand la réalité des camps soviétiques n’était pas encore admise. Il ne faut pas oublier que c’est vers cette époque que paraît le livre de Soljenitsyne; pourtant, au début, le monde refusa d’admettre la terrible réalité des camps soviétiques – dont l’existence est un des faits cruciaux de ce siècle –, raison pour laquelle les intellectuels de gauche refusèrent même de lire ce livre, L’Archipel du goulag, sous prétexte qu’il était le fruit d’un sabotage idéologique et d’un complot de la droite. Comme il était impossible, donc, de discuter avec ces gens sur le plan des idées générales, car ils avaient des opinions a priori et agressives, je me suis vu contraint de développer mes arguments sous forme d’anecdotes et d’histoires, en me basant sur ce même Soljenitsyne, ainsi que sur Štajner, les Guinzbourg, Nadejda Mandelstam, Medvedev, etc. Ces anecdotes étaient la seule forme de discussion acceptable pour eux, c’est-à-dire qu’ils écoutaient, à défaut de comprendre. En effet, sur le plan idéologique, sociologique et politique, ils n’admettaient aucune objection, car ces prétendus intellectuels étaient excessivement intolérants et partaient de conceptions préconçues et manichéennes : l’Est est le paradis, l’Occident est l’enfer.*

Kiš, 1995, p. 123.

Si le caractère répétitif d’*Un tombeau pour Boris Davidovitch* est indéniable, il est aussi indissociable de menues variations qui doivent être mises en relation avec un riche réseau de renvois, de similitudes et d’associations qui transcendent l’ensemble de ces nouvelles à un niveau global plus substantiel où la nouvelle devient roman. En effet, l’engagement idéologique de Kiš nous enjoindrait de lire son recueil de façon linéaire, comme un ensemble d’exemples tendant à prouver l’existence des goulags. Dans six nouvelles sur sept, on observerait la même scène du combat entre le bien (l’innocent injustement accusé de trahison) et le mal (le commissaire politique). On constaterait que



l'auteur examine avec patience les solutions politiques qui permettent au système de perdurer et que, par-là, il revisite un certain nombre de situations romanesques « archétypales » en les variant très faiblement. Les sept biographies « historiques » qui composent *Un tombeau pour Boris Davidovitch* entreraient donc toutes dans le même rang, dans une même ligne idéologique soutenue bien avant Kiš par Soljenitsyne.

Telle est la lecture le plus souvent adoptée par le lecteur ordinaire.

### *Lecture éclairée : une écriture archéologique*

Or chez Kiš, la notion d'« historique » n'a strictement rien à voir avec la notoriété publique de ses héros : aucun n'a mérité – pour les raisons politiques que l'on sait – de savantes biographies, de chapitres qui lui seraient consacrés dans un manuel d'histoire, même pas de notices biographiques dans quelque encyclopédie déjà jaunie de la Révolution russe. Si, toutefois, ils apparaissent sous la plume d'un scientifique, c'est plutôt au détour d'une phrase, dans des notes de bas de page, en tant que personnages secondaires servant à illustrer son propos, à donner une toile de fond convaincante qui rehausse son récit. Autant dire que ce sont tous des « anonymes » de l'Histoire : seuls leurs proches ou quelques malheureux miraculeusement échappés à la terreur du XX<sup>e</sup> siècle gardent leur souvenir.

L'un des principaux enjeux aussi politiques que *poétiques* de ce recueil reste justement la démarche « archéologique » que Kiš y adopte afin de retrouver les traces matérielles de ses personnages. Le terme, d'ailleurs, lui a déjà servi pour décrire la façon dont il a procédé lors de la rédaction de son cycle familial, dans les années 1960, basé sur la reconstitution d'une époque tragique, placée, dans la conscience de l'auteur, sous le double signe d'Auschwitz et de son père disparu. Dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, néanmoins, la quête des traces matérielles des *parias* de l'Histoire prend une dimension autrement plus importante : l'archéologie de la calamité stalinienne entraîne Kiš dans des lectures studieuses qui débordent les limites habituellement concédées aux « amateurs ». Dans ses recherches, Kiš consulte des témoignages ou rencontre personnellement des survivants des



goulags dont les récits serviront de point de départ à son écriture fictionnelle. En effet, dans ces nouvelles, il « mélange » plusieurs sources d'information et marie les différents détails – tous scrupuleusement exacts –, afin d'obtenir des récits parfaitement convaincants du point de vue historique. Cette démarche se trouve dans la droite ligne de ce qu'il a explicitement défini, trois ans plus tôt, comme une inaptitude à inventer :

*Je suis incapable d'inventer, car il n'y a rien de plus facile que de confronter les personnages A, B et C, de les placer dans le cadre d'une réalité romanesque, de les habiller de vêtements multicolores et de les gorger de pensées et d'idées, de telle façon que tout cela ressemble à la réalité, à la vérité. [...] Je crois au document, à la confession, au jeu de l'esprit. L'un ne va pas sans l'autre, c'est une sorte de sainte trinité. La confession ou le jeu de l'esprit, ou encore le document, en eux-mêmes, donc en dehors de cette trinité, ne sont qu'un matériau brut : des Mémoires, un « nouveau roman » ou une étude historique. En fin de compte, voici la recette : bien mélanger le tout, comme on mélange les cartes, mais après avoir ainsi brassé et coupé les cartes de façon magique, il n'y a pas qu'elles qui se sont mélangées, mais aussi les couleurs et les figures, un demi-roi / une demi-reine, un demi-cœur / un demi-pique, comme dans les mains d'un prestidigitateur. À défaut d'autre chose, cette manipulation magique du jeu de cartes vous amusera, et amusera peut-être aussi le public. L'expression même de « jeu de cartes », « spil karata », comprend un élément essentiel de l'art – le jeu.*

Kiš, 1995, pp. 54-55.

Nous le voyons, chez Kiš, l'invention – refusée en raison de sa nature anachronique – cède la place au jeu intellectuel qui s'affirme dès lors comme la seule méthode tant soit peu opératoire restée à la disposition de l'écrivain contemporain. Cette profession de foi a pourtant de quoi étonner : la base documentaire de ses récits qui portent, ne l'oublions pas, sur une période particulièrement sanglante de l'histoire européenne et qui, par conséquent, ne peut être traitée à la légère, semble réduire considérablement l'espace dévolu au jeu. Du reste est-il possible de marier – même au niveau purement théorique – l'exigence de l'authenticité factuelle avec les envolées spéculatives ?

Cette aporie vient des lectures presque simultanées de Borges et de Foucault. Chez Borges, Kiš trouve le jeu de l'esprit qui passe par



la référence bibliographique authentique ou inventée et l'extrême réduction quantitative du texte aboutissant à la biographie minimaliste envisagée déjà par Marcel Schwob dans ses *Vies imaginaires* (l'exemple typique de cette filiation étant « Le Masque d'or » de Schwob et « Le Teinturier masqué : Hakim de Merv » de Borges). Kiš conclut que c'est de la rencontre entre le document historique et la notice biographique que peut jaillir un nouveau romanesque. Il en voit la démonstration chez Foucault qui affirme : « L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. » (Foucault).

Cette conception de l'imaginaire est fondamentale pour Kiš. Toute son œuvre – même ses écrits de jeunesse – témoigne du désir d'atteindre à une nouvelle vraisemblance romanesque située à mi-chemin entre l'archive historique et la Cabale. Le livre de Kiš ne serait donc pas une création *ex nihilo* mais un réarrangement inventif des données documentaires déjà existantes. Le concept de « fantastique de bibliothèque », que Kiš reprend de Foucault pour en faire son *credo* artistique, semble pourtant négliger la brèche – qu'aucune philosophie ne saurait colmater – ouverte entre le fait réel et sa trace *écrite*. Une fois écrit, l'événement est déjà autre chose. Sa dure matérialité s'est transformée en discours. Il est l'image de la chose, il n'est pas la chose même. Ainsi, l'écriture qui s'appuie sur l'espace de l'écrit, cette écriture au deuxième degré, ramène à la vie uniquement des événements et des personnages qui ont déjà eu leurs premiers scribes. Le discours fictionnel de Kiš se nourrit d'un autre discours : celui-ci est son présupposé élémentaire, la condition indispensable à sa venue au monde, sa composante première.

Cette organisation textuelle est typique du récit historique qui est marqué par le besoin de légitimation scientifique de l'époque. Afin de convaincre son lecteur que les événements narrés se sont produits exactement de la façon dont il le prétend, l'historien doit fournir des preuves : des documents écrits, des témoignages, des ouvrages





de ses confrères, des cartes, plans ou photographies, toute une série de « pièces à conviction » lui permettant d'étayer ses interprétations. Krzysztof Pomian appelle cela « marque d'historicité » :

*Toute narration historique comporte en effet des éléments, signes ou formules censés conduire le lecteur en dehors de son texte même ; des signes ou des formules qui pointent vers une réalité extérieure à cette narration même, voire extra-textuelle, en signalant que la narration qui les contient prétend ne pas se suffire à elle-même. [...] Une narration se donne donc pour historique lorsqu'elle comporte des marques d'historicité qui certifient l'intention de l'auteur de laisser le lecteur quitter le texte et qui programment les opérations censées permettre soit d'en vérifier les allégations, soit de reproduire les actes cognitifs dont ses affirmations prétendent l'aboutissement. En bref : une narration se donne pour historique quand elle affiche l'intention de se soumettre à un contrôle de son adéquation à la réalité extra-textuelle passée dont elle traite.*

Pomian, 1999, pp. 32-34.

Si l'on examine de près le texte de Kiš, on découvre assez vite un vaste réseau de citations et de renvois qui remplissent la fonction des « marques d'historicité ». Ce réseau est, par ailleurs, étroitement lié à la position du narrateur qui n'entreprend à aucun moment une quelconque analyse psychologique de ses héros. Bien au contraire – Kiš s'en est expliqué à plusieurs reprises –, les personnages d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* gardent leur singularité ou, si l'on veut, leur secret, parce qu'ils sont toujours observés de l'extérieur.

Le narrateur de Kiš est un chroniqueur. De sa position, il surplombe l'époque dont il traite. On pourrait même dire qu'il parle *ex cathedra*, qu'il s'adresse à son lecteur comme s'il donnait une conférence publique, en se basant sur les écrits des autres, en en appelant aux travaux de ses confrères. C'est une attitude narrative que l'on rencontre rarement au XX<sup>e</sup> siècle. Par son essence, elle est profondément non fictionnelle.

Poser la voix comme le narrateur de Kiš demande que tout ce qui faisait jadis partie du travail préparatoire de l'écrivain soit offert au lecteur : les archives qu'on gardait pour son « arrière-boutique » sont désormais inscrites dans le nappé du texte. Par-là,



l'écriture de Kiš rappelle les préceptes postmodernes. Il n'y a pourtant aucune raison de tomber sous le charme des simulacres : l'appareil argumentatif qui rappelle fidèlement celui des historiens est ici mis au service de la persuasion romanesque, de la mise en doute de la validité de certains préjugés répandus en Occident, et pas forcément de la dislocation du système interprétatif en tant que tel. Pour le dire autrement, Kiš est postmoderne dans la mesure où l'est tout écrivain de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ayant un minimum de conscience de son époque et de l'état de l'art qu'il pratique. Kiš ne doute jamais de son propre récit. À aucun moment, il ne revient de façon appuyée sur ses assertions, ne les corrige ni ne les arrange. Si toutefois il se permet quelque rectification, c'est toujours à la suite de nouvelles données qu'il vient d'introduire dans le récit et qui lui servent de pierre de touche, d'épreuve qui souligne l'authenticité matérielle de son histoire. Cette confiance en l'éloquence du langage, qui n'est qu'une autre manière d'affirmer la force cognitive de la littérature, lui interdit la dislocation programmatique du discours, marque par excellence du mouvement auquel on a parfois tendance à l'attacher. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer le fonctionnement de son système argumentatif.

Présenté sous la forme d'un appareil critique assez développé, il opère à deux niveaux parallèles. Le premier niveau est composé des parties introductives ou conclusives de chaque nouvelle où Kiš propose à son lecteur les « références » dont il s'est servi. J'en donne ici trois exemples des plus éloquents :

*Un tombeau pour Boris Davidovitch* (début de la nouvelle)

*L'histoire a conservé sa mémoire sous le nom de Novski, ce qui n'est sans aucun doute qu'un pseudonyme (ou plutôt un de ses pseudonymes). Mais une question suscite immédiatement le doute : l'histoire a-t-elle vraiment conservé sa mémoire ? Dans l'Encyclopédie Granat et son supplément, parmi deux cent quarante-six biographies et autobiographies autorisées des grands hommes et des acteurs de la révolution, son nom n'est pas mentionné. Haupt, dans son commentaire de ladite encyclopédie, remarque que toutes les personnalités marquantes de la révolution y figurent et déplore seulement « l'absence surprenante et inexplicable de*



*Podvoiški* ». Ainsi, de la façon la plus surprenante et la plus inexplicable, cet homme, qui a donné à ses principes politiques le sens d'une morale rigoureuse, cet ardent internationaliste, reste mentionné dans les chroniques de la révolution comme une personnalité sans visage et sans voix.

Kiš, 1979, p. 89.

### **Les lions mécaniques** (début de la nouvelle)

*Le seul personnage historique de cette nouvelle, Édouard Herriot, leader des radicaux français, président de la commission des Affaires étrangères, maire de Lyon, député, musicologue, etc., occupera peut-être ici une place secondaire; ce n'est pas qu'il soit, dans le récit, moins important que l'autre personnage (non historique mais non moins réel) que l'on va découvrir, mais on peut trouver par ailleurs beaucoup d'autres données sur la vie d'un homme public comme Herriot. N'oublions pas qu'Herriot fut lui-même écrivain, mémorialiste\* et un homme politique célèbre dont la biographie figure dans toute encyclopédie sérieuse.*

*Un témoignage\*\* donne d'Herriot la description suivante : « Grand, fort, les épaules massives, la tête carrée surmontée d'une brosse de cheveux touffus, la figure taillée à coups de serpe, barrée d'une courte et épaisse moustache, l'homme donnait une impression de puissance. La voix, magnifique, apte aux nuances les plus subtiles, aux accents les plus modulés, dominait aisément les tumultes. Il savait en jouer avec art, comme des expressions changeantes de son visage. » Ce même témoignage décrit ainsi son caractère : « C'était un vrai spectacle que de le voir à la tribune, passant du grave au plaisant, de la confiance à l'affirmation claironnante d'un principe. Un contradicteur se révélait-il ? Il acceptait l'interruption et, tandis que l'autre s'expliquait, un large sourire s'épanouissait sur la figure d'Édouard Herriot, signe prémonitoire de la réplique mordante qui allait déchaîner le rire ou les applaudissements, à la confusion de l'interlocuteur pris en défaut. Ce sourire, il est vrai, disparaissait quand à la critique se mêlaient des propos offensants. De telles attaques le mettaient hors de lui et provoquaient des apostrophes d'autant plus mordantes qu'il n'était pas exempt d'une sensibilité toujours en éveil, que d'aucuns taxaient de susceptibilité.*

*Ibid.*, pp. 37-38.

\* *Madame Récamier et ses amis; La Russie nouvelle; Pourquoi je suis radical-socialiste; Lyon n'est plus; Forêt normande; Jadis; Souvenirs; Vie de Beethoven.* (N.d.A.).

\*\* André Ballet, *Le Monde*, 28 mars 1957. (N.d.A.).

**Chiens et livres** (fin de la nouvelle)

NOTE DE L'AUTEUR

*La nouvelle sur Baruch David Neuman est en réalité une traduction du troisième chapitre (Confessio baruc olim iudei modo baptizati et postmodum reversi ad iudaismum) du registre de l'Inquisition dans lequel Jacques Fournier, futur pape Benoît XII, a noté consciencieusement et en détail les aveux et les témoignages portés devant son tribunal. Le manuscrit est conservé dans les fonds latins de la bibliothèque du Vatican, sous le numéro d'enregistrement 4030. J'ai effectué dans le texte quelques coupures négligeables, notamment dans la partie où l'on discute de la Sainte Trinité, du messianisme du Christ, de l'accomplissement de la Parole des Lois, et du démenti de certaines affirmations de l'Ancien Testament. La traduction elle-même a été faite sur la base de la version française de Monseigneur Jean Marie Vidal, ancien vicaire de l'église Saint-Louis de Rome, ainsi que d'après la version de l'exégète catholique le révérend Ignace von Döllinger, parue à Munich en 1890. Depuis cette époque, ces textes assortis de commentaires savants et utiles ont été réédités souvent et la dernière fois, autant que je sache, en 1965. L'original du procès-verbal mentionné (« un beau manuscrit de parchemin en écriture de librairie sur deux colonnes ») parvient donc au lecteur comme un triple écho d'une voix lointaine, celle de Baruch, si nous incluons sa voix dans la traduction – comme l'écho de la pensée de Jahvé.*

*La découverte soudaine et inattendue de ce texte, qui correspond dans le temps à l'heureux achèvement du travail sur la nouvelle Un tombeau pour Boris Davidovitch, prit pour moi le sens d'une illumination et d'un miracle : les analogies avec la nouvelle mentionnée sont à un tel point évidentes que je considérerai la concordance des motifs, des dates et des mots comme la part de Dieu à la création, ou bien comme la part du diable. La constance des convictions morales, le sang versé des victimes, la similitude des noms (Boris Davidovitch Novski et Baruch David Neuman), la concordance des dates d'arrestation de Novski et de Neuman (le même jour du fatal mois de décembre, à six siècles de distance, 1330 ... 1930), tout cela apparut en mon esprit comme le développement de la doctrine classique sur l'évolution cyclique des temps : « Qui a vu le présent a tout vu : ce qui a eu lieu dans un passé récent et ce qui arrivera dans le futur. » (Marc Aurèle, Pensées, livre VI, 37). Dans sa polémique avec les stoïciens (et plus encore avec Nietzsche), J. L. Borges formule ainsi leur enseignement : « L'univers est consommé périodiquement par le feu qui l'a engendré et il renaît de ses cendres pour revivre la même histoire. À nouveau, les diverses particules séminales se combinent, à nouveau elles*

*prêtent une forme aux pierres, aux arbres et aux hommes et même aux vertus et aux jours puisqu'il n'existe pas pour les Grecs de substantif sans quelque substance. À nouveau chaque épée et chaque héros, à nouveau chaque minutieuse nuit d'insomnie. »*

*Dans ce contexte, l'ordre des variantes n'a pas grande importance; j'ai cependant opté pour la chronologie spirituelle et non historique : j'ai découvert l'histoire de David Neuman, comme je l'ai dit, après avoir écrit la nouvelle sur Boris Davidovitch.*

*Ibid.*, pp. 147-148.

Le deuxième niveau est composé des renvois aux témoignages et aux livres ayant trait aux personnages ou aux événements évoqués dans le récit. Ainsi, dans une très longue note de bas de page dans « Chiens et livres », Kiš décrit la chasse « au livre du diable » (le Talmud) ordonnée par le pape Jean XXII en 1320. En dépit de quelques détails vraisemblablement inventés par Kiš pour ridiculiser le Pape et ses fidèles, et pour donner du « piquant » au récit, du point de vue historique, tout ce qui est rapporté dans la note garde une exactitude proprement scientifique. Dans une autre note de la même nouvelle, Kiš cite fidèlement l'historien français Jean Duvernoy. Dans une note des « Lions mécaniques », il polémique sur la racine du mot « quatre chevaux de bronze » afin de la mettre en relation avec la christianisation des Russes qui n'est pas sans lien symbolique avec l'histoire d'Édouard Herriot qu'il est en train de nous raconter. Là aussi, Kiš s'inspire d'études sérieuses : du point de vue linguistique, ses remarques sont parfaitement pertinentes. À un autre endroit de la même nouvelle, il cite avec justesse le sieur de Beauplan et son ouvrage *Description de l'Ukraine* publié en 1651. Enfin, dans « Un tombeau pour Boris Davidovitch », en évoquant les noms de plusieurs témoins dont les déclarations lui ont permis de retracer la vie de son personnage, Kiš cite la sœur de Boris Davidovitch, A. L. Rubina. Ce témoignage, inventé par Kiš, s'appuie pourtant de façon très significative sur la déposition authentique de B. I. Rubina (et non pas A. L. Rubina comme chez Kiš), à propos d'un procès monté de toutes pièces en 1930, et publié dans le livre du célèbre historien du stalinisme Roy Medvedev (Medvedev, 1972, pp. 180-185). Nous voyons donc que, d'une part, les références, les citations et les témoignages sont dans la



plupart des cas exacts (ou très proches des documents authentiques) et que, d'autre part, les références bibliographiques, même si elles restent souvent incomplètes, sont rarement inventées.

Ainsi, le lecteur éclairé conçoit *Un tombeau pour Boris Davidovitch* comme un dialogue à peine voilé avec un vaste ensemble d'interprétations historiques ou idéologiques qu'il a reçues en héritage. Ses connaissances historiques lui permettent de remarquer les détails – ou plutôt : données factuelles – qui rattachent ce livre à un ensemble d'ouvrages traitant de l'Union soviétique. Il peut entrer, à son tour, dans le « débat » qui se déroule « dans le souterrain » de la fiction de Kiš : il peut adhérer aux interprétations proposées, ou bien les refuser, voire les critiquer, s'il pense que l'interprétation des sources faite par l'écrivain est inexacte ou trop tendancieuse. En tout cas, son érudition lui joue un mauvais tour, car il a l'impression que le poids des documents fait fléchir les assises du récit. La multiplicité des sources semble corroder de l'intérieur le discours romanesque en ce qu'elle met en doute sa nature imaginaire. *Un tombeau pour Boris Davidovitch* apparaît comme un texte composé de textes, un « collage » adroit et inventif de connaissances déjà acquises, par endroits même une déformation du réel, une trahison de l'archive que le lecteur éclairé croit connaître. Et ce n'est pas qu'une illusion : Kiš veut pousser l'utilisation des documents jusqu'à la limite ultime au-delà laquelle il ne sera plus possible de parler de fiction.

Il n'est donc pas étonnant que certains lecteurs aient vu dans l'écriture « archéologique » de Kiš un outrage à la liberté de la fiction, qu'ils aient voulu « rétablir la vérité » en accusant l'auteur du *Tombeau* d'emprunts littéraires illicites.

### LE TRIBUNAL ET LES TÉMOINS

Les accusations portées contre Kiš provenaient des critiques qui concevaient la littérature comme un acte de création *ex nihilo* par excellence. Pour étayer leur thèse de plagiat, ils ont fourni, d'abord dans leurs articles journalistiques, ensuite dans le livre *Narcisse sans visage* signé par Dragan Jeremić, professeur de philosophie à l'université de



Belgrade, homme de lettres et éditeur de renommée, un certain nombre de preuves qui démontraient en réalité que la démarche de Kiš se basait sur deux procédés bien distincts : d'un côté, il reprenait et transformait des « sujets » authentiques trouvés dans les livres de témoignages sur le stalinisme et, de l'autre côté, il citait certains historiens, sans toujours donner des références exactes.

*Premier chef d'accusation : le sujet*

En juin 1956, dans un des compartiments-salons du train spécial qui file entre Moscou et Kiev, sont assis les plus éminents représentants des gouvernements soviétique et yougoslave : Khrouchtchev et Tito, accompagnés de leurs chefs de cabinet. Pas besoin d'interprète. L'ordre du jour étant surchargé (il s'agit d'aplanir les nombreuses divergences idéologiques qui se sont accumulées pendant les huit ans du « schisme » yougoslave), il y a peu de temps pour les questions annexes. Profitant d'un moment de bonne humeur du maître de céans (Khrouchtchev), Tito lui tend par-dessus la table, comme on tend à un client le menu, la liste des âmes mortes. La scène est gogolienne. « Tiens, c'est la liste de cent treize de nos anciens fonctionnaires qui étaient en Union soviétique. Que sont-ils devenus ? » Khrouchtchev jette un coup d'œil sur la liste des âmes mortes, puis la tend à l'ordonnance : « Je te répondrai dans deux jours. » Exactement deux jours plus tard, à la fin d'une réunion, entre cognac et cigare, Khrouchtchev annonce, à brûle-pourpoint, en pianotant sur un papier de ses doigts boudinés : « *Točno sto netu.* » (Cent exactement ne sont plus de ce monde.)

Alors, sur l'ordre des plus hautes instances, la monstrueuse machinerie du KGB se met en branle pour retrouver, quelque part dans l'immensité de la Sibérie, les treize communistes yougoslaves survivants. Et c'est ainsi que parmi ces morts-vivants, dans la lointaine ville de Krasnoïarsk, on découvre Karlo Štajner qui, après quelque vingt années de prison et de camp, par une dernière décision du ministère de la Sécurité de l'État, avait été condamné à la relégation à vie. (Il était ce qu'on appelait un « libéré » !)



Voici comment, dans la préface à l'édition française de *7 000 jours en Sibérie* de Karlo Štajner (Štajner, 1983), Danilo Kiš décrit la libération de l'homme envers qui il a contracté une dette littéraire sans précédent. En effet, c'est en lisant son livre, publié quelque dix ans auparavant en Yougoslavie, que Kiš a trouvé la plupart des sujets de son recueil *Un tombeau pour Boris Davidovitch*. Pour être plus précis : il en a trouvé cinq. Cinq sur sept.

Dans son livre, Kiš semble vouloir esquisser une espèce de remerciement sous la forme d'une laconique dédicace de la nouvelle « Le Cercle magique des cartes » : « À Karl Steiner ». Cependant il ne mentionne nulle part le nom correctement orthographié de Štajner, ne précise pas qu'il s'est servi de son témoignage, que c'est (entre autres) son livre qui l'a poussé à cette aventure scripturale. La dédicace à Štajner n'a pas plus de poids que celle faite à André Gide (« Hommage à André Gide »), Mirko Kovač (« À Mirko Kovač »), à Borislav Pekić (« À Borislav Pekić ») ou à Léonide Sejka (« À la mémoire de Léonide Sejka »). Or il convient de rappeler que Gide est évoqué par Kiš pour les raisons politiques et morales que l'on connaît, et qu'il ne peut y être question d'une dette quelconque, que Kovač et Pekić furent des amis proches de Kiš, mais que leur aide improbable ne peut – même de loin – être comparée à celle de Štajner. Quant à Léonide Sejka, je laisse le lecteur en juger par lui-même... C'est ainsi que Štajner reste, dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, un nom parmi d'autres, sans épaisseur ni poids. Et pourtant, Kiš le connaît personnellement : il est allé à Zagreb pour le rencontrer, lui montrer son recueil. Le vieux révolutionnaire a reconnu ses amis disparus parmi les personnages de Kiš, retrouvé les « anecdotes » qu'il avait lui-même racontées dans son livre, donné au jeune prosateur des conseils bienveillants et proposé de corriger plusieurs inexactitudes factuelles. Il n'y a chez Štajner ni animosité ni envie. En signe de respect et de remerciement, Kiš entreprendra, quelques années plus tard, une véritable campagne publicitaire afin de rendre possible la publication française de *7 000 jours en Sibérie*.

Pour revenir à notre problématique et éviter les redondances, je proposerai ici deux exemples des sujets que Kiš a repris de Štajner.





Comme je l'ai dit précédemment, dans « Un couteau au manche en bois de rose » Kiš expose l'histoire d'un jeune révolutionnaire nommé Mikcha qui, sur ordre du Parti, tue une jeune femme accusée de trahison. Après avoir rempli son « contrat », il apprend que le vrai traître n'est pas la fille qu'il vient de tuer, mais celui qui a ordonné l'exécution. La police sur ses traces, il fuit en Union soviétique où les hommes de Staline ne tarderont pas à l'arrêter et l'envoyer au goulag. Le sujet de cette nouvelle se trouve chez Štajner :

*Un cas plus intéressant était celui du charcutier Michka. Je ne suis pas arrivé à savoir exactement de quelle nationalité il était. Il parlait très bien le roumain, le hongrois, l'ukrainien et le yiddish. Dans la cellule, il était le seul à avoir un méfait sur la conscience. Michka – j'ai oublié son nom de famille – nous avait raconté qu'il avait été membre du parti communiste en Russie subcarpatique, région qui faisait alors partie de la Tchécoslovaquie. Un mouchard s'était infiltré dans l'organisation et la police locale était au courant de tout ce qui s'y passait. Les soupçons s'étaient portés sur une jeune fille, une juive, qui avait fui la Pologne où elle était recherchée en raison de ses activités politiques; elle n'adhérait à l'organisation communiste de Mukatchevo que depuis quelques mois. Le secrétaire local avait ordonné la liquidation de la jeune fille, et cette tâche avait été confiée à Michka.*

*Michka avait persuadé la jeune Polonaise de l'accompagner près d'une rivière et, dans un endroit isolé, il l'avait étranglée et jetée à l'eau. Mais elle était seulement étourdie et, dans l'eau froide, elle était revenue à elle. Pris de panique, Michka la vit nager en direction de l'autre berge. Il avait franchi un pont et l'avait attrapée. La malheureuse s'était mise à l'implorer de ne pas la tuer. Michka lui avait promis de l'épargner si elle reconnaissait qu'elle était un indicateur de la police. Elle avait persisté dans son refus; elle était totalement innocente et elle ne pouvait pas faire les aveux qu'il attendait d'elle. Alors Michka avait sorti un couteau; il l'avait froidement tuée avant de la rejeter à l'eau.*

*On avait retrouvé le cadavre, mais la police n'avait pu établir ni l'identité de la victime ni celle de l'assassin. Pour finir, elle avait su qui était le meurtrier et Michka avait été contraint de fuir en Union soviétique. Il s'avéra ultérieurement que la jeune femme était innocente; le véritable indicateur était le secrétaire du Parti de Mukatchevo. Michka fut arrêté, bien qu'il se défendit en disant qu'il avait commis le meurtre sur l'ordre du Parti.*

Štajner, 1983, p. 41.



Remarquons que, chez Kiš comme chez Štajner, le héros est charcutier de son état, que Kiš change à peine son nom (Štajner : Michka ; Kiš : Mikcha), que la scène du meurtre est identique jusqu'au moindre détail dans les deux versions, que toutes les données factuelles aussi bien que le sujet dans son intégralité sont fidèlement repris de Štajner, sans que Kiš fasse mention, ne serait-ce qu'allusivement, de la source dont il s'est servi.

Un autre exemple d'un tel emprunt est la nouvelle « Les lions mécaniques » : Kiš y reconstitue la façon dont le pouvoir soviétique a procédé pour persuader Édouard Herriot que la liberté de culte était respectée en Union soviétique. Les services secrets soviétiques vont ouvrir une église, depuis longtemps transformée en brasserie, s'arranger pour trouver des hommes de confiance capables de jouer le rôle des papes et des fidèles et organiser une messe fictive à laquelle assistera le maire de Lyon. La même anecdote se trouve chez Štajner :

*À la suite d'une attaque de Samodia contre moi, une violente dispute éclata un jour. J'avais dénoncé les méfaits du régime stalinien. Il déclara qu'il défendait toujours ce que le Parti et Staline considéraient comme nécessaire et il expliqua comment il avait contribué à tromper Édouard Herriot, le chef des radicaux français.*

*En 1934, Herriot visita l'Union soviétique. Il voulut savoir, entre autres, ce qu'il en était de la liberté de religion. Afin de lui montrer que cette liberté existait en Union soviétique et que chaque citoyen qui le voulait pouvait assister au culte, on rouvrit rapidement quelques églises qui avaient été transformées en dépôts ou en cinémas. Une des plus grandes églises de Kiev, utilisée comme dépôt par une brasserie, fut vidée une semaine avant l'arrivée d'Herriot ; on utilisa plus de deux cents ouvriers à la remettre en état et, au moment de la visite du Français, un « office » y fut célébré. Les « citoyens » étaient des agents du NKVD et leurs femmes ; Samodia tenait le rôle du prêtre. Comme il était glabre et que les ministres du culte orthodoxe portaient la barbe, il avait été conduit chez un coiffeur qui lui en avait collé une. Tout se déroula parfaitement et, de retour en France, Herriot déclara que la liberté de se rendre à l'église régnait en Union soviétique.*

*Ibid.*, p. 71.



Là aussi, Kiš suit scrupuleusement l'argument de Štajner. Son personnage principal est glabre, tout comme le Samodia de Štajner, l'église qui fournira le « décor » est la célèbre Sainte-Sophie de Kiev entre-temps transformée en brasserie, le politique français abusé est Edouard Herriot, les « fidèles » qui assistent à la messe sont des agents de NKVD. Autant dire que tout, jusqu'au moindre détail, est identique dans les deux récits.

Ces deux exemples montrent de façon éloquente comment Kiš s'est inspiré de *7 000 jours en Sibérie*. Néanmoins, avant de donner une explication plus substantielle du procédé, qui ne se résume pas – comme le prétendent les détracteurs de Kiš – à la reprise pure et simple du sujet, j'aborderai, très rapidement, le deuxième chef d'accusation : le « pillage » de quelques manuels d'histoire français au moyen de « citations » sans références bibliographiques. Il est impossible, en effet, de comprendre pourquoi et comment Kiš « utilise » Štajner si l'on ne prend pas en compte les ajouts apportés aux anecdotes reprises de *7 000 jours en Sibérie*, de même qu'on ne peut comprendre le but de Kiš si l'on n'examine pas un seul exemple des citations « litigieuses », si l'on ne réfléchit pas aux raisons qui l'ont poussé à choisir justement cet ouvrage et pas un autre, plus encore si l'on ne saisit pas la logique du tri qu'il a opéré dans le corps du texte qui s'offrait à sa plume. Les deux démarches – reprise des sujets et reprise de certains passages des manuels d'histoire – sont complémentaires, soumises à une même logique de création littéraire, à un jeu autant avec les sources qu'avec le lecteur. Elles sont, en dernière instance, un clin d'œil adressé à Borges, un clin d'œil dont la signification est diamétralement opposée à celle que les critiques soupçonneux semblaient lui accorder.

### *Deuxième chef d'accusation : le pillage*

Nous avons vu que, dans la nouvelle « Les lions mécaniques » consacrée aux mésaventures du trop crédule Édouard Herriot, l'auteur suit fidèlement l'argument fourni par Štajner. Mais une question suscite immédiatement le doute : la fiction de Kiš conserve-t-elle vraiment *intacts tous les éléments* donnés par Karlo Štajner, et



conséquemment : préserve-t-elle le sens que le survivant yougoslave du goulag donne à l'anecdote en question ?

Adoptant l'organisation déjà consacrée par Borges dans *L'Histoire universelle de l'infamie*, Kiš divise sa nouvelle en quinze sous-parties (ou sections) titrées. Après avoir présenté au lecteur les personnages qui joueront les rôles principaux dans son histoire, Édouard Herriot et A. L. Tchéliousnikov, il entreprend de nous décrire le lieu où se déroulera la farce décrite par Štajner : dans la sixième sous-partie intitulée « Le passé », il retrace l'histoire de l'église Sainte-Sophie de Kiev en remontant dans le temps jusqu'aux âges enfuis où les Russes adoptèrent le christianisme venu de Byzance ; dans la partie suivante, « Cirque dans la maison de Dieux », il focalise son attention sur les fresques qui ornent les murs de la vénérable église et qui, on s'en doute, auront un lien symbolique avec la scène qu'il nous décrira dans la suite du récit. Ces deux sous-parties, dont le contenu est plus proche de l'histoire de l'art que du récit fictionnel, semblent reposer sur le chapitre deux de *L'Art russe* de Louis Réau consacré à la ville de Kiev (Réau, 1922, pp. 96-108).

Dans un premier temps, Kiš suit assez fidèlement l'organisation du texte adoptée par Louis Réau. Dans un deuxième temps, il résume les explications de Réau comme dans le cas de la christianisation des Russes (Réau : 2 pages ; Kiš : 13 lignes), reprend quelques expressions (« mère des villes russes » pour Kiev) ou recopie en les modifiant légèrement quelques lignes de Réau. Je me borne, ici, aux exemples les plus convaincants :



Réau	Kiš
<p>Un écrivain du commencement du XI<sup>e</sup> siècle, Dietmar de Mersebourg, déclare que Kiev est une ville extrêmement grande et forte où il y a environ 400 églises et 8 marchés. Adam de Brême l'appelle « la rivale de Constantinople et le plus brillant ornement de la Grèce », c'est-à-dire de l'Orient orthodoxe (<i>aemulasceptriConstantinopolitani et clarissimum decus Graeciae</i>) (p. 99).</p>	<p>La glorieuse Kiev, mère des villes russes, aura, au début du XI<sup>e</sup> siècle, environ quatre cents églises, selon les dires de Dietmar de Marsbourg, « elle rivalisera avec Constantinople et sera la perle de l'Empire de Byzance » (p. 46).</p>
<p>Son successeur Iaroslav le Grand fonda en 1037, en commémoration de la victoire qu'il avait remportée l'année précédente sur les Petchénègues, la cathédrale Sainte-Sophie (...) et pour que sa capitale n'eût rien à envier à Constantinople, il la dota d'une Porte d'or (<i>Zlatya vrata</i>) (p. 101).</p>	<p>[...] l'église fut fondée par Iaroslav le Grand (1037) en mémoire éternelle des jours où il remporta la victoire sur les païens petchénegues. Et pour que la mère de toutes les villes russes n'ait rien à envier à Constantinople, il fit orner le portique de somptueuses portes d'or (p. 47).</p>
<p>Dans sa <i>Description de l'Ukraine</i> publié à Rouen en 1651, le sieur de Beauplan, gentilhomme normand passé au service des rois de Pologne, rapporte que « de tous les temples de Kiev, il n'en est resté que deux pour mémoire, qui sont Sainte-Sophie et Saint-Michel : car de tous les autres il ne s'en remarque que des ruines » (p. 102).</p>	<p>Dans sa <i>Description de l'Ukraine</i> publiée à Rouen en 1651, le sieur de Beauplan, gentilhomme normand passé au service des rois de Pologne, rapporte ces mots dignes d'une épitaphe : « De tous les temples de Kiev, il n'en est resté que deux pour mémoire, car de tous les autres, il ne s'en remarque que des ruines : <i>reliquiae reliquiarum</i> » (pp. 47-48).</p>



Réau	Kiš
<p>Cette Vierge orante, au type sévère de matrone, est vénérée à Kiev sous le vocable de <i>Mur indestructible</i> (<i>Nerouchimaïa stêna</i>) : allusion au douzième ikos de l'Hymne acathiste (<i>Radouïsa Tsarsvia nerouchimaïa stêna</i>) ou à la Vierge miraculeuse de l'église des Blachernes, protectrice des murailles de Constantinople. Une légende se forma, comme toujours, pour justifier ce surnom : au cours des travaux de construction, l'église Sainte-Sophie se serait écroulée tout entière sauf le mur de l'abside qui resta intact grâce à sa Vierge en mosaïque (p. 105).</p>	<p>La mosaïque la plus célèbre de cette église, la Vierge orante, était vénérée des Kiéviens sous le vocable de <i>Nerouchimaïa stêna</i>, le mur indestructible, lointaine allusion au douzième vers de l'hymne acathiste. Cependant, la légende justifie autrement cette appellation : au cours des travaux de construction de l'église, tous les murs se seraient écroulés, sauf le mur de l'abside qui resta intact grâce à la Vierge en mosaïque (p. 48).</p>



Ces quelques exemples de similitudes entre les deux textes montrent incontestablement que l'écrivain yougoslave a trouvé les informations sur Kiev dans le livre de Louis Réau. Néanmoins, ils n'accréditent pas la thèse de plagiat lancée par D. Jeremić car Kiš ne reprend jamais intégralement les passages de *L'Art russe* ou, pour le dire autrement, il ne recopie littéralement que ce qui *est déjà cité* dans le texte de Réau, à savoir les commentaires du sieur de Beauplan et ceux de Dietmar de Mersebourg. Par conséquent, ces emprunts peuvent être considérés comme légitimes dans la mesure où Kiš fournit la référence bibliographique (même si elle reste incomplète). Par ailleurs, il convient de remarquer que Kiš aurait pu trouver la plupart de ses informations dans n'importe quel autre ouvrage sur Kiev, peut-être même dans un simple guide touristique de la ville. Ce sont des lieux communs, des légendes ou des informations liés au passé culturel de Kiev et, de ce fait, accessibles à la plupart des slavissants français ou yougoslaves.

Dans plusieurs passages d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Kiš recourt au même procédé, notamment dans la nouvelle « Une truie



qui dévore sa portée » où la question des emprunts prend un tout autre poids, dans la mesure où les citations sont tirées, cette fois, d'un ouvrage relevant de la critique littéraire. En effet, Kiš reprend textuellement deux assez longs passages de *James Joyce par lui-même* de Jean Paris (Paris, 1963). Bien qu'il indique clairement qu'ils ne sont pas de son cru – il les met entre guillemets –, Kiš ne donne aucune référence bibliographique. Il n'en reste pas moins que, dans « Une truie qui dévore sa portée », Kiš respecte la logique intertextuelle que j'ai essayé de démontrer précédemment. Les emprunts « litigieux » ne jouent pas un rôle cardinal dans le développement du récit : ce sont des descriptions de l'Irlande et de la ville de Dublin que Kiš choisit vraisemblablement pour leur beauté stylistique. Comme dans le cas de la ville de Kiev, il aurait pu s'inspirer de quelque guide touristique sans que la république des lettres s'en émeuve. (On aurait assurément admiré ce fin modernisme à la Dos Passos.)

Mais Kiš ne l'a pas fait. Il a choisi *James Joyce par lui-même* de Jean Paris. Bien que délicat, ce choix reste toujours légitime.

### *Lecture poétique : l'esprit de la Cabale*

Je viens de décrire deux lectures possibles d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch*. La première appartient au lecteur ordinaire, qui cherche, dans le livre de Kiš, un agréable passe-temps : une histoire bien construite et un sujet « digne d'intérêt ». Il ne connaît pas les enjeux documentaires du recueil et s'en soucie fort peu. La deuxième revient à un érudit qui a découvert « les dessous des cartes ». Ce type de lecteur est assez souvent consterné par l'audace de Kiš. Ses découvertes, même justes et incontestables, ne constituent pas, à mes yeux, la preuve décisive qui nous permettrait de reléguer Kiš parmi les plagiaires. La raison de ma réserve est simple : il reste une dernière façon de lire Kiš – ce que j'appelle « la lecture poétique » – cette façon de lire nous permettra de comprendre pourquoi Kiš s'est « servi » de Štajner et de Réau.

Borges avait l'habitude de dire qu'un livre « [...] doit aller au-delà de l'intention de son auteur. L'intention de l'auteur est une pauvre



chose humaine faillible, mais dans le livre il doit y avoir plus » (Borges, 1985, p. 151). En vérité, dans le livre de Kiš, il y a plus que le simple engagement idéologique ou le jeu avec l'archive historique : il y a une organisation narrative, produite par une activité poétique dûment réfléchie. Même si elle ne nous livre pas un message radicalement différent de celui qui est accessible au lecteur ordinaire et à l'érudit, sa nature « secrète » en fait un bien auquel l'auteur attache un prix particulier : le plaisir poétique est, dans la hiérarchie tacitement établie par Kiš, le stade ultime du plaisir littéraire.

Ce plaisir est le résultat d'un double *décalage* qui ne se résume pas entièrement à l'*ostranenie* (défamiliarisation) des formalistes. Il peut s'affirmer comme une simple différence d'intensité (passage d'un récit documentaire à un récit littéraire : on est alors très proche de la singularisation) ou une différence de propos (sous des dehors identiques, les deux récits – le documentaire et le littéraire – poursuivent des objectifs différents).

Lorsque D. Jeremić accuse Kiš d'avoir volé le sujet des « Lions mécaniques » à Karlo Štajner, il néglige la différence de longueur des deux textes. Ce qui occupe chez Štajner une demi-page s'étale chez Kiš sur plus de vingt-six pages. Kiš a donc *ajouté* quelque chose, et c'est dans cet ajout que le lecteur « poétique » trouvera la justification des procédés utilisés par Kiš. Il va sans dire que le nombre de transformations, de corrections, d'ajouts, tout ce système de sélection rigoureuse à laquelle Kiš s'est livré dans la phase préparatoire, résulte d'un ensemble si complexe que toute tentative d'explication exhaustive, c'est-à-dire de « repérage » méthodique des points clés, est vouée à l'échec. En ce sens, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* est un livre porté par l'esprit de la Cabale : chaque élément renvoie à un autre au point de créer un inextricable nœud de relations. Tout ce que nous pouvons faire, c'est entrevoir la logique de l'auteur, le surprendre en train de réaliser, comme il le dit lui-même, quelque tour de prestidigitation.

En comparant l'étude de Louis Réau et la nouvelle de Kiš, on se rend assez vite compte que Kiš ne se borne pas uniquement à





« recopier » ou à résumer Réau. Il déforme légèrement son propos. Dans *L'Art russe*, Réau décrit très brièvement la façon dont les Russes sont passés du paganisme au christianisme orthodoxe. Il n'émet aucun jugement moral. Il se borne à constater – très justement – que la proximité entre l'église et le peuple, signifiée par la liturgie en langue slave que le peuple comprenait, l'excellence de l'art et de la culture byzantine ont constitué des siècles durant l'argument principal de l'essor russe, mais il remarque aussi, avec une égale justesse, que la séparation d'avec l'Occident catholique fut l'un des maux qui allaient hanter la Russie jusqu'à nos jours. En résumant habilement ses réflexions, Kiš ajoute une phrase, une seule, qui fait dériver sa nouvelle dans une direction qui n'a rien en commun avec celle adoptée par l'auteur français : « [...] la cruauté des orthodoxes n'est pas moins virulente que celle des païens et le fanatisme des croyants en la tyrannie du Dieu unique est beaucoup plus efficace et violent » (Kiš, 1979, p. 46). L'idée de la violence inhérente au christianisme est amplifiée par celle de l'impiété des orthodoxes dans la partie suivante, « Cirque dans la maison de Dieu », où Kiš décrit savamment les fresques qui ornent les murs de Sainte-Sophie. Cette description, qui suit par moments avec une fidélité fâcheuse le texte de Réau, a pour but de souligner la nature profane, inconvenante, des sujets représentés sur les fresques. Le lecteur de Kiš – même s'il n'est pas chrétien – doit se sentir gêné par un tel manque de piété. Or, ce qu'il ne sait pas, et ne peut pas savoir car l'écrivain le lui cache, c'est que la représentation de tels sujets était chose courante dans l'Empire byzantin : « Comment des scènes profanes, d'un caractère aussi peu édifiant, pouvaient-elles être tolérées dans une église? [...] Ce sont là des scrupules tout modernes, aussi étrangers aux Byzantins du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle qu'aux imagiers et aux huchiers de nos cathédrales gothiques. De même que la piété de nos ancêtres n'était nullement choquée par les 'drôleries' souvent irrévérencieuses et obscènes dont s'égayaient les gargouillis et miséricordes, l'introduction de peintures profanes dans les églises n'avait aux yeux des Byzantins rien de sacrilège » (Réau, 1922, p. 108). Voici donc ce que Kiš soustrait à



l'attention de son lecteur. La question qu'on a le droit de se poser est : pourquoi un tel tour de passe-passe ?

Le discours sur le christianisme est une métaphore du système stalinien. À dire vrai, les parallélismes ne manquent pas : la foi ardente, la violence, l'élimination des « hérétiques ». Dans les deux cas, c'est « la tyrannie du Dieu unique » qui l'emporte. Et dans les deux cas, l'idéal proclamé est dénaturé : chez les princes par les fresques profanes, chez les communistes par les purges staliniennes. Cette métaphore a pour but de préparer le lecteur au moment clé de la nouvelle où l'église sera, une fois de plus, le théâtre du mensonge, où elle sera « profanée » par la mise en scène faite par les agents de NKVD. Une telle représentation du christianisme est en rapport – très fort, et qui ne doit en aucun cas être négligé – avec la nouvelle « Chiens et livres » où Kiš reconstitue le procès intenté au juif Baruch David Neuman devant le tribunal de l'Inquisition dans le sud de la France en 1330. De même, elle doit être mise en relation plus substantielle avec la poétique de Kiš pour qui « les Juifs sont un paradigme historique de notre siècle. » (Kiš, 1995, p. 118) Enfin, la contamination de ce que l'on pourrait appeler « le texte original » ou « le modèle », sa déformation, parfois même son interprétation, dont on a pu entrevoir le fonctionnement dans « Les lions mécaniques », caractérise le reste du recueil.

Dans « Un couteau au manche en bois de rose », Kiš développe considérablement le sujet repris de *7 000 mille jours en Sibérie*. En effet, en racontant l'histoire du charcutier Michka, Štajner met l'accent sur la perversité des rapports qui réglaient les réseaux clandestins de l'époque. Ce qui lui importe, c'est de montrer que l'aveuglement révolutionnaire peut conduire au meurtre, que la soumission absolue des communistes à la hiérarchie pouvait relever de l'immoralité et que c'est justement ce caractère rigide, intolérant de l'organisation révolutionnaire qui a donné naissance au stalinisme : la jeune fille innocente, assassinée sur l'ordre d'un mouchard de la police locale, est le paradigme des communistes innocents qui périront dans les goulags quelques années plus tard. En dépit de la répulsion qu'il peut provoquer chez le lecteur, dans le récit de



Štajner, Michka n'est qu'un pauvre bougre embrigadé dans un mouvement qui le dépasse.

Lorsqu'il reprend ce sujet, Kiš focalise son attention sur un détail insignifiant, donné par Štajner au détour d'une phrase : la victime est une juive. À partir de ce moment, il va agencer son récit de façon que la judéité – et non pas l'inhumanité de la hiérarchie communiste – soit le point de gravitation de sa nouvelle. Tout ce qu'il ajoute, développe ou retranche, le sera en fonction de ce seul et unique objectif. C'est ainsi qu'apparaissent dans la fiction de Kiš les éléments qui ne figurent pas chez Štajner : le caractère sanguinaire de Mikcha (l'épisode du putois écorché vif) et sa haine des juifs (« Mikcha se promet solennellement de se venger un jour de l'affront que lui avaient infligé les talmudistes » [Kiš, 1979, p. 11]).

Que nous enseigne ce rapide, et forcément incomplet, survol d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch*? Dans le choix de ses sujets, Kiš était guidé autant par la présence des sous-entendus que par l'intérêt global de l'histoire. Il prenait le texte de Štajner (c'est aussi vrai pour celui de Jean Duvernoy dans « Chiens et livres », qu'en raison de sa complexité nous n'avons pas abordé dans le présent travail) comme on prend un parchemin, y cherchant les traces de ce qui n'est plus visible à l'œil nu. Le document qu'il choisissait pour la base de sa fiction devait obligatoirement présenter une faille ou, plutôt, une insignifiante lézarde du sens, un point inhabituel ou une incohérence microscopique, qui justifiait sa recherche archéologique. À partir de ce non-dit, ou de ce sous-entendu, il développait sa nouvelle. À la même logique du tri sont soumis les textes qu'il a utilisés partiellement (comme celui de Louis Réau ou de Jean Paris).

On comprend donc pourquoi l'accusation de plagiat n'a pas lieu d'être : la poétique de Kiš est une poétique de la métamorphose, de la différence et du décalage. Elle repose autant sur l'idéal encyclopédique du savoir total que sur celui du fantastique de la bibliothèque. Son but est de dévoiler les points faibles d'un témoignage *écrit*, de démontrer sa faillibilité, de trouver dans ses interstices de silence les secrets qu'on a essayé d'y cacher.



En même temps, elle projette dans le texte l'image de trois lecteurs aux aptitudes, aux exigences et aux désirs esthétiques différents. Ou, pour le dire autrement, le contrat de lecture d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* est un contrat variable. Il repose sur le jeu des doubles, sur ce, déjà célèbre, trompe-l'œil qui ornait la couverture de son *Sablier* en 1972, sur une constante interrogation des frontières de la fiction qu'il ne cesse de repousser.

### BIBLIOGRAPHIE

BORGES Jorge Luis, 1985, *Conférences*, trad. de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris : Gallimard, Collection folio essais.

FOUCAULT Michel, *La bibliothèque fantastique*, en ligne : <https://doc.rero.ch/record/234734/files/Michel-Foucault-LBF.pdf>, accès le 13 juillet 2021.

JEREMIĆ Dragan M., 1981, *Narcis bez lica*, [Narcisse sans visage], Belgrade : Nolit.

KIŠ Danilo, 1979, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris : Gallimard.

—, 1993, *La Leçon d'anatomie*, Paris : Fayard.

—, 1995, *Le Résidu amer de l'expérience*, Paris : Fayard.

MEDVEDEV Roy, 1972, *Le Stalinisme*, Paris : Seuil.

PARIS Jean, 1963, *James Joyce par lui-même*, Paris : Seuil.

POMIAN Krzysztof, 1999, *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard.

RÉAU Louis, 1922, *L'Art russe*, Paris : Henri Laurens.

ŠTAJNER Karlo, 1983, *7 000 jours en Sibérie*, Paris : Gallimard.







**LA CULTURE  
DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE  
DE POLOGNE (PRL) :  
ÉCHEC OU SUCCÈS ?**

**RÉFLEXIONS D'UNE ENSEIGNANTE**

Agnieszka Grudzińska

Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.193-214*



Ce texte comporte un double enjeu : tenter de procéder à une sorte « d'inventaire » des phénomènes culturels qui ont vu le jour entre 1945-1989, et s'interroger sur les moyens les plus efficaces de les transmettre aux étudiants<sup>1</sup>. On pourrait se poser légitimement la question suivante : pourquoi ce cours sur la culture de la PRL ?

Ne l'enseigne-t-on pas déjà dans les cours de littérature, de civilisation, d'histoire de la Pologne de l'après-guerre? Quand on analyse les œuvres de – je les cite dans le désordre – Różewicz, Mrozek, Szymborska, Konwicki, Iwaszkiewicz, Andrzejewski, Wajda et tant d'autres, n'est-on pas en pleine PRL, une époque déjà révolue dont on dit souvent tellement de mal ?

Mes cours étaient donc pensés comme un complément, une sorte d'éclairage additionnel, comme le faisceau d'une torche électrique éclairant un détail, une scène, un personnage ou une situation particulière sur un tableau. Mon intention était de faire réfléchir les étudiants sur l'ambiguïté de cette époque, sa complexité et sur les choix des artistes se mouvant dans l'atmosphère opaque et sombre des années 1950, de leur faire suivre les changements survenus dans cette Pologne d'avant 1989, dans laquelle tout n'était pas en noir et blanc, loin de là. Cela, afin qu'ils aient, plus tard, le réflexe de juger par eux-mêmes sans être influencés par des modèles de pensée tout faits.

Certes, ce qui vient en premier à l'esprit lorsqu'on étudie cette période, c'est l'asservissement progressif de la culture polonaise aux dogmes idéologiques imposés par le pouvoir communiste qui s'est installé en Pologne après la Seconde Guerre mondiale. Examiner la problématique des rapports entre le pouvoir et les artistes polonais dans les années 1950 demande une double approche, historique et littéraire. L'exploration de la politique culturelle de la Pologne populaire et de la participation active de nombreux écrivains et artistes peut utilement se faire à partir de l'exemple d'Adam Ważyk (1905-1982). Ce poète est en effet un cas emblématique d'un artiste qui, sous la pression de l'Histoire, a changé sa poétique avant-gardiste en devenant un

1. En effet, je dispensais ce cours pendant plusieurs années aux étudiants de L3 (Sorbonne Université), aussi c'est en quelque sorte un bilan de mon enseignement dans ce domaine.



chantre du nouveau régime. Montrer le processus d'élaboration de la doctrine du réalisme socialiste a été la démarche que j'ai suivie pour faire connaître cette période trouble de l'immédiat après-guerre. Il était important pour moi, quitte à réviser des cours d'histoire, de tracer les lignes directrices des événements qui déterminèrent le sort de la Pologne après la conférence de Yalta jusqu'à la création du PZPR (Parti ouvrier unifié polonais, POUP, 1948), qui allait désormais régner en maître dans cette nouvelle Pologne communiste.

Les artistes et les intellectuels, décimés et meurtris après l'hécatombe de la guerre, se trouvèrent devant un dilemme qui marqua pour longtemps les lettres et l'art en Pologne : collaborer ou s'opposer ? Ce dilemme était d'autant plus douloureux que, dans un premier temps (1944-1948), les autorités, mues par le souci de gagner à leur cause le plus grand nombre possible d'intellectuels et d'artistes, leur offraient la possibilité d'exercer pleinement leurs activités. Dans une atmosphère enthousiaste, amplifiée par la propagande qui contribue ainsi à « rehausser » l'*ethos* de la reconstruction nationale, de l'esprit positiviste et du « travail organique », la culture est en plein essor : des universités, des théâtres et des maisons d'édition sont ouverts, de nombreuses revues paraissent, des syndicats d'artistes peuvent se développer librement. Le mot d'ordre de « révolution douce », une révolution inspirée, certes, du modèle soviétique, mais que l'on croyait capable de garder un caractère national, est lancé. C'est ainsi que commença en Pologne le processus complexe de participation-collaboration de la majeure partie des intellectuels à la vie sociale, culturelle et politique.

La politique culturelle de la République populaire de Pologne avait pour objectif premier de politiser et d'institutionnaliser l'art. Elle fit donc progressivement de la notion de réalisme socialiste une doctrine obligatoire pour tous les artistes, dans tous les domaines. Ce terme était déjà employé en URSS où ses origines remontent au Congrès des écrivains soviétiques de Moscou, en 1934. En Pologne, il est « officialisé » lors du Congrès des Syndicats des écrivains de Szczecin, en 1949. Selon les conclusions exprimées à ce Congrès, l'écrivain doit se consacrer désormais à la création d'œuvres





engagées et profondément didactiques, qui montrent l'importance de la classe ouvrière et donnent une vision optimiste de l'Histoire.

On peut observer en Pologne la gestation de la doctrine du réalisme socialiste à partir des articles parus dans les deux principales revues de l'époque, « porte-parole » de la politique culturelle de l'État : *Odrodzenie*, paraissant à partir de 1944 à Lublin, et *Kuźnica*, fondée en 1945 à Łódź. À travers les articles et les débats publiés dans ces deux revues, on peut suivre aisément le processus de mainmise du pouvoir communiste sur la culture polonaise.

L'instauration de la censure en 1946, le Congrès d'union du PPR (Parti ouvrier polonais) et du PPS (Parti socialiste polonais) en 1948, et le Congrès du Syndicat des écrivains en 1949, auront une importance décisive sur la politique culturelle des autorités et marqueront une étape importante pour l'avenir des lettres polonaises. En effet, la littérature aura désormais une mission idéologique à remplir : celle de recréer la réalité dans le processus des changements révolutionnaires, selon la stylistique de l'époque.

Cette présentation du sombre épisode de la culture polonaise dans les années cinquante ne devrait cependant pas donner l'impression qu'il n'y a pas eu de prises de position et de réactions hostiles à l'uniformisation de l'art. Cette opposition est principalement représentée par les intellectuels proches des milieux catholiques groupés autour de *Tygodnik Powszechny*.

Adam Ważyk, pour reprendre ce cas emblématique, adopte une vision radieuse de la réalité, tant recommandée à l'époque aux artistes. Panégyriques et odes à la gloire aussi bien des « gens simples issus du peuple » que des dirigeants (Bierut, Staline...), infantilisation du lecteur, poésie « bucolique » décrivant un univers sans faille, thèmes idéologiques imposés par la propagande, nette différenciation entre le héros positif et négatif, simplification de la versification et des procédés stylistiques... Ważyk rejoint, dans ses textes des années 1950, la poétique de tant d'autres « poètes de cour » et perd son autonomie créatrice. Il ne la retrouvera qu'après la fin de sa période d'aveuglement idéologique, après avoir écrit son célèbre



*Poème pour adultes* qui présage les changements politiques et culturels à venir avec le « dégel » de 1956<sup>2</sup>.

L'analyse des poèmes de Wazyk des années 1950 permet donc de suivre l'évolution de la doctrine du réalisme socialiste en Pologne et d'approfondir la réflexion sur la complexité de cette période de la littérature polonaise où l'idéologie communiste vise à terme l'exclusion de toute altérité, de tout caractère novateur, de toute tentative avant-gardiste<sup>3</sup>.

L'épisode du réalisme socialiste en tant que doctrine artistique, bien que relativement court, suscite toujours bien des questionnements. Nombreux sont ceux qui s'interrogent sur le pourquoi des actes idéologiques et artistiques des principaux acteurs des événements d'il y a soixante-cinq ans. Ainsi, on peut trouver schématiquement deux types d'« explications » à ce phénomène. D'aucuns tentent de « comprendre et de pardonner » : ils mettent en avant les convictions progressistes des « activistes » de l'époque, qui auraient agi en accord avec la théorie socialiste. Ils soulignent l'ensorcellement et l'aveuglement qui a été celui de tant d'individus, et aussi – *last but not least* – la peur des représailles et l'envie, compréhensible pour un artiste, d'être (re)connu d'un large public. D'autres jugent sévèrement et sans états d'âme les « assassins de la culture polonaise » : selon eux, le réalisme socialiste serait le résultat d'un accord de plein gré entre le pouvoir et les artistes, mus par le seul souci d'acquérir une popularité et des avantages matériels<sup>4</sup>.

Il est opportun de débattre avec les étudiants de la possibilité d'une « troisième voie » qui n'apporte pas de réponse évidente. La mise en

---

2. Publié en 1955 dans la revue *Nowa Kultura*. Cf. Grudzinska, 2006, pp. 27-36, sur « Poème pour adultes », pp. 29-30.

3. Ceci dit, des artistes s'opposaient souvent à cette tendance idéologisante de l'art, ou composaient avec elle : le peintre Andrzej Wróblewski dont nous parlons plus loin en est un exemple frappant. [https://culture.pl/pl/artykul/szorstka-przyjawnosocrealizm-i-awangarda?utm\\_source=getresponse&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=19022021pl&utm\\_content=art2\\_title](https://culture.pl/pl/artykul/szorstka-przyjawnosocrealizm-i-awangarda?utm_source=getresponse&utm_medium=email&utm_campaign=19022021pl&utm_content=art2_title), accès le 10 avril 2021

4. Il existe de nombreuses études consacrées au réalisme socialiste en Pologne : cf. ouvrage de référence Łapiński, Tomasik, 2004 ; pour la tendance « accusatrice », Trznadel, 1986 (1993) ; pour l'autre approche, Bikont, *Szczęsna*, 2006 (2021).



parallèle de l'aspect historique et idéologique de cette période trouble avec l'analyse de la pratique poétique d'un de ses plus importants représentants permet de saisir toute la complexité de l'univers ontologique dans lequel un intellectuel polonais devait vivre et agir durant cette époque.

La manipulation de l'art par la politique et l'idéologie dominante se termine cependant en Pologne vers la deuxième moitié de l'année 1955, lorsqu'apparaissent les premiers signes annonciateurs du dégel. Il faut mentionner un fait de toute première importance : la révolte ouvrière qui éclate en juin 1956 dans la ville de Poznań. Elle est brutalement réprimée par le régime communiste, néanmoins, ces événements aboutissent à la fin certes provisoire des conflits au sein du parti. Une nouvelle équipe dirigée par Władysław Gomułka arrive au pouvoir. Le comité central nomme Gomułka au poste de premier secrétaire le 21 octobre et le 24, ce dernier fait un discours à Varsovie devant une foule immense : critique du stalinisme, promesse de réformes démocratiques... Ces événements donneront son nom à cette époque : l'Octobre polonais.

On peut dire que les « transformations à la polonaise » étaient d'une part la résultante de processus globaux qui se déroulaient dans le bloc soviétique, mais ils se caractérisaient d'autre part par leur dynamique propre. « Malgré la terreur et la rigueur qui s'abattent sur la Pologne », dit Pierre Buhler dans son ouvrage capital, « le stalinisme n'y empruntera jamais les mêmes formes extrêmes que dans les autres démocraties populaires. La longue tradition historique de résistance à l'assimilation et le soutien discret que les Polonais trouvent dans la seule force que le pouvoir communiste ne soit pas parvenu à laminer, l'Église, expliquent ce relatif avantage » (Buhler, 1997, p. 132). Nous ne pouvons que souscrire à ce propos, qui résume à lui seul toute la complexité du concept et du rôle de la résistance en Pologne.

C'est donc au début de 1956, après le XX<sup>e</sup> Congrès du PCUS, que la déstalinisation, timide jusque-là et cantonnée aux élites, devient un processus qui touche la société tout entière et change pour de bon le cours de l'histoire de la Pologne Populaire. La révélation des crimes de



Staline dans le rapport secret de Khrouchtchev donne un nouvel essor aux transformations en Pologne. C'est un véritable choc, tant pour la population que, surtout, pour les membres du Parti, qui ouvre un peu plus la porte aux nouvelles tendances, déjà latentes.

L'atmosphère change, l'air devient respirable, la peur auparavant omniprésente cède la place à l'espoir. La Diète adopte une loi d'amnistie, on procède aux premières réhabilitations (souvent posthumes, malheureusement). La critique de la « période des erreurs et déviations » bat son plein. On assiste alors à un élargissement des libertés, tant dans le domaine de la vie sociale que politique et culturelle, qui prendra l'allure d'une véritable avalanche que rien ni personne ne peut désormais arrêter. On transgresse des limites jusqu'alors perçues comme infranchissables, les tabous tombent.

Dans le domaine littéraire, la publication en polonais, en 1955, du livre d'Ilya Erenbourg *Le dégel* et, la même année, d'un premier ouvrage de l'auteur polonais Leopold Tyrmand, *Le Méchant*<sup>5</sup>, marque la fin du réalisme socialiste en tant que doctrine esthétique obligatoire imposée aux créateurs.

Au théâtre, on joue de nouveau *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz et *La Noce* de Stanisław Wyspiański, pièces qui pour de raisons politiques ne pouvaient pas figurer jusque-là au répertoire des théâtres polonais. Leur problématique touchant la question de l'indépendance de la Pologne à l'époque des partages, les propos antirusses avaient suffi pour que la censure fasse son œuvre.

Quant à la musique, l'anathème idéologique jeté sur le jazz, considéré jusqu'alors comme une manifestation extrême de l'esprit impérialiste et formaliste, est levé. Suite à des revendications provenant du milieu des compositeurs et des critiques de musique, l'avant-garde musicale occidentale est pleinement réhabilitée. Le Festival de la Jeunesse et des Étudiants pour la Paix et pour l'Amitié, qui se déroule à Varsovie à la mi-août 1955, est un premier contact de

5. Traduction française d'Anna Pozner (*Zły, l'homme aux yeux blancs*, Stock, Paris 1960). Voici une analyse intéressante de ce « roman-jazz » : <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=2635#ftn1>, accès le 15 avril 2021 (Wojda, 2020).



la société polonaise avec le monde occidental d'une très grande importance. Les participants et les observateurs du festival ont gardé en mémoire les décorations des rues lors des manifestations officielles, si colorées et si différentes du décor de rigueur jusque-là. D'une manière générale, on remarque un ton nouveau : le gris est banni, les tenues vestimentaires colorées et hors norme deviennent l'expression du non conformisme idéologique (dans *Le Journal 1954* de Leopold Tyrmand, il est question de chaussettes rouges longuement recherchées et chèrement payées au marché noir, devenues alors presque le symbole de la lutte antitotalitaire : le dandysme est élevé au rang de protestation...<sup>6</sup>). La rencontre avec des jeunes venus d'autres continents et l'ouverture à l'Autre apportent un souffle d'air frais dans la Varsovie grise du temps du communisme. La libération des mœurs devient, tout autant que les habits à la mode rompant avec l'ascétisme socialiste, un signe du renouveau.

Mais le choc vient surtout de la publication en première page de la revue *Nowa Kultura* n° 34/1955 du « Poème pour adultes » d'Adam Ważyk, jusque-là, fervent partisan et « commandant » du réalisme socialiste (appelé communément « terroricien de la littérature ») comme nous l'avons vu plus haut. L'heure est aux retournements de veste, Ważyk n'est pas le seul à retourner la sienne. Son poème, emblème du « dégel polonais », décrit la misère idéologique, morale et matérielle de la population polonaise, mais surtout l'énormité du mensonge et de l'hypocrisie qui dominait alors la vie politique et sociale, avec la langue de bois qui la caractérisait.

*Poème pour adultes* a été longtemps considéré comme un cri de révolte contre le socialisme et le réalisme socialiste. Cette opinion, une fois le premier choc passé, s'est révélée infondée. Ważyk, tout comme d'autres intellectuels, non seulement ne rejetait pas l'idéologie communiste, mais il s'exprimait toujours au nom du Parti.

6. Traduction française de Laurence Dyèvre (*Journal 1954*, Noir sur Blanc, Montricher 2019).



Voici la fin du poème :

<i>Upominamy się [...]</i>	Nous réclamons [...]
<i>o jasne prawdy, o zboże wolności,</i>	des vérités claires, le blé de la liberté,
<i>o rozum płomienny,</i>	la raison flamboyante,
<i>o rozum płomienny,</i>	la raison flamboyante,
<i>upominamy się codziennie,</i>	nous le réclamons tous les jours,
<i>upominamy się Partią</i>	nous le réclamons au travers le Parti

« Poemat dla dorosłych », *Nowa Kultura* n° 34/1955<sup>7</sup>.

Mais c'est surtout l'avènement de ceux qui n'étaient ni connus, ni engagés dans l'époque, cette époque qui commence à prendre fin. Dans *Życie Literackie*, la publication des poèmes de cinq poètes, dont Miron Białoszewski et Zbigniew Herbert, introduits par des notes des plusieurs critiques et parfois poètes éminents eux-mêmes, comme Artur Sandauer, Julian Przyboś, Jan Błoński, constitue un événement d'une portée capitale pour la littérature polonaise.

À la fin de 1955 et au début de 1956, les changements sont si considérables et prennent une allure si forte, que le dégel, jusque-là maîtrisé par les autorités, commence à échapper au contrôle des « dirigeants de la culture », et produit des résultats contraires à ceux que le pouvoir escomptait au départ. Les créateurs ne se soucient plus du tout des rigueurs de la doctrine du réalisme socialiste ni de ses gardiens, de plus en plus désorientés. La critique de la réalité s'intensifie, non seulement au niveau culturel, mais aussi au niveau social, politique et économique. Tout le système est en fait mis en cause d'une manière radicale. Les autorités tentent désespérément de freiner ce courant libéral véritablement révolutionnaire ou du moins de le limiter. Mais il est trop tard.

L'hebdomadaire *Po Prostu* devient la cheville ouvrière de tous ces changements. Si l'on regarde ces événements avec du recul, de notre perspective actuelle, il apparaît que cette revue fut le haut

7. La traduction est de nous. Le dernier vers en polonais ("upominamy się Partią"), peut aussi être traduit « à l'aide du Parti » [par la voix du Parti]. Cf. aussi la traduction d'Armand Robin, in Jelenski, 1965, dont le contresens fausse le message du poème.



lieu de l'Octobre polonais. On peut lire dans ses pages une critique de plus en plus implacable de la réalité sociale, politique, économique et culturelle, mais aussi une sorte de bilan plus global : ce qui devait être socialisme et progrès s'est avéré une énorme tromperie historique, une falsification, une erreur monstrueuse. Se déclarant toujours marxistes, c'est en termes marxistes que ces jeunes journalistes appellent au retour des idéaux socialistes souillés, perdus, et à une révolution, vraie cette fois-ci, socialiste, et même communiste.

D'autres journaux (*Sztandar Młodych*, *Nowa Kultura*) suivent ce courant du renouveau. Ce qui se passe alors y est décrit comme une révolution. Il s'agit de la révolution des masses travailleuses contre le système bureaucratique. Il ne s'agit pas d'une simple réforme du système, mais d'une révolution totale qui concerne tous les domaines de la vie. Le pays vit une ambiance particulièrement exaltante<sup>8</sup>.

Plusieurs auteurs écrivent des ouvrages appartenant à ce que les critiques désigneront comme la « littérature du dégel » ou la « littérature de règlement de comptes »<sup>9</sup> [*literatura obrachunkowa, rozliczeniowa*]; l'objectif étant, bien entendu, de régler les comptes avec le passé stalinien, même si (ou peut-être surtout parce que...) « les écrivains de l'après 56 » les plus actifs étaient justement ses fidèles complices, très engagés dans le réalisme socialiste. C'est ainsi que Jerzy Andrzejewski écrira *Le Renard d'or*, parabole symbolique de la fin des illusions montrée à travers l'imagination d'un enfant, et *La Grande lamentation d'une tête de papier*. Deux autres romans d'Andrzejewski, *Les ténèbres couvrent la terre*<sup>10</sup> et *Les Portes du paradis*<sup>11</sup> utilisent l'allégorie

8. Les documents visuels et sonores de l'époque le confirment. Cf. entre autres les images du film documentaire de Marcel Łoziński *La Pologne comme jamais vue à l'Ouest 1945-1989* (1989),

9. Le même terme est utilisé pour certaines œuvres de l'immédiat après-guerre, mais il s'agit de régler les comptes avec le passé surtout politique de la Pologne capitaliste d'avant 1939. L'appellation « littérature du dégel » ou « littérature post-Octobre 1956 » est plus appropriée.

10. Traduction française de Christophe Jezewski et François-Xavier Jaujard (Belfond, Paris 1991).

11. Traduction de Georges Lisowski (Gallimard, coll. Du monde entier, Paris 1961).



de l'engagement et du fanatisme religieux (la Grande Inquisition) menant au crime et à l'avilissement de l'humain.

Si Kazimierz Brandys marque sa sortie du réalisme socialiste avec la nouvelle *La Défense de Grenade* racontant une tentative avortée de mettre en scène *Les Bains* de Maïakovski, c'est son roman *La mère des Król* [*Matka Królów*], vaste fresque sur une « Mère Courage » à la polonaise qui ponctue définitivement et radicalement ses adieux avec le dogme qu'il avait pourtant chéri tout au long des années 1950.

Le changement idéologique des « vieux » écrivains peut étonner par leur courage politique nouvellement (re)trouvé, mais leurs écrits ne se démarquent pas par leur style novateur. En revanche, la grande « étoile montante » dans le ciel littéraire polonais est Marek Hłasko (1934-1969) qui fait ses débuts avec les nouvelles réunies dans le volume *Le Premier Pas dans les nuages*<sup>12</sup>. Hłasko devient vite l'enfant prodige tant pour les critiques que pour les lecteurs, qui retrouvent dans ses récits noirs de la réalité socialiste leurs propres doutes, angoisses et difficultés de vivre. Le style de Marek Hłasko constitue une véritable innovation : syntaxe coupée, langue parlée, argot et vulgarismes retrouvent leur droit de cité dans la littérature jusqu'alors « épurée » et réduite à la description obligatoirement optimiste de la réalité<sup>13</sup>.

Les cabarets et théâtres estudiantins – Théâtre Satirique Estudiantin STS [Studencki Teatr Satyryczny], La Truite [Pstrąg], Cabaret Bim-Bom de Gdańsk, le célèbre cabaret de Cracovie la Cave aux Moutons [Piwnica pod Baranami] qui a duré, contrairement aux autres, jusqu'à la mort de son animateur et présentateur légendaire, Piotr Skrzynecki, en 1997 – expriment dans leurs programmes ce mélange qui leur est propre de l'engagement politique avec une forme artistique moderne, ironique, absurde. On peut affirmer que la métaphore surréaliste et l'imagination déchaînée servent la révolte, l'indignation et la révolution morale.

12. Traduction de Tadeusz Edward Domanski, Gabriela Domanski et Paul Berthelin (éditions Cynara, Grenoble 1988).

13. Certes, on pourrait affirmer que la prose de Hłasko est aussi « noire » que la prose du réalisme socialiste est « rose »... Cf. Grudzinska, 1991, pp. 481-488.





Il faut mentionner également l'existence du Théâtre de la rue Tarczyńska [Teatr na Tarczyńskiej]. Dans le petit appartement de l'écrivain Miron Białoszewski sont jouées ses pièces dans une ambiance inimitable, et l'expérimentation théâtrale s'en donne à cœur joie.

Le renouveau qui rejette les dogmes du réalisme socialiste se manifeste bien entendu également dans les arts plastiques. Une exposition organisée par le musée de Łódź montrant des collections fermées jusqu'alors au public, ainsi que la rétrospective des œuvres de Włodzimierz Strzemiński et de Katarzyna Kobro, de Zbigniew Pronaszko, avec l'exposition de l'art moderne à la galerie-musée d'art moderne Zachęta, à Varsovie, en sont les principaux signes révélateurs.

Après avoir mis l'accent sur l'effervescence sociale et artistique de la période du dégel, et dressé une sorte de « répertoire » des phénomènes artistiques propres aux années 1950 (forcément lacunaire et imparfait), nous voici face à un dilemme : comment en parler à des jeunes pour qui il s'agit d'une époque bien révolue ?

Prenons comme exemple la présentation du cabaret-théâtre STS. Fort de la tradition des cabarets polonais de l'avant-guerre, il a été fondé en mars 1954, un an après la mort de Staline. Son premier spectacle s'appelait « La jeunesse est en marche » [To idzie młodość]. Il a fonctionné pendant quinze ans à titre bénévole, puis après avoir été « professionnalisé » et rattaché au Teatr Rozmaitości, a cessé ses activités.

C'est là qu'Agnieszka Osiecka, la fameuse « parolière », a fait ses débuts et est devenue célèbre grâce à la chanson *Les jeunes intellos à lunettes* [Okularnicy], chantée aujourd'hui encore.

L'analyse des paroles d'une autre chanson d'Osiecka, *Les amants de la rue Kamienna* [Kochankowie z ulicy Kamiennej] peut introduire les étudiants dans le climat de la PRL, tel que vécu par les jeunes Polonais de l'époque. La grisaille des rues, les amours impossibles, les rendez-vous minables sous les portes cochères, la misère, la révolte violente mais éphémère après laquelle tout rentre en ordre, rue Kamienna [rue de pierre]. Cette chanson illustre le désarroi et les déceptions de l'après-dégel et en cela, elle complète utilement le cours d'histoire.



On dispose heureusement de quelques enregistrements des spectacles de STS, ce cabaret-théâtre au style inimitable plein de comique et d'humour lyrique. Ces artistes se servaient de la satire pour se moquer de l'absurdité de la vie sous le communisme, mais il serait erroné d'affirmer que ces jeunes gens rejetaient le patriotisme et les idées de gauche. Ils étaient anticléricaux, mais jamais antireligieux. Ils redonnaient aux mots leur sens premier, perdu, enlevé, manipulé par le pouvoir. Leur « hymne idéologique » en dit long sur leur idée de la patrie. Nous en citons des extraits que nous avons essayé tant bien que mal de traduire (tâche difficile...) :

Je ne vais plus me casser la tête :  
J'ai enfin trouvé une astuce.  
Sois toujours pour moi un paquet de cigarettes.  
Un ticket de 3<sup>e</sup> classe pour Koluszki.  
Sois ma veste en velours que j'aime tant.  
Sois mon pain noir, mon aspirine.  
Mais ne sois plus jamais une cicatrice,  
Notre patrie chérie, toi qui n'as pas de prix.  
(...)  
Bien que plus d'un t'ait dénoncée.  
Bien que le vieux Chronos menace d'entropie,  
Sois une terre fertile pour les blagues, bienveillante.  
Notre patrie chérie, toi qui n'as pas de prix.  
(...)  
File-nous deux zlotys.  
Prolonge-nous notre visa polonais.  
Ne nous dis pas de faire la malle.  
(...)  
Souhaite-nous bonne nuit.  
Sois sympa.  
Entre nous c'est donnant-donnant.

*Już więcej nad tym głowić się nie muszę :  
Znalazłem wreszcie i na ciebie sposób.  
Bądź dla mnie zawsze paczką papierosów.  
Biletem trzeciej klasy do Koluszek.  
Bądź moją kurtką z welwetu jedyną.  
Bądź pumperniklem, bądź polopiryną.  
Ale już nigdy więcej nie bądź bliźną -  
Nasza kochana, bezcenna Ojczyzno.*



(...)  
*Chociaż niejeden wpłynął na cię donos.*  
*Chociaż entropią grozi stary Chronos*  
*Bądź nam przychylną, dla dowcipu żyzną.*  
*Nasza kochana, bezcenna Ojczyzno.*

(...)  
*Dwa złote wsuń za pazuchę.*  
*Przedłuż nam polską wizę.*  
*Nie każ pakować walizek.*

(...)  
*Dobrej nocy życz nam.*  
*Bądź sympatyczna.*  
*Jak my tobie – ty nam.*

Jarecki & Feddecki, 1962.

L'analyse de ces paroles peut inciter à discuter avec les étudiants sur les idées romantiques du patriotisme polonais, toujours noble et ardent, pour observer un autre point de vue sur le pays où l'on vit : il devrait être « amical », « accueillant » et favorable à tous, et pas nécessairement demandeur des sacrifices suprêmes. Un tel pays, on n'a pas envie de le quitter. C'est un autre concept, une autre approche du patriotisme<sup>14</sup>. Les sketches des programmes du STS, comme ceux d'autres cabarets, désacralisent l'Histoire et la Patrie, et leur redonnent un visage humain. *Historia sacra* cède la place à *historia profana*.

Il est intéressant de parler, dans cette Pologne de l'après 1956, du cabaret la Cave aux Moutons [Piwnica pod Baranami] de Cracovie, certes différent du STS. Les chansons interprétées par la célèbre Ewa Demarczyk, représentante du genre de la poésie chantée/chanson lyrique, peuvent servir de prétexte pour découvrir des poètes comme Julian Tuwim, Ossip Mandelstam ou Krzysztof Kamil Baczyński. L'analyse du poème de ce dernier, *Je t'ouvrirai le ciel d'or*, considéré comme « le poème » de l'insurrection de Varsovie de 1944, alors qu'il a été écrit en 1943, lors de l'insurrection du ghetto de Varsovie, peut donner lieu à des débats sur l'histoire de ces deux insurrections et leur instrumentalisation dans la Pologne d'aujourd'hui.

14. Il n'existe pas à notre connaissance d'analyses approfondies sur le STS en français, mentionnons une étude complète de Pawelczyk, 2009, pp. 119-131.



Inutile de rappeler le rôle que l'analyse filmique peut jouer dans l'enseignement de la culture et de la civilisation<sup>15</sup>. Les œuvres d'Andrzej Wajda s'y prêtent particulièrement bien. Ceux de l'après 1956, comme le célèbre *Cendres et diamant* (1958), suscitent toujours des débats animés. L'intemporalité et l'universalité du personnage principal, Maciej Chelmski, magistralement interprété par Zbigniew Cybulski, font réfléchir les étudiants sur les choix cruciaux que la réalité polonaise de la fin de la guerre imposait aux jeunes, et au-delà du contexte historique, sur les décisions existentielles dignes d'une tragédie antique qu'on est parfois amené à prendre.

Les films tels que *Canal*, *Ils aimaient la vie* (1957) d'Andrzej Wajda, ou *Eroica* (1958) d'Andrzej Munk, sont représentatifs de l'école polonaise de cinéma née après le dégel. Nous trouvons qu'il est particulièrement instructif et utile de s'attarder sur un film moins connu, celui d'Andrzej Munk, *Un homme sur la voie* (1956, scénario écrit avec Jerzy Stefan Stawiński). En effet, à l'instar des nouvelles de Marek Hłasko dans le domaine littéraire, on peut constater qu'il condense toutes les composantes de la nouvelle esthétique qui rejette celle du réalisme-socialiste.

Un vieux machiniste mis à la retraite pour avoir prétendument montré son hostilité envers le régime périt, écrasé sous les roues d'un train. Une commission spéciale se charge d'éclaircir les circonstances du drame. Le réalisateur présente plusieurs versions des faits – cette composition du film autorisant l'existence de points de vue discordants diffère du schéma habituel de l'époque d'avant 1956. La doctrine du réalisme-socialiste ne montrait qu'une seule vérité, celle qui concordait avec l'opinion du Parti. Le film, ambigu et comme inachevé, n'aspire pas à aboutir à une seule et unique vérité.

Un autre trait s'y oppose aux « règles anciennes » : la narration filmique se concentre sur un seul individu et non plus sur une foule compacte et anonyme, héros collectif du temps révolu. Le film s'attache à la description du personnage du mécanicien mort

---

15. Pour ce qui est de l'enseignement de polonais, cf. Grudzinska, 2002, pp. 61-64.



dans l'accident. Pour ce faire, il montre les multiples facettes du protagoniste, cherchant plutôt à présenter ses vérités à lui que la vérité sur le drame.

Le troisième point important à souligner pour montrer à quel degré le film constitue un moment de rupture avec le réalisme socialiste est celui de l'image et de l'éthos du travail qu'il propose. Là encore, la mise en parallèle avec *Hłasko* s'impose : le dur labeur est exécuté « comme avant la guerre », avec perfectionnisme, respect et amour. Rien à voir avec les ouvriers de choc, les stakhanovistes qui travaillent pour gagner les faveurs du pouvoir.

L'ambiance morne du film diffère également du caractère faussement optimiste du réalisme socialiste. Ici, pas de musique entraînante, pas de couleurs douceâtres, pas d'images mielleuses de vie idyllique. Munk s'éloigne de la perspective politique et idéologique pour attirer l'attention du spectateur sur des micro-situations aux accents intimistes.

Certes, Munk a réalisé des chefs-d'œuvre de l'école polonaise de cinéma, comme *Eroica* ou *La Passagère*. Mais c'est sur l'exemple de ce film quasi méconnu, modeste, humble pourrait-on dire, que l'on peut scruter d'une manière détaillée, instructive et exemplaire, les innovations esthétiques et ontologiques révolutionnaires qui le placent à des années-lumière de la doctrine obligatoire encore si peu de temps auparavant<sup>16</sup>.

Passons au théâtre. Il est important de constater qu'à part l'analyse de la pièce de Tadeusz Różewicz *Le Fichier* (1960), souvent étudiée sous l'angle de ses références au théâtre de l'absurde, la présentation de deux hommes de théâtre à la renommée internationale, Jerzy Grotowski et Tadeusz Kantor, s'avère essentielle. Bien entendu, on ne peut pas procéder, dans le cadre de cet article, à une analyse complète des réalisations de ces deux artistes, contentons-nous ici de souligner la vigueur de l'intérêt que les étudiants portent à la pièce *Akropolis* de Jerzy Grotowski (scénographie de Józef Szajna), et à *La Classe morte* [*Umarła klasa*] de Tadeusz Kantor.

16. Pour l'étude de ce film dans cette perspective-là, cf. Hendrykowski, 2015, pp. 144-156.



Un cours sur *Akropolis* donne l'occasion de rappeler une autre grande figure du théâtre polonais, Stanisław Wyspiański. En effet, Grotowski se fonde sur un poème dramatique de ce dernier, écrit dans les années 1903-1904. Cette œuvre de Wyspiański est un symbole essentiel de la culture méditerranéenne. S'y côtoient les séquences homériques, bibliques et celles de l'histoire de la Pologne. Tout se passe sur le mont de Wawel, lieu central de la conscience historique polonaise, hanté par les grands mythes judéo-chrétiens. *Akropolis* montre la résurrection comme un acte qui sauve de la mort et de l'oubli.

Dans le spectacle (mais est-ce un spectacle dans le sens usuel du terme ?) de Grotowski et Szajna, la thématique universelle de la mort qui devient vie acquiert une dimension supplémentaire, puisque son « action » est déplacée dans la réalité d'un camp de concentration. C'est donc Auschwitz qui devient la synthèse de notre modernité, là où tous les mythes de la civilisation occidentale se heurtent, se brisent sur le réel de l'Extermination. Les détenus construisant un camp sur la scène réitèrent l'histoire de l'humanité résumée au point de départ qui est aussi le point d'arrivée : la mort. La circularité finale est rompue par le grand monologue du « chef de la tribu mourante » [przywódca umierającego plemienia], qui devient un hymne à la gloire de « celui qui est ressuscité » (chez Wyspiański, il s'agit de Dieu soleil Apollon-Christ). Les prisonniers formés en rangs et chantant en chœur portent sa « figure », un être humanoïde, une poupée en chiffon<sup>17</sup>, qu'ils déposent au fond d'une construction symbolisant la tombe-crématorium.

*Akropolis*, spectacle montrant sur scène la réalité supposée impossible à représenter, celle du camp de la mort, est considéré comme un chef-d'œuvre du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle.

---

17. « Celui qui disait le mot « mort » ou « victime »/recevait des coups, /les Allemands nous imposaient de dire, concernant les corps, /qu'il s'agissait de *Figuren*, /c'est-à-dire de .../marionnettes, de poupées, /ou de *Schmattes*, c'est-à-dire de chiffons. » Témoignage de Motke Zaidl et d'Itzhak Dugin, in Claude Lanzmann, 1985 (2001), p. 33.



Malgré certains éléments théâtraux communs, « Le théâtre de la mort » de Tadeusz Kantor ne puise pas ses théories artistiques et philosophiques à la même source que celui de Grotowski. Il est cependant possible de voir quelques affinités entre ces deux génies de théâtre, et notamment la thématique de la mort, de l'oubli, et au-delà, dans les innovations concernant l'espace théâtral (auquel le public se trouve pleinement associé), la présence constante du metteur en scène lors du spectacle, et une démarche pionnière du travail avec les acteurs<sup>18</sup>.

La culture polonaise a toujours excellé dans les arts visuels. Est-ce parce que la parole était si souvent muselée ? En tout cas, l'expression picturale y est au premier rang, et notamment après 1956.

L'évolution de la peinture d'Andrzej Wróblewski nous amène à un constat qui est valable pour la plupart des réalisations artistiques polonaises : l'Histoire, la guerre, les changements politiques, entraînant les modifications des frontières, influencent fortement les artistes et constituent en grande partie une ressource vitale de leur art.

Prenons la série *Fusillades* de Wróblewski, des tableaux réalisés après des événements tragiques vécus par le peintre (quand il a 14 ans, pendant la guerre, son père meurt d'une crise cardiaque lors d'une perquisition). Le jeune Wróblewski est traumatisé par les scènes des nombreuses fusillades de rue dont il est le témoin. *La Fusillade I* représente ce fait vu à travers les yeux de l'enfant plus que par le personnage en train d'être exécuté. Notre lecture commence par le côté gauche : on voit un homme et un garçon, inondés de lumière. Le garçon, comme sur d'autres toiles, est en short, torse nu. Tous les deux jettent une ombre très nette sur le mur. Quant aux deux hommes se tenant à côté, l'un est face au spectateur, juste avant que la salve ne retentisse, l'autre au moment où les balles l'atteignent, de dos, son ombre cache le visage du premier homme. La couleur passe ici au bleu cru, froid, la couleur de la non-vie. Les deux hommes entrent dans la zone de la mort, ils sont déjà de l'autre côté de l'existence. C'est là qu'on revoit

18. Cf. l'ouvrage de référence, Niziolek, 2013.



le garçonnet, de nouveau en pleine lumière, il est cette fois agenouillé et regarde la silhouette fragmentaire de l'homme abattu.

C'est donc toute une histoire en séquences, telles les séquences d'un film, que nous raconte ce tableau : celle du garçon et de l'homme, du fils et du père. C'est l'histoire du père qu'on fusille et de son fils qui l'accompagne jusqu'au bout et qui est resté en vie. La nudité de l'enfant symbolise l'innocence et la vie, par contraste avec les hommes habillés, symbolisant la mort, marquée par la couleur bleue.

*La Fusillade VIII* reste un tableau exceptionnel dans l'histoire de l'art. La visualisation du temps qui apparaît devant les yeux des mourants montre la durée de la fusillade. Ce temps est comme fragmenté, séquentiel. Les tableaux représentent la conscience de la victime au moment de la mort, la conscience de la vie dans sa rétrospection, la conscience de l'acte de la destruction de son propre corps, le moment où le sujet devient objet (homme/objet)<sup>19</sup>. Remarquons que les bourreaux sont absents du cadre, les scènes sont vues par le garçon, et par d'autres témoins.

Cette série de tableaux, si magistrale, a pourtant été réalisée dans les années 1950, alors que Wróblewski avait adhéré au Parti communiste et peignait aussi dans l'esthétique du réalisme socialiste. Mais c'est bien l'individu, et non la masse, qui est le héros de ses peintures.

L'exemple de Wróblewski est éclairant pour ce qui est de l'art polonais de l'après-guerre. Tous les artistes ne bradent pas leur talent au service du Parti, certains gardent leur identité propre. Beaucoup expriment le traumatisme personnel de leur enfance et de leur jeunesse, détruites par la guerre<sup>20</sup>. Chez Wróblewski, comme chez nombre d'autres, la vie, la création et l'Histoire ne font qu'un.

La fameuse « école polonaise de l'affiche » est un autre exemple qui montre l'excellence des artistes polonais dans le domaine des arts visuels. Il est difficile d'énumérer ici tous les artistes connus pour leurs

19. Voici un des nombreux liens où l'on peut voir *Les Fusillades* de Wróblewski : <https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-wroblewski-rozstrzelania>, accès le 5 juin 2021.

20. Pour analyser le traumatisme collectif des Polonais au sortir de la guerre, cf. une riche étude dans Zaremba, 2012.





réalisations d'affiches, tellement ils sont nombreux : Tomaszewski, Lipiński, Cieślewicz, Lenica, Młodożeniec, Fangor, Świerzy, Starowieyski<sup>21</sup>... Leurs réalisations portent une marque propre à chacun, mais on peut risquer un constat commun à cette école : l'affiche ne sert pas uniquement à communiquer des informations concernant un spectacle ou un film. Elle concentre le contenu de l'évènement, surprend par son art de la synthèse, par son côté lapidaire. La forme novatrice saisit toujours l'essentiel du contenu.

Pour conclure cette brève présentation de l'art polonais à l'époque de la Pologne populaire, certainement bien incomplète, force est de constater que l'on ne peut que ressentir de la frustration de ne pas avoir eu la possibilité d'en parler plus amplement dans le cadre de cette publication. À regret, nous nous sommes donc concentrée sur quelques exemples seulement, qui nous ont paru significatifs (les préférences personnelles y ont également joué un rôle certain). Notre expérience d'enseignante a montré que la richesse artistique indéniable qu'on observe en étudiant « l'art de la PRL » rencontre toujours beaucoup d'intérêt auprès des jeunes et suscite parfois des vocations universitaires. Que cela puisse témoigner de la force créatrice de cet art.

## BIBLIOGRAPHIE

- BIKONT Anna & SZCZĘSNA Joanna, 2006, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu* [L'avalanche et les pierres. Les écrivains face au communisme], Warszawa : Prószyński i S-ka [II<sup>e</sup> édition corrigée et augmentée, Wołowiec : édition Czarne, 2021].
- BUHLER Pierre, 1997, « Histoire de la Pologne communiste. Autopsie d'une imposture », Paris : Editions Karthala.
- FIK Marta, 1989, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, [La culture polonaise après Jalta. La chronique des années 1944-1981], London : Polonia.

21. Le musée de l'affiche à Wilanów, en banlieue de Varsovie, ouvert en 1966, permet de se rendre compte de la richesse artistique dans ce domaine.



- GRUDZIŃSKA Agnieszka, 1991, « La parole et sa force. La prose de Marek Hłasko et la sortie du réalisme socialiste. Etude comparée d'extraits de *Sur le chantier* de Tadeusz Konwicki et des *Ouvriers* de Marek Hłasko », *Revue des Etudes slaves*, LXIII/2, pp. 481-488.
- HENDRYKOWSKI Marek, 2015, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice [Le réalisme socialiste à la polonaise. Études et esquisses]*, Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, chap. « Przeciw schematom. Człowiek na torze Andrzeja Munka » [Contre les schémas. *Un homme sur la voie* d'Andrzej Munk].
- , 2002, « Le théâtre et le cinéma, compléments d'enseignement », in Maria Delaperrière et Hélène Włodarczyk (dir.) *L'enseignement du polonais en France, Assises 2001*, Paris : Institut d'Etudes Slaves, pp. 61-64.
- , 2006, « L'Octobre polonais : le XX<sup>e</sup> congrès et la culture en Pologne », in *La Revue russe*, n° 28 (1), pp. 27-36.
- JARECKI Andrzej & FEDECKI Ziemowit, 1962, « Piosenka finałowa », program *30 milionów - rewia polska* [Chanson de la fin, programme *30 millions - revue polonaise*] [http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-leo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/studencki-teatr-satyrykow-historia-zbuntowanych-zetempowcow](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-leo_event_asset_publisher/eAN5/content/studencki-teatr-satyrykow-historia-zbuntowanych-zetempowcow) (accès le 20 juin 2021).
- JELENSKI Constantin, 1965, *Anthologie de la poésie polonaise*, préface de Czesław Miłosz, Paris : Editions du Seuil.
- KORDJAK Joanna et SZEWCZYK Agnieszka (dir.), 2015, *Zaraz po wojnie*, [Juste après la guerre], Catalogue de l'exposition dans la galerie nationale d'art Zachęta, Warszawa : Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- LANZMANN Claude, 1985 (2001), *Shoah*, Paris : Gallimard/Librairie Arthème Fayard.
- ŁAPIŃSKI Zdzisław, TOMASIK Wojciech (dir.), 2004, *Słownik realizmu socjalistycznego* [Dictionnaire du réalisme socialiste], Kraków : Universitas/PAN.
- NIZIOŁEK Grzegorz, 2013, *Polski teatr Zagłady*, [Le théâtre de la Shoah polonais], Warszawa : Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- OLASZEK Jan, 2015, *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976-1989*, [La révolution des ronéos. L'édition clandestine en Pologne 1976-1989], Warszawa : Trzecia Strona.
- PAWELCZYK Joanna, 2009, « Le “Théâtre Satirique des Etudiants” et sa satire sociale et politique dans la période du “dégel” en Pologne », in *Ironie contemporaine*, Zofia Mitosek, Anna Ciesielska-Ribard (dir.), *Les Nouveaux*



*Cahiers franco-polonais*, n° 8/2009, Paris-Warszawa : Centre de civilisation polonaise (Université de Paris-Sorbonne), Faculté de lettres polonaises (Université de Varsovie), pp. 119-131.

STS [http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/studencki-teatr-satyrykow-historia-zbuntowanych-zetem-powcow](http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/studencki-teatr-satyrykow-historia-zbuntowanych-zetem-powcow)

STUDZIŃSKA Jolanta, 2014, *Socrealizm w malarstwie polskim*, [Réalisme socialiste dans la peinture polonaise], Warszawa : PWN.

SZLACHETKO Paweł, KOWALCZYK Janusz R., 2014, *STS. Tu wszystko się zaczęło*, [STS. Ici tout a commencé], Warszawa : Prószyński i S-ka.

TRZNADEL Jacek, 1986 (1993), *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Paris : Instytut Literacki / *La Honte : Des intellectuels polonais face au communisme*. Entretien avec Jerzy Andrzejewski, Jacek Bocheński, Marian Brandys *et al.*, Paris : Editions du Cerf.

WAŻYK Adam, « Poemat dla dorosłych », [Poème pour adulte], *Nowa Kultura* n° 34/1955.

WOJDA Aleksandra, 2020, « Un *Furieux* fait-il le dégel? Le roman-jazz selon Leopold Tyrmand », *Textes et contextes*, n° 15-1, mis en ligne le 15 juin 2020, consulté le 24 juin 2021. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=2635>.

ZAREMBA Marcin, 2021, *Wielka Trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys* [La grande peur. La Pologne 1944-1947. La réaction de la population à la crise], Kraków : Wydawnictwo Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN.



**REJTAN OU LE RAPPORT  
DE L'AMBASSADEUR.  
DU TABLEAU À LA CHANSON**

Maria Simon Nowak

Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.215-231*

[L'artiste] *par la plastique concrétise l'invisible,  
par l'écriture il réalise l'indicible,  
par la musique il matérialise l'in audible.*

Denizeau, 2008, p. 3.

### DU TABLEAU AU POÈME

Dans le cadre de mes recherches sur l'héritage culturel européen inhérent à l'œuvre du poète polonais Jacek Kaczmarski (1957-2004), la question de la correspondance des arts (image poétique/image picturale/image musicale) se trouve au centre de mes préoccupations. Celle de l'ancrage de la poésie de Jacek Kaczmarski dans l'héritage culturel européen, lié essentiellement aux patrimoines gréco-romain et judéo-chrétien, m'intéresse également. L'un des pivots de mon travail est le constat que le procédé préféré du poète, à savoir l'utilisation du « costume historique » ou « littéraire », véhicule des idées à travers le temps. Il est aussi utile de se pencher sur l'intérêt porté par Kaczmarski tant à la place de l'individu dans la société qu'au mécanisme du fonctionnement de celle-ci dans les moments cruciaux de son histoire. Les métaphores récurrentes dans l'œuvre du poète sont celles qui illustrent la destruction et la désolation.

Je propose d'interroger ici l'analyse proposée par Kaczmarski d'un tableau du XIX<sup>e</sup> siècle, emblématique pour la culture polonaise. Il s'agit de *Rejtan*<sup>1</sup> (1866), connu aussi sous le titre *La Chute de la Pologne*, de Jan Matejko (1838-1893). Pendant l'exposition *Les Polonais vus par eux-mêmes [Polaków portret własny]* au Musée National à Cracovie (1979-1980), des visiteurs déposaient des bouquets de fleurs devant ce tableau, ce qui montre qu'à cette période-là, la force de son message patriotique restait actuelle.

Avant même de passer au texte de Kaczmarski, pour permettre au lecteur de saisir la riche thématique du tableau, il nous faut la resituer dans son contexte historique et culturel.

1. Matejko Jan, *La Chute de la Pologne (Rejtan)* ; *Upadek Polski (Rejtan)*, huile sur toile, 282 cm x 487 cm, Varsovie, Château Royal.



Le personnage de Tadeusz Rejtan occupe une place privilégiée dans l'imaginaire polonais. Dans le Livre I du poème épique *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie* d'Adam Mickiewicz (1834), on trouve déjà la description de son portrait :

[...] *Dalej w polskiej szacie  
Siedzi Rejtan, żałosny po wolności stracie;  
W rękę trzyma nóż, ostrzem zwrócony do łona,  
A przed nim leży Fedon i żywot Katona.*

Mickiewicz, 1921, p. 8.

[...] Rejtan est assis là, qu'un profond chagrin marque,  
En habit polonais, pleurant la liberté,  
Et tenant un couteau contre son sein pointé,  
Phédon, Vie de Caton, devant lui sur la table.

Mickiewicz, 1992, p. 13.

Le tableau décrit par Mickiewicz reste inconnu dans l'état actuel de la recherche. Néanmoins, Rejtan, représenté ici comme défenseur de la Pologne, est fortement ancré dans la mémoire collective, ce dont témoigne cet extrait de *Pan Tadeusz*.

Le projet du tableau de Matejko, quant à lui, est né au moment de l'échec du soulèvement de janvier 1863. Rappelons que le peintre résidait dans la partie de l'ancienne République des Deux Nations annexée par l'Autriche. L'artiste a voulu exprimer sa solidarité avec ses compatriotes combattant l'Empire russe. Ce tableau a suscité beaucoup de controverses. Lucjan Siemieński, professeur et critique littéraire, essaie de comprendre d'où vient l'inspiration du tableau :

*La chute de la Pologne est un événement historique qui s'étale sur une centaine d'années [...], il est quasiment impossible de trouver un moment où les faits convergeraient comme c'est le cas dans la dernière scène d'une tragédie. L'artiste a voulu retrouver cette scène dans la célèbre protestation de Tadeusz Rejtan, [...] mais parce qu'il ne l'a pas trouvée suffisante, il a rajouté la confédération de Targowica<sup>2</sup> [...] De cette manière, une image plus allégorique qu'historique s'en est dégagée [...]. La confusion de l'allégorie avec l'histoire offense la dignité*

2. Confédération d'une partie de la noblesse polonaise en 1792 à Targowica qui, pour défendre ses anciens privilèges et s'opposer à la Constitution du 3 mai 1791, cherchait l'appui de l'impératrice Catherine II. La ratification de leur confédération précède de peu le deuxième partage de la République des Deux Nations, et devient par la suite synonyme de trahison [N.d.R.].



*de cette dernière. Soit il y a une exactitude historique, soit il n'y en a pas ; dans ce dernier cas s'ouvre la voie à la fantaisie*<sup>3</sup>.

Gintel, 1966, pp. 203-204.

En effet, certains personnages représentés sur le tableau, comme le roi Stanisław August Poniatowski, le primat Michał Jerzy Poniatowski (le frère cadet du roi), l'ambassadeur de Russie Nicolas Repnine, l'hetman Franciszek Ksawery Branicki, les aristocrates Stanisław Szcześny Potocki et Franciszek Salezy Potocki ou encore Hugo Kołłątaj, n'ont pas été témoins de l'événement. Matejko anticipe ici les symboles de la Révolution française (1789) et la trahison de Targowica (18/19 mai 1792 – 15 septembre 1793)<sup>4</sup>.

Mais une autre opinion vient de la part de l'historien Stanisław Tarnowski, grand enthousiaste du projet de Matejko, qui fait une description pertinente du tableau et souligne le rôle de Piotr Skarga<sup>5</sup> qui, dans ses sermons prémonitoires (*Kazania sejmowe*),

*[...] parlait de ce que les autres feront avec cette nation. Il a montré l'atrocité de la captivité, mais il n'a pas parlé d'une chose encore plus affreuse : de l'avitilissement de la nation, de cette totale pourriture de l'âme qui crée de véritables esclaves, qui attaque, l'écume de venin sur les lèvres, ceux qui ne veulent pas se vendre. [...]*

*C'est comme cela que Matejko comprenait la Chute de la Pologne. Une meute de criminels qui n'ont pas encore obtenu leur récompense, [...] les cyniques qui se méprisent et méprisent l'acte qu'ils avaient accompli, [...] les âmes souillées [...], tout cela s'entasse dans un coin de la pièce, se presse autour d'un seul homme qui dans sa folie exaltée s'est écroulé en bloquant avec son corps la voie au crime, l'homme qui est uniquement déchiré par une rage irraisonnée du désespoir [...] On croit entendre le grincement de ses dents, le craquement de sa poitrine déchirée, et les yeux exorbités ne pourront plus jamais regarder le monde d'une autre façon. Ce que Skarga a vu dans la profondeur future des siècles comme un pressentiment, Rejtan le voit devant lui, dans toute sa palpable abomination, et il tombe foudroyé.*

*Ibid.*, pp. 202-203.

3. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article [M. S. N.].

4. La protestation de Rejtan a eu lieu le 21 avril 1773, donc Matejko anticipe la Révolution française de 16 ans et la confédération de Targowica de 19 ans.

5. Piotr Skarga, célèbre prédicateur du XVII<sup>e</sup> siècle dont les sermons seront considérés dès le XIX<sup>e</sup> siècle comme quasi-prophétiques.



L'écrivain Józef Ignacy Krzewski, quant à lui, est devenu un farouche antagoniste du tableau, mais pas pour la même raison que Siemieński. Il a considéré tout d'abord que c'était « notre histoire » et que cette *nostra culpa* ne devrait surtout pas être exposée au regard d'autres nations. Il a écrit : « ils pourraient se dire : Ha ! Ils sont les seuls responsables de leur chute, parce qu'ils ont été indignes de vivre ! »<sup>6</sup> (Bolesławita, 1867-1870, vol. I, p. 313). Comme le tableau devait être présenté lors de l'Exposition universelle de Paris en 1867 (où Matejko a d'ailleurs obtenu la médaille d'or), l'écrivain craignait également que son sujet n'ait été trop hermétique. En effet, les Français n'y ont vu qu'un personnage ivre couché par terre dans une salle de jeux où la partie a mal tourné et où les soldats sont venus régler ce fâcheux incident.

Un autre peintre et écrivain, Stanisław Witkiewicz, a relaté des interprétations encore plus cocasses du tableau. Remarquant le costume sarmate de Rejtan, certains y ont vu un diplomate turc qui aurait fait un scandale et que ces « braves gens », les magnats polonais, essaieraient d'évacuer de la salle par la force (Szypowska, 1992, p. 154).

Ces réactions peuvent être compréhensibles, étant donné qu'en effet, Matejko réinterprète des faits historiques. On ne peut pas considérer son œuvre comme un témoignage historique fiable ; et pourtant, c'est ainsi qu'il est souvent perçu. Encore aujourd'hui, nombre de Polonais voient leur histoire à travers le prisme des peintures de Matejko.

### DE L'ART PICTURAL À L'ART POÉTIQUE

Il est temps de comprendre et d'analyser pourquoi Jacek Kaczmarski s'est intéressé à ce sujet. Voilà ce qu'il en disait :

*J'ai voulu montrer que de nombreux artistes regardaient les mêmes choses et ont laissé derrière eux des œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous, mais qu'entre-temps, elles ont changé de signification, ou l'ayant perdue, l'ont de nouveau reconquise. Il faut vraiment penser dans une perspective historique. Le meilleur exemple de cette situation est Rejtan de Matejko. La copie de*

6. « [...] powiedział sobie ... Ha! sami winni, że padli, bo żyć nie byli godni! ».





*ce tableau est accrochée au mur de chaque école en Pologne. Sur cent élèves, quatre-vingt-dix-neuf ne le regardent même pas parce que pour eux, c'est une représentation d'une scène qui a eu lieu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. [...] Le patriote est un héros et les autres sont des traîtres, mais ils n'y ont tout simplement pas réfléchi, jusqu'au moment où nous avons commencé à chanter mon poème sur ce sujet, après Août<sup>7</sup> ; ils ont compris alors que c'étaient les mêmes gens qu'ils voyaient au quotidien.*

Gorbaniewska, 1982.

Le premier point qui retiendra notre attention est le titre du poème, *Rejtan ou le rapport de l'ambassadeur*. Il se réfère au prince Nicolas Vassiliévitch Repnine (1734-1801). Celui-ci n'était plus ambassadeur plénipotentiaire à Varsovie, il n'était même pas présent au moment de l'événement<sup>8</sup>. Par conséquent, il ne peut s'agir que d'un rapport fictif, inventé par notre poète. Le diplomate apparaît, chez Matejko et chez Kaczmarek, en position d'observateur dans la loge. Ainsi, il se retrouve à la même hauteur que le portrait de l'impératrice Catherine la Grande, ce qui le place symboliquement au-dessus du monde des Sarmates.

Il commence son « rapport » en saluant sa souveraine par une formule de politesse, s'exprimant en russe : « *Vaše veličestvo*<sup>9</sup>, pour commencer je m'empresse de vous rapporter » (Kaczmarek, 2012, pp. 126-127)<sup>10</sup>.

Il convient de noter que Kaczmarek formule la salutation conformément à l'étiquette de la cour en Russie<sup>11</sup>. Repnine relate les événements liés à la ratification du premier partage (1772) par la

7. Août 1980 est un mois qui renvoie à l'apogée du mouvement du syndicat Solidarność.

8. Repnin était ambassadeur de l'impératrice Catherine II, à Varsovie, de 1764 à 1769. En 1795, il a supervisé la rédaction de l'Acte d'abdication du roi Stanislaw August Poniatowski dont il n'a accepté que la quatrième version. Dans les années 1795-1797, il a été gouverneur général des terres annexées à la Russie à la suite du troisième partage. Pendant la Diète de Partition (Sejm Rozbiorowy), 1773-1775, l'ambassadeur russe en Pologne était Otto Magnus von Stackelberg.

9. En russe dans le texte.

10. « *Wasze wieliczestwo*, na wstępnie śpieszę donieść ». Toutes les citations du texte de Kaczmarek utilisées dans l'article proviennent de la même édition.

11. La forme complète était *Vashe imperatorskoye vyelichestvo* (Ваше императорское величество). C'était la formule officielle pour s'adresser uniquement à l'empereur, à l'impératrice et à la mère de l'empereur. Sur l'étiquette à la cour de Russie, voir : Šepelev (2003), Voskrenskaja (2010) et Nesmejanova (2011).



Diète polonaise de 1773 et souligne que l'acte est incontestable du point de vue juridique :

L'acte est signé et il est à notre avantage [...],  
et personne ne pourra le contester.

*Akt podpisany i po naszej myśli brzmi. [...] czemu nie zaprzeczy nikt.*

Il remarque également que l'impératrice n'est pas très appréciée :

En passant – le portrait de Votre Majesté  
Est suspendu où j'avais ordonné qu'il soit accroché

Mais vu le comportement de l'assistance  
On peut croire qu'il ne jouit pas du respect attendu.

*Tak, przy okazji – portret Waszej Wysokości  
Tam wisi, gdzie powiesić poleciłem go,  
Lecz z zachowania tam obecnych można wnosić,  
Że się nie cieszy wcale należytą czcią.*

Il détaille ensuite le comportement de tous les participants, ce qui donne à son propos la forme d'une dénonciation. Repnine informe l'impératrice que les sommes dépensées en Pologne pour la corruption des dignitaires ont été bien utilisées et qu'elles ont apporté les résultats escomptés. Ainsi, Adam Poniński, Président de la Diète, a été très arrogant. C'est lui qui commande et qui connaît le contenu des négociations secrètes, et il ne se prive pas de faire savoir qui est le maître des lieux :

Poniński<sup>12</sup> a appelé la garde – c'est un salaud comme il y en a peu.  
Avec cœur net, je le recommande pour d'autres services.

*Ponińskij wezwał straż – to lajdak jakich mało,  
Do dalszych spraw polecam z czystym sercem go.*

Il a été épaulé par ses deux collaborateurs, mais l'un d'eux a un comportement tout à fait inapproprié et surprenant. Franciszek Ksawery Branicki s'est couvert le visage avec les mains, pour cacher sa honte (« Branickiy devant tout le monde a caché son visage » [« Branickij twarz przy wszystkich dłońmi zakrył całą »]).

12. Les suffixes des noms polonais sont déformés pour se rapprocher de la sonorité de la langue russe : Potockiy, Ponińskiy...



Sur le tableau Stanisław Szczęsny Potocki a mis sa main gauche sur l'avant-bras de son compagnon. Il a un comportement des plus cyniques. Visiblement, il partage les idées de Poniński, mais il ne veut pas être en première ligne pour s'opposer ouvertement à ses compatriotes. Il veut rester ferme mais pas agressif. Chez Kaczmariski, Repnine, en fin diplomate, apprécie particulièrement sa stratégie politique : « Szczęsny-Potockij était tout à fait *comme il faut* » [Szczęsnyj-Potockij był zupełnie *comme il faut*].

Face à eux, le tableau présente la personne par laquelle le scandale arrive. Allongé devant la porte, dans un geste de la plus grande détresse, Rejtan déchire ses vêtements en signe de protestation. Voici comment cette scène est présentée chez Kaczmariski :

Un certain Rejtan, l'élu de Novograd,  
Ce qui m'explique en quelque sorte son geste,  
Avec la folie dans les yeux, il s'est jeté sur le seuil de la porte,  
Empêchant les députés de passer.

*Niejaki Rejtan, zresztą poseł z Nowogrodu,  
Co w jakiś sposób jego krok tłumaczy mi,  
Z szaleństwem w oczach wszerek wyciągnął się na progu  
I nie chciał puścić posłów w uchylone drzwi.*

Repnine réduit la pertinence de cet événement à une simple anecdote de mœurs, car l'une des deux dames mondaines qui l'accompagnent dans la loge s'est retournée avec le plus grand mépris. En mettant cette réaction dans son rapport, il tourne le geste héroïque en ridicule.

À propos une des deux dames que l'on m'a affectées  
S'est retournée avec dégoût en criant – Beurk !  
Que l'Excellence regarde comme il est poilu !  
(Ce qui était la pure vérité, *entre nous*).

*Tak à-propos, jedna z dwóch dam mi przydzielonych  
Z niesmakiem odwróciła się wołając – Fu!  
Niech ekscelencja spojrzy jaki owłosiony!  
(Co było zresztą szczerą prawdą, *entre nous*).*

Nous pouvons voir ici l'opposition, qui existait depuis déjà l'époque gréco-romaine, entre le représentant du monde civilisé lisse, glabre, et les barbares hirsutes.



D'une foule compacte se détache le personnage imposant de Franciszek Salezy Potocki.

Seul un vieux noble a quitté la salle,  
a renversé la chaise et dispersé un tas de monnaies.

*I tylko jeden szlachcic stary wyszedł z sali,  
Przewrócił krzesło i rozsypał monet stos.*

Dans le tableau, il part dans une direction opposée à celle de son cousin Stanisław Szczęsny Potocki : son âme n'est pas à vendre. Pour Kaczmarski, il suscite l'intérêt de Repnine :

Et, ce qui est bizarre, comme on m'a dit après,  
C'est aussi un Potockiy ! (Mais totalement *autre chose*).

*A co dziwniejsze, jak mi potem powiadali,  
To też Potockij ! (Ale całkiem autre chose).*

Le pouvoir du roi, Stanisław Poniatowski, est faible. Dans le tableau, il se fond dans la masse à cause des couleurs neutres de ses vêtements. Matejko le place de cette manière pour accentuer l'opposition entre le roi fantoche et Poniński, qui a pris sa place et est devenu ainsi le personnage principal, tant du tableau que de la scène politique. Le roi reconnaît son impuissance. Il semble dire à son fidèle collaborateur Kołłątaj qu'il ne peut rien faire, qu'il a les mains liées<sup>13</sup>. Chez Matejko, il regarde sa montre, mais chez Kaczmarski :

Le roi, désolé de le dire, ne savait pas non plus comment se tenir,  
Quoique toujours loyal, je peux le constater ;  
Tout ce qu'il pouvait faire, c'est mettre ses mains dans les poches.

*Król, przykro mówić, też nie umiał się zachować,  
Choć nadal jest lojalny, mogę stwierdzić to;  
Wszystko, co mógł – to ręce do kieszeni schować.*

Et en effet, « les poches sont un facteur d'équilibre affectif important pour l'homme debout. Elles renforcent la stabilité du corps dans les circonstances d'agressivité sociale. [...] Les poches sont un

13. À la fin de son règne, le roi estimait ses dettes à 37 millions de zlotys (il était censé recevoir, après son abdication, une pension de 1,5 million par an). La promesse de prendre en charge cette dette personnelle était une forme de chantage exercé sur lui par Catherine II. Elle s'est portée garante d'un prêt contracté par le roi en Hollande. Notons qu'une partie de cet argent a été utilisée pour couvrir le déficit du budget de l'État (Zielińska, 2013, pp. 48, 65).



refuge. » (Messinger, 2009, p. 544-545). La rhétorique du geste est un code très marqué historiquement ; le lire à travers un filtre interprétatif contemporain est l'un des nombreux moyens utilisés par Kaczmarek pour sortir le tableau de son contexte historique et, par une approche délibérément ahistorique, renforcer sa signification actuelle.

Repnine voit la plus grande menace dans les réformes : « Kofłataj, ce renard monacal, le fomentait » [« Kiedy ten mnisi lis Kofłataj judził go »].

Nous avons ici aussi une autre référence au code culturel européen – le renard. On le retrouve dans les nombreux textes littéraires (Esopé, le corpus médiéval *Le Roman de Renart*, La Fontaine...), dans lequel la figure du renard symbolise la ruse et l'astuce. La vision du poète est judicieuse, car en effet, Kofłataj était le principal acteur du mouvement réformateur<sup>14</sup>.

Un jeune noble, anonyme, à l'arrière-plan du tableau, est décrit par Repnine comme un pauvre fou. Il est prêt à se battre.

Juste à côté de la loge où, parmi les dames, j'ai pris place,  
Un fou furieux (pas très riche, vu sa mise),  
A brandi un ruban tricolore sur son couvre-chef et le sabre au poing,  
Le signe visible de l'influence des idées de l'Occident.

*Tuż obok loży, gdzie wśród dam zająłem miejsce,  
Szaleniec jakiś (niezamożny, sądząc z szat)  
Trójbarwną wstążkę w czapce wznosił i szablę w pięści –  
Zachodnich myśli wpływu niewątpliwy ślad!*

Des idées révolutionnaires, en particulier l'esprit jacobin, constituaient une hantise pour la cour de Saint-Petersbourg.

Un autre personnage que Kaczmarek choisit de mentionner dans le « rapport de Repnine » est celui du primat<sup>15</sup>. Le texte souligne que

14. Il faut savoir que les trois puissances voisines avaient signé en 1732 un pacte secret, dit « l'alliance de trois aigles noirs » ou le traité de Loewenwolde, pour empêcher la Pologne de se reformer.

15. Michał Jerzy Poniatowski, le plus jeune frère du roi, a été le dernier primat de la Première République de Pologne. Dans le tableau, il porte un vêtement noir, mais au lieu d'une calotte en soie violette doublée de cramoisi des évêques ordinaires, il en porte une rouge, qui est celle réservée aux cardinaux et au Primat. Kaczmarek le décrit de la même manière comme primat, bien qu'il ne le devienne qu'en 1784, c'est-à-dire 11 ans plus tard.



l'ambassadeur ne le voit pas de sa loge parce qu'il est tourné vers le spectateur. Sur le tableau le prélat, enfoncé dans son fauteuil, a mis son bras droit sur la poitrine. « L'ancrage croisé de la main droite sur l'épaule gauche révèle un refus de s'investir » (Messinger, 2009, p. 217). Ce geste signifie un inconfort et un désir d'autoprotection.

Monseigneur était assis de côté, je ne voyais pas son visage,  
*Évidemment* tout cela n'était pas à son goût.

*Ksiądz Prymas siedział bokiem, nie widziałem twarzy,  
Evidemment, nie było mu to wszystko w smak.*

Kaczmarek s'écarte de Matejko, passant à une interprétation et une problématique difficile à exprimer dans une image, par principe silencieuse (contrairement aux cris dont parle le poème). Les délibérations de la Diète sont une chose nouvelle pour Repnine parce qu'il vient d'un pays dirigé par de puissants autocrates, avec une Douma plus ou moins factice. Le parlementarisme polonais l'indigne et lui répugne.

Je dois mentionner cependant une scène choquante  
Dont l'évocation éveille en moi regret et dégoût.

*Muszę tu wspomnieć jednak o gorszącej scenie,  
Której wspomnienie budzi we mnie żal i wstręt.*

Le chaos qui éclate dans la salle est visible dans le désordre des objets éparpillés partout, ce qui traduit une forte émotion des participants dont les réactions semblent irrationnelles :

Il est difficile d'imaginer autant de bruit !  
Les bras soulevés, les tifs arrachés de leurs têtes. [...]  
Tout le monde criait, je n'ai pas compris un mot.  
[...] Dans cette confusion, les accords et les écritures sont tombés.  
On criait : Traîtres ! Mais difficile de dire à qui.

*Tyle hałasu trudno sobie wyobrazić!  
Wzniesione ręce, z głów powyrywany kłak, [...]  
Wszyscy krzyczeli, nie pojąłem ani słowa.  
W tym zamieszaniu spadły pisma i układy. [...]  
– Żdrajcy! – krzyczano, lecz do kogo, trudno rzec.*

La noblesse polonaise participant au débat est foudroyée. Confuse, elle ne sait pas d'où vient la trahison. Dans la loge, Repnine observe attentivement l'agitation des députés. Il constate :



Financer cette cour sans aucune garantie  
Pourrait avoir pour nous un coût trop élevé.

*I bez gwarancji nadal dwór ten finansować  
To może znaczyć dla nas zbyt wysoki koszt.*

Repnine affine son analyse de la situation politique :

La nation divisée, le roi incertain, la noblesse sauvage<sup>16</sup>  
Change de sympathie selon son humeur.  
Jouer avec eux n'est pas chose politique,  
C'est éduquer des enfants, prenant la chose *en masse*.  
C'est pourquoi je vous conseille avant qu'ils ne se ressaisissent  
De poursuivre dans cette voie, il n'y a aucun risque ;  
Gagner ce que l'on peut gagner ! Le jeu en vaut la chandelle  
Avant qu'un *quiproquo* européen ne surgisse !

*Sklócony naród, król niepewny, szlachta dzika  
Sympatie zmienia wraz z nastrojem raz po raz.  
Rozgrywka z nimi to nie żadna polityka,  
To wychowanie dzieci, biorąc rzecz en masse.  
Dlatego radzę: nim ochłoną ze zdumienia,  
Tą drogą dalej iść, nie grozi niczym to;  
Wygrać, co da się wygrać! Rzecz nie bez znaczenia,  
Zanim nastąpi europejskie qui pro quo !*

Le choix du vocabulaire est très significatif. Repnine expose clairement la situation et les avantages qu'elle procure dans les discussions diplomatiques à venir avec les autres puissances européennes. Dans la confusion générale, tout ce que la Russie peut gagner est bon à prendre et pourra éventuellement servir de monnaie d'échange.

En accord avec le pacte, la brèchedans la Couronne et la Lituanie  
Est un fait et personne ne le niera.

*Zgodnie z układem wyłom w Litwie i Koronie  
Stał się dziś faktem, czemu nie zaprzeczy nikt.*

La praxis de la politique russe est parfaitement résumée par les mots de Dmitri Ivanovitch Mendeleïev, qui était, certes, le créateur génial de la classification périodique des éléments chimiques, mais aussi l'un des représentants de l'élite intellectuelle de son temps. Celui-ci déclare :

16. Cette analyse de la situation politique est si frappante qu'elle a été adoptée comme titre d'un ouvrage dédié à l'époque (Ugniewski, 2020).



« Si je conçois bien l'histoire de la Russie, le peuple russe n'a jamais été enclin à la conquête et s'il a mené des guerres et a conquis de multiples peuples, il a été forcé de le faire. » Puis, il ajoute : « Les petites nations devraient toujours se réconcilier (voire se soumettre) avec les nations grandes et fortes, car l'avenir appartiendra à celui qui sera grand et fort. » (Zajączkowski, 2019, p. 14).

Le style de ce rapport fictif en vers créé par Kaczmarek est tout à fait étonnant. On pourrait s'attendre à ce qu'un document si officiel, écrit par un prince, soit rédigé dans un registre soutenu. Et pourtant, dans son contenu se sont glissées des phrases de langage courant comme : « les *tifs* arrachés de leur tête » [z głów powyrywany *ktak*] ou « le pouvoir n'a pas ici d'autorité même *pour un sou* [Autorytetu władza nie ma tu *za grosz*]<sup>17</sup>. Kaczmarek émaille son texte d'expressions françaises de l'époque (« évidemment, comme il faut, autre chose, entre nous, en masse... »). L'insertion constante de ces mots est un signe de l'usage répandu de cette langue, tant dans la diplomatie que dans la vie quotidienne de la noblesse et des hauts fonctionnaires.

Le rapport n'est pas qu'une description des événements, il met aussi en valeur le point de vue de son auteur. Il témoigne du sérieux du travail de l'ambassadeur qui se documente sur les protagonistes :

*Et, ce qui encore plus bizarre, comme on m'a dit après*

*C'est aussi un Potockiy (mais totalement autre chose)*

Ou encore : « *Certain Rejtan*, l'élu de Novgorod, Ce qui m'explique en quelque sorte son geste ». Il donne son avis : « Potockiy (...) comme il faut. », puis suggère : « Je vous conseille (...) *de poursuivre dans cette voie.* »

Dans une interview réalisée par Grażyna Preder, en 1995, juste avant son départ pour l'Australie, Kaczmarek a dit : « Quand je chante la Russie, je suis russe, quand je chante Pompéi, je suis pompéien » [« Kiedy śpiewam o Rosji – jestem Rosjaninem, kiedy śpiewam o Pompei – jestem pompejańczykiem »] (Preder, 1995, p. 32). Lorsqu'il parle en tant que sujet lyrique, ce n'est pas une

---

17. Nous soulignons.





simple figure de style, mais un voyage dans le temps où le poète s'investit et s'incarne dans l'esprit de ses personnages, comme on l'a vu sur l'exemple de Repnine.

Le récit de la chute de la Pologne est un décor historique à l'aide duquel le poète exprime ses réflexions sur le fonctionnement de la politique. La narration se situe dans l'histoire d'une conquête par trahison et subterfuge – subterfuge qui a commencé avec la prise de Troie par les Achéens. Le rôle joué par le Président de la Diète, Adam Poniński, est comparable au rôle joué par le cheval de Troie : synonyme d'une victoire perfide. Kaczmarek, dans un autre poème, antérieur à *Rejtan*, intitulé *Kasandra* [Cassandre] (1978), met dans la bouche de la devinresse :

Rien ne se termine par un simple oui ou non  
Et les guerriers ne périssent pas en vain [...]   
Il y a des peuples qui sont mûrs pour la mort  
Des mains des ceux qui ne sont pas mûrs pour la vie.

*Nic się nie kończy prosto ; tak lub nie  
I nie na darmo giną wojownicy [...]   
Są ludy, co dojrzały do śmierci  
Z rąk ludów niedojrzałych do życia...*

Kaczmarek, 2012, p. 164.

*Rejtan ou le rapport de l'ambassadeur* de Kaczmarek est en effet une vision poétique fondée sur un rapport imaginaire : qu'aurait pu dire Repnine sur cette révolte, se demande Kaczmarek, s'il avait été là ? Une vision inspirée par un tableau qui prend ses aises avec les événements historiques. Un texte en quelque sorte triplement « faux ».

### DE L'ART POÉTIQUE À L'ART PICTURAL

Le Musée national de Cracovie a présenté au printemps 2012 une exposition intitulée *Conversations inachevées* (*Rozmowy niedokończone*), autour du thème de *Rejtan*. Elle était animée par un diaporama montrant plusieurs parties du tableau, accompagnées des chansons de Kaczmarek. Parmi différentes recompositions de ce mythe sur des supports très variés, il y en avait un qui a particuliè-



rement attiré mon attention. C'était le tableau de Maciej Bieniasz (né en 1938) ; comme l'indique son titre : *Jacek Kaczmarski – concert I. Rejtan, le rapport de l'ambassadeur (selon Jan Matejko)* (1986), le peintre ne puise pas son inspiration dans l'art de Matejko, mais s'inspire du texte poétique de Kaczmarski. Bieniasz suit la logique de Jacek Kaczmarski et unit dans l'espace du tableau, sur la même surface, des éléments d'histoire du XVIII<sup>e</sup> siècle et des événements contemporains de la période de la loi martiale en vigueur en Pologne du 13 décembre 1981 au 22 juillet 1983. Le personnage de Rejtan se mêle aux ombres déformées des silhouettes humaines saisies dans une rue avec des maisons sans fenêtres. Rejtan devient un anonyme sans visage. Derrière lui, on peut voir le canon d'un char, à gauche deux personnages avec le drapeau polonais. À sa droite, Franciszek Salezy Potocki quitte avec précipitation la salle. Juste à côté se place Stanisław Szczęśny Potocki. Il me semble que les paroles de Repnine dans le texte de Jacek Kaczmarski résument exactement ce motif-là : « C'est aussi un Potockiy, mais totalement *autre chose* ». Ce sont deux membres de la même famille, de la même nation, mais présentant des prises de position politiques complètement opposées.

Pour conclure cette analyse, soulignons une fois de plus la différence entre le tableau de Matejko : « fausse » vision du peintre de l'événement historique catastrophique pour la Pologne –, et la réaction poétique à ce tableau de Kaczmarski. Il faut en effet avoir à l'esprit que le texte de Kaczmarski, tout en étant une *ekphrasis*, reste aussi une narration fortement marquée par une rhétorique qui caractérise le style épistolaire, pleine d'ironie mais également de tristesse cachée. Le poète écrit du point de vue d'un personnage présent dans le tableau de Matejko. Ce personnage n'est pas central chez Matejko, mais il importait à Kaczmarski de « brouiller les pistes » pour recomposer la vision du passé proposée par le peintre, et lui redonner, autrement, de l'actualité.

En effet, le fait que cette vision des choses suscite toujours des émotions témoigne de l'actualité et de la force de cette poésie. Décidément, les débats autour du personnage de Rejtan sont loin d'être achevés ...



## BIBLIOGRAPHIE

- BOLESŁAWITA Bogdan [Kraszewski Józef], 1867-1870, *Rachunki z lat 1866-1869* [Varia 1866-1869], Poznań : Księgarnia J. K. Żupański, vol. I.
- DANIELEWICZ Iwona & ROSALES RODRIGUEZ Agnieszka (dir.), 2019, *Pologne 1840-1918. Peindre l'âme d'une nation*, Catalogue d'exposition présentée au musée du Louvre-Lens du 25 septembre 2019 au 20 janvier, Gand : Snoeck.
- DENIZEAU Gérard, 2008, *Les Dialogues des arts*, Paris : Larousse.
- GINTEL Jan, 1966, *Jan Matejko. Biografia w wypisach* [Jan Matejko. Documents biographiques], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- GORBANIEWSKA Natalia, 1982, « Solidarność z Polską powinna mieć swój odrębny wyraz » [La Solidarité avec la Pologne doit avoir son expression particulière]. Conversation avec Jacek Kaczmarski », *Kontakt*, <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/kasandra/> (accès : le 19 juillet 2021).
- KACZMARSKI Jacek, 2012, *Antologia poezji* [Anthologie poétique], Warszawa : Demart.
- MESSINGER Joseph, 2009, *Le Dico illustré des gestes*, Paris : Flammarion.
- MICKIEWICZ Adam, 1921, *Pan Tadeusz*, éd. Józef Kallenbach & Jan Łoś, Lviv - Cracovie – Varsovie : Ossolineum ; 1992, trad. fr. de Robert Bourgeois, *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie*, Montricher/Paris : Éditions Noir sur Blanc.
- NESMEJANOVA Irina, 2011, « Pridvornyj etiket v Rossii (vtoraja polovina XVIII-pervaja polovina XIX vv) [L'étiquette à la cour de Russie (deuxième moitié du XVIII-première moitié du XIX), *Vestnik Južno-Ural'skogo profesional'nogo instituta*, n° 1 (4), Čeljabinsk, <https://readera.org/pridvornyj-jetiket-v-rossii-vtoraja-polovina-xviiiipervaja-polovina-xix-vv-14331305> (accès : le 19 juillet 2021).
- PREDER Grażyna, 1995, *Pożegnanie barda* [Les Adieux à un barde], Koszalin : Wydawnictwo Nitrotest.
- ŠEPELEV Leonid, 2003, *Tituly, mundiry, ordena v Rossijskoj imperii* [Titres, uniformes et décorations dans l'Empire russe], Sankt-Peterburg : Poligon.
- SZYPOWSKA Maria, 1992, *Jan Matejko wszystkim znany* [Jan Matejko, connu de tous], Warszawa : Fundacja Artibus-Wurlitzer / Wydawnictwo Domu Słowa Polskiego.



UGNIEWSKI Piotr, 2020, « *Sklócony naród, król niepewny, szlachta dzika? Polska Stanisławowska w świetle najnowszych badań* [« Une nation divisée, un roi incertain, une noblesse sauvage » ? La Pologne de l'époque de Stanislas Auguste Poniatowski à la lumière des recherches récentes], Warszawa : Neriton.

VOSKRESENSKAJA Irina, 2010, *Rossijskaja imperija. Polnaja enciklopedija. Gosudarev dvor velikix knjazej i carej* [L'Empire russe. La cour souveraine des grands princes et des tsars], Moskva : Olimp.

ZAJĄCZKOWSKI Wojciech, 2019, *Rosja i narody : ósmy kontynent. Szkic dziejów Eurazji* [La Russie et les nations : le huitième continent. Esquisse de l'histoire de l'Eurasie], Warszawa : Wydawnictwo MG.

ZIELIŃSKA Zofia, 2013, « Geneza i treść aktu abdykacji Stanisława Augusta » [Genèse et contenu de l'acte d'abdication de Stanislas Auguste], *Studia Źródłoznawcze*, Warszawa : DiG, vol. 51.

## SOURCES INTERNET

<https://readera.org/pridvornyj-jetiket-v-rossii-vtoraja-polovina-xviiiipervaja-polovina-xix-vv-14331305>

<https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/kasandra/>







**II.**

**ENTRE LES CULTURES,  
ENTRE LES LANGUES**







**QUELQUES RÉFLEXIONS SUR  
LES MÉDIATIONS  
DE L'EUROPE CENTRALE  
EN FRANCE**

Antoine Marès

Paris 1 Panthéon-Sorbonne



Si les travaux sur les relations bilatérales entre la France et les divers espaces étatiques et culturels d'Europe centrale abondent, il manque toutefois une réflexion plus globale et comparative<sup>1</sup>. Il s'agit ici de mettre l'accent sur cette dimension en ne dissociant pas le politique et le culturel, comme c'est trop souvent le cas, tout en rappelant dans un premier temps ce qu'il en est des rapports entre les trois composantes : hongroise, polonaise et tchèque. L'objectif est ici d'évoquer quelques faits, pistes et éléments de réflexion pour l'étude des relations multilatérales sans aucune prétention à l'exhaustivité.

### LES RÉALITÉS RELATIONNELLES CENTRE-EUROPÉENNES

Malgré la relative proximité géographique et étatique des Tchèques et des Hongrois, qu'ils aient eu des relations distantes n'est pas surprenant. Depuis le traité de Visegrád de 1335 qui scellait l'entente entre le roi de Bohême Jean de Luxembourg, le roi de Pologne Casimir III le Grand et le roi de Hongrie Charles 1<sup>er</sup> (Robert d'Anjou), les rapports ont rarement été au beau fixe, et le renouvellement de cet accord signé symboliquement à Visegrád le 15 février 1991 par Václav Havel, Lech Wałęsa et József Antall n'a pas eu de conséquences politiques majeures : le trio initial transformé en quatuor après la scission tchéco-slovaque est surtout actif dans le domaine culturel. Les solidarités centre-européennes qui auraient pu s'exercer face aux dangers extérieurs au cours des siècles ont cédé le pas aux rivalités dynastiques, à l'exception notable des Jagellon, puis des Habsbourg avec la réunion des couronnes autrichienne, tchèque et hongroise en 1526. Cet ensemble a été pourtant soumis à des tensions – insurmontables à terme – entre la volonté centralisatrice, germanisatrice et religieuse de Vienne, d'une part, et la défense des autonomies et des prérogatives locales, de l'autre. Si la réduction des attributions des couronnes

1. Nous entendons ici Europe centrale dans son acception historique habsbourgeoise, même si nous ne traitons pas de l'Autriche, étroitement liée au monde germanique. L'Europe centrale est la composante centrale de l'Europe médiane comprise entre l'Allemagne et la Russie, d'une part, entre la Baltique, l'Adriatique et la mer Noire, d'autre part.



tchèque et hongroise aurait pu pousser à une action commune, la diversité des intérêts l'a emporté. Avec la fédéralisation de 1867 les divergences et les dissentiments ont grandi puisque Budapest a fait le choix de l'assimilation de ses diverses populations (notamment slaves, à l'exception relative des Croates avec la *Nagodba* de 1868) alors que les Tchèques, grâce à leur puissance économique et culturelle, se faisaient les défenseurs des Slaves de la monarchie et appelaient depuis 1848, en prônant l'austro-slavisme, à une fédéralisation qui aurait affaibli les Hongrois si elle avait été mise en œuvre. Après 1918, cet antagonisme se renforça en raison de nouveaux découpages étatiques défavorables à Budapest : les États hongrois et tchécoslovaque ne pouvaient se penser qu'en ennemis puisque la satisfaction de l'un passait par l'abaissement de l'autre. Cette situation perdura jusqu'en 1945, avant que les différends ne fussent réduits par plus de quatre décennies de tutelle soviétique commune. Il n'en reste pas moins que les mémoires collectives antagonistes et l'asymétrie des poussées contestataires (en 1956 et 1968) demeurèrent jusqu'à la chute du régime communiste.

En revanche, la distance entre Tchèques et Polonais est *a priori* plus surprenante : issus tous deux du rameau slave (voir la légende fondatrice des frères Lech et Čech) et ayant tous deux une forte proximité culturelle – des débuts de la christianisation autour de Vojtěch/Wojciech<sup>2</sup> aux flux de traduction réciproque et au rôle que la Pologne a joué dans la dissidence tchèque des années 1970-1980 –, ils ne s'en sont pas moins tenus à une distance respectable. Plusieurs éléments peuvent l'expliquer, à commencer par une construction de leurs États opérée dans une longue rivalité frontalière (notamment en Silésie) jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale et par des ambitions régionales antagonistes. Sous la monarchie habsbourgeoise, au XIX<sup>e</sup> siècle, les Tchèques regardaient plus vers les Slaves méridionaux et orientaux que vers les Polonais, même si les libéraux de Prague manifestèrent leur solidarité lors des répressions de 1830 et de 1863. Autres éléments de prise de distance : le catholicisme

---

2. L'évêque tchèque Vojtěch étant un des évangélisateurs de la Pologne.



dont les Tchèques ne pouvaient faire le cœur de leur identité – à la différence des Polonais, persécutés à la fois par des luthériens et des orthodoxes –, et une structure sociale différente : si la polonité a été portée très largement par la noblesse, il ne pouvait en être de même chez les Tchèques, chez qui la noblesse, majoritairement protestante, et en partie la bourgeoisie avaient été amputées au XVII<sup>e</sup> siècle par l'exil. Il en a résulté chez eux un tropisme démocratique porté par des élites paysannes et bourgeoises reconstituées alors que le démocratisme polonais concernait surtout les élites nobiliaires. Il en a été d'ailleurs de même pour les structures de la société hongroise marquée jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle par l'héritage féodal. Enfin, la différence d'appréciation du « grand frère » russe et soviétique a joué dans les relations réciproques, même si un rapprochement sensible s'est produit à partir de 1968 qui, pour les Tchèques, a marqué la fin d'une attirance et d'un mythe russophiles qui prenait racine dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Les relations entre Slovaques et Polonais n'ont pas été de même nature, une part importante des premiers se rapprochant des seconds en raison d'un certain conservatisme et de la nature de leur catholicisme : un parallélisme existe entre les catholicismes slovaque et polonais alors que le catholicisme tchèque est plus « gallican ».

Les caractéristiques historiques, étatiques et sociales de chacune des entités nationales d'Europe centrale ont également pesé sur le rapport à la France et à la culture française. Chez les Hongrois, les Polonais, les Tchèques et les Slovaques, l'État et la culture se pensent différemment, avec des variations liées aux aléas d'une souveraineté contestée et aux structures sociales. Avec la diversité des héritages historiques des noblesses polonaise, hongroise, tchèque qui vient d'être rappelée, les valeurs dominantes de la société et les pratiques sociales ont divergé entre ces espaces nationaux. Au XIX<sup>e</sup> siècle, entre les Tchèques qui se sont affirmés par l'économie et l'éducation, donc par leur bourgeoisie, et les Slovaques, maintenus tardivement dans un sous-développement agraire, s'est creusé un fossé. À cela s'ajoute un clivage culturel vertical entre Cisleithanie (ici Polonais et Tchèques) et Transleithanie (Slovaques et Hongrois), sans parler de la triple



partition de la Pologne correspondant, entre 1795 et 1918, à trois expériences de domination et d'*habitus* socioculturels différents.

En ce qui concerne la perception de l'Europe centrale par la France, des éléments contradictoires ont joué. D'une part, les représentations savantes différenciées de chacun de ces espaces nationaux et diffusées par leurs ressortissants en ont amplifié l'hétérogénéité, malgré une perception populaire qui confond les différents pays, fruit de l'ignorance d'une région qui est largement un « angle mort » de la vision française; d'autre part, au-delà de cette ignorance, à travers la multiplication des contacts occasionnels et les crises successives qu'a connues l'Europe centrale, se sont construits en France des clichés de la Pologne, de la Hongrie et de l'espace tchécoslovaque qui ont pesé sur une connaissance objective. Enfin, il ne faut pas non plus négliger l'impact des exils en France, qui ont nourri des images durables dans les représentations réciproques et dans les imaginaires nationaux.

Sans ces brèves remarques préalables, comprendre ce qui s'est passé en termes de réception et de médiation des réalités de l'Europe centrale en France – puisque joue un effet de miroir (souvent déformant) entre les réalités centre-européennes et leur perception française – serait difficile, tout comme le rappel de certains traits fondamentaux propres à l'espace culturel et politique français est indispensable pour éclairer son mode d'appréhension de l'étranger.

### SPÉCIFICITÉS FRANÇAISES

Quels que soient les récits bilatéraux qui font remonter les relations de la France avec la région – souvent à juste titre – à la christianisation et au Moyen Âge dans un *continuum* sur lequel nous pouvons nous interroger, ces liens sont marqués par des ruptures liées à la géopolitique. Malgré l'influence que Paris a parfois exercée dans le monde germanique et au-delà par ses alliances, sa présence militaire ou ses occupations, l'intérêt pour l'Europe centrale y a été secondaire par rapport aux rivalités occidentales et coloniales. Cette région reste d'une certaine façon une *terra incognita*, même si elle apparaît par



moments comme un sismographe ou un laboratoire pour toute l'Europe. Jusqu'à l'élaboration, au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de savoirs savants français plus directs, le monde germanique a fait écran et filtré les connaissances sur l'Europe centrale. Ce qui ne signifie pas que d'autres savoirs n'aient existé auparavant, notamment par le biais des échanges religieux, des alliances dynastiques, des voyageurs, voire du journalisme naissant.

Un autre élément a joué : l'Europe centrale – de par sa discontinuité étatique, son atomisation et son appréhension particulière de la nation – a été incomprise et négligée par les décideurs français. Même avec les Habsbourg, « ennemi traditionnel », à l'exception de quelques brefs épisodes (sous Louis XV, Napoléon I<sup>er</sup> et Napoléon III), le dialogue a été rarement intense et durable. Le fait que l'Autriche, transformée en Autriche-Hongrie, ait été un élément d'équilibre européen apprécié au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par la diplomatie française n'a pas eu d'impact majeur sur les perceptions. Paris était beaucoup plus préoccupé par ses relations avec Berlin, Moscou, Londres, voire Rome. Paradoxalement, étant donné ses divisions internes, Vienne n'avait pas le statut de grande puissance vitale aux yeux des Français, ce qui se prolongea *a fortiori* avec les États successeurs d'après 1918 : c'était de leur entente, qui se révéla rapidement impossible, que la France attendait le profit d'une alliance orientale après la disparition du partenaire russe. D'ailleurs, ce dernier était regretté et les années 1930 donnèrent l'occasion de retisser un lien fragile avec le « colosse » soviétique avant qu'il ne soit renoué par le général de Gaulle en décembre 1944. Une fois l'Europe centrale « enlevée » par Moscou, le rideau de fer constitua une barrière relativement étanche qui renforça l'« étrangeté » de l'Europe centrale, même si les chocs de 1956, 1968, 1980 puis 1989 ravivèrent provisoirement l'intérêt de Paris. Le dialogue politique français est passé et continue de passer prioritairement par les grandes puissances.

Troisième élément entrant en ligne de compte : « grande » nation culturelle et, pour certains, « phare des libertés », la France a fortement attiré les élites centre européennes, non seulement comme modèle,



mais aussi comme lieu de légitimation et comme refuge. Jacobine et républicaine, elle a donc accueilli nombre de Polonais, de Hongrois, de Tchèques, qui, dans les périodes d'assujettissement, ont fait de Paris leur « capitale ». Ainsi des intellectuels, des artistes, des hommes politiques originaires d'Europe centrale se sont-ils retrouvés en France pour y vivre ou y survivre, jouant un rôle clef dans la médiation des intérêts nationaux ou de leur culture.

Un dernier point mérite d'être souligné : alors que la France se caractérise par un modèle culturel vertical qui privilégie l'assimilation, les Centre-Européens, souvent polyglottes, suivent une ligne complexe de métissage culturel où langues, ethnies, nations se mélangent, se bonifient et fructifient, souvent sans heurts, parfois à travers des confrontations violentes dont les persécutions antisémites ont été le symptôme. Ces réalités sont peu compréhensibles en France et la déclaration de François Mitterrand du 29 février 1992 sur les « tribus » face à la civilisation occidentale a illustré cette attitude : ces clichés sont souvent renforcés par les Centre-Européens eux-mêmes, soit qu'ils cultivent leur originalité de « paysans du Danube », opposant leur caractère « brut » à la sophistication française, soit qu'au contraire ils se réclament d'un occidentalisme radical (voir le cas de Milan Kundera). Ce sentiment historique de supériorité de la culture française et le gallocentrisme ont constitué un frein permanent à l'intérêt pour les cultures de « petits » pays, la puissance et la démographie imposant leur loi sur une hiérarchie culturelle toujours difficile à établir.

Dans ces conditions, les rythmes de « découverte » de l'Europe centrale ont été étroitement liés à des contextes résumables en quelques points pour ce qu'il en est de la prise de conscience française :

– la sensibilisation au libéralisme défendu par les Polonais et les Hongrois marquée par les étapes de 1830-1831 (deuxième insurrection polonaise), de 1848-1849 (« Printemps des peuples », qui concerne notamment les libéraux tchèques et allemands de Bohême et d'Autriche, et écrasement de la Guerre d'indépendance hongroise), ou 1863 (dernière insurrection polonaise) ;



– la défaite française de 1870 face à l'Allemagne bismarckienne et la volonté d'autonomisation du savoir français par rapport au savoir allemand, d'où le fort anti-germanisme dans l'appréhension d'une Europe centrale diversifiée ;

– la question d'Orient qui a déteint par capillarité sur la question austro-hongroise avant de se substituer à la première comme problème majeur de la recomposition de l'Europe à partir des années 1910, qui à son tour soulève la question de la légitimité ou non de vastes empires multinationaux ;

– la sensibilité croissante au droit des nationalités entre les années 1890 et 1918, qui a peu à peu rallié un nombre croissant de courants de pensée à l'idée d'une recomposition européenne sur la base d'États-nations ;

– les impératifs de nouvelles alliances, qu'il s'agisse de l'alliance franco-russe ou des alliances « à revers » de la France d'après 1918 : avec la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Roumanie et la Yougoslavie. De ce point de vue, la découverte de la Russie a été un élément moteur au XIX<sup>e</sup> siècle, entraînant une sensibilité à l'ensemble du monde slave. Il en est résulté des filtres successifs dans l'appréhension de l'Europe médiane : d'un côté, germanique (ou autrichien), et de l'autre, russe (avec la montée du slavisme et ses perceptions positives ou négatives) ;

– enfin, ce qu'a représenté la constitution de l'URSS dans les années 1920, puis sa consolidation des années 1940, modifiant la vision de l'Europe médiane avec la soviétisation puis la stalinisation qui se déroulent entre 1945 et les années 1950. Ce poids a été illustré à rebours par les transformations géopolitiques qui sont intervenues en Europe médiane au lendemain de la chute du pouvoir soviétique en 1989.

### MÉDIATIONS ET MÉDIATEURS

Comment se sont opérées les médiations de l'Europe centrale en France dans ce double contexte centre européen et français ? Nous circonscrivons le propos aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles puisque c'est



tardivement que les champs du savoir savant sur la région se sont construits, en étroite corrélation avec l'élaboration des sciences modernes. Ce sont au départ des géographes (Auguste Himly et Élisée Reclus) qui lancent le concept d'Europe centrale dans les années 1870 ; ils sont suivis bien plus tard par des spécialistes de géopolitique (Yves Lacoste et sa revue *Hérodote* née en 1976) qui popularisent l'Europe médiane, terme repris par des historiens (Fernand Braudel) puis par des littéraires qui, en général, ont pour champ un seul espace linguistique, sauf en littérature comparée, alors que les géopoliticiens raisonnent en termes de forces, de blocs militaires ou d'États.

En revanche, les philologues mettent en avant les grandes familles linguistiques, conduisant à des regroupements plus ou moins acceptés par les intéressés. Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les linguistes et les historiens de la littérature ont d'ailleurs joué un rôle capital dans la construction et la définition des individualisations nationales, en regroupant, en classifiant, en comparant : les linguistes francophones ont souvent eux-mêmes repris des schémas élaborés par les slavophones et les germanophones.

Quant aux historiens, ils prennent en compte avant tout les structures successives de la région : les États médiévaux et modernes, les Empires, habsbourgeois puis austro-hongrois, ottoman, voire russe et allemand, les États-nations, le bloc soviétique et ses successeurs.

Sans se suffire à elles-mêmes, ces approches disciplinaires différenciées expliquent des « entrées » variées dans le domaine centre européen : elles s'articulent avec les éléments structurels et les phases historiques rappelés plus haut. L'histoire de la construction des savoirs sur l'Europe centrale et des médiations entre la France et l'Europe médiane est donc nécessairement au croisement de l'histoire des institutions, de l'histoire des flux culturels, de l'histoire des rapports entre savoir et État, de la politique étrangère de la France et des relations internationales, du rapport des Français à l'étranger, de la prosopographie des milieux universitaires et savants.

Ainsi les relations avec les différentes composantes de l'Europe centrale sont-elles en France étroitement liées à des considérations





géopolitiques beaucoup plus larges : en l'occurrence, à la recherche d'alternatives face au « danger » allemand puis soviétique, ou d'échappatoire aux blocs. Les voyages présidentiels (du général de Gaulle et de ses successeurs) dans la région ont illustré cette préoccupation. Mais déjà auparavant, l'idée explicite de revanche contre l'Allemagne a été omniprésente chez une génération de savants souvent touchés directement par la débâcle de Sedan et ses suites, cette situation expliquant l'engagement quasi général et radicalement national(iste) des universitaires français dans le champ de la propagande pendant la Première Guerre mondiale, pour peu qu'ils aient été familialement concernés par l'hécatombe (comme dans les cas d'Émile Durkheim ou Ernest Denis). Ils ont parfois été utilisés comme experts (voir le cas de Louis Eisenmann, spécialiste de l'Europe centrale, employé par les services de renseignement de l'armée, dits 2<sup>e</sup> Bureau). Puis ils ont joué un rôle décisif lors de la Conférence de la Paix de 1919, aussi bien dans les préparatifs du Comité d'études que dans les commissions de fixation des frontières. Ces souvenirs sous-jacents demeuraient encore à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et formaient une sorte de sous-texte dans les échanges franco-polonais ou franco-tchécoslovaques après 1989.

Sur cette toile de fond générale, une spécialisation « nationale » est apparue parmi les médiateurs, faisant apparaître des « incompatibilités » à nuancer selon les disciplines. S'il est clair qu'en littérature la maîtrise nécessaire d'une langue délimite les champs d'étude et de traduction (il est rarissime qu'un traducteur littéraire traduise de plusieurs langues, hormis des adaptations poétiques), dans d'autres domaines comme la géographie, le droit constitutionnel, l'économie, la sociologie ou les études politiques comparées, les approches globales sont plus fréquentes, y compris dans l'entre-deux-guerres où la carte régionale s'atomisa.

Il faut donc à la fois tenir compte des disciplines, des périodes, des conjonctures et des présupposés idéologiques des médiateurs ainsi que des trajectoires individuelles pour rendre compte d'un phénomène global de médiation qui peut passer par des institutions, mais plus encore par des individus. Les trajectoires peuvent être caractérisées par



la nature et le ressort de la médiation qui offrent toute une gamme de profils : l'*agent*, l'*engagé*, le *réaliste*, l'*opportuniste* ou l'*idéaliste*. Cela nous renvoie aux motivations de la médiation – argent, conviction (religieuse ou idéologique), intérêt national ou géopolitique, fierté personnelle, recherche de l'exotisme – et aux caractères de la médiation – propagande, volonté de dépasser les clichés et les stéréotypes, impératif plus ou moins intéressé, idéal de construction des savoirs...

Malgré son intérêt, l'origine de la volonté médiatrice chez les individus est souvent occultée. Elle est évidemment claire quand il s'agit d'originaires qui revendiquent leur héritage et leur filiation : cette catégorie a toujours fourni de nombreux médiateurs à la France. Nous pouvons citer parmi les journalistes François Honti, François Fejtó, K. S. Karol, Thomas Schreiber ou Jaroslav Trnka (ici à l'ORTF). Pour les universitaires et les chercheurs, la liste serait trop longue à établir. Chez les Français, l'origine de la médiation peut être familiale et liée à la présence d'ancêtres d'Europe centrale : ainsi la journaliste Louise Weiss a-t-elle expliqué son attirance pour la cause tchécoslovaque pendant la Première Guerre mondiale ; c'est indirectement le cas pour Louis Eisenmann, venu d'une famille juive d'optants alsaciens, qui s'est rapidement intéressé à la situation des nationalités d'Autriche-Hongrie par sympathie « historique » et démocratique. Pour d'autres, une lecture a été décisive : le *Consuelo* de George Sand ne semble pas avoir été étranger à la vocation centre-européenne du protestant nîmois Ernest Denis. Une rencontre amoureuse (le cas de Fuscien Dominois), un mariage (le cas d'Henri de Montfort), une amitié peuvent être déterminantes : celle du Polonais Alexandre Chodzko, rencontré lors d'une messe d'hommage aux insurgés de 1863, l'a été pour Louis Leger, chez qui il a déclenché une passion polonophile passagère. Très souvent aussi, le hasard joue : celui d'un séjour (un cas fréquent) ou d'un voyage à l'étranger, du conseil d'un professeur (le cas d'Aurélien Sauvageot, un des maîtres des études hongroises en France), etc. Parfois, ces origines restent obscures ou cernées d'un mystère que les apôtres d'une cause nationale cultivent, comme c'est le cas de Rose Bailly pour la Pologne. Il faudrait prendre



aussi en compte le facteur accélérateur de la judéité européenne dans ces processus de médiation.

### UNE APPROCHE CHRONOLOGIQUE ?

La dimension chronologique reste fondamentale pour l'historien, même si toutes les sciences humaines et sociales s'interrogent sur l'articulation entre temps et thème ou structures. Les historiens donnent en général la priorité à la chronologie, le déroulement des événements et l'enchaînement des causes et des effets justifiant une telle approche, sans négliger les jeux d'échelle.

Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, les exemples de Louis Leger, un slaviste, et d'Ernest Denis, un historien, sont caractéristiques. Tous deux ont été marqués par la défaite de 1870 et par les événements de la Commune. Le premier en est sorti conservateur (et anti-dreyfusard), le second républicain (et dreyfusard). Cette période est marquée par quelques caractéristiques fortes : l'éveil des nationalités et sa prise de conscience, une circulation des idées fondée sur les correspondances, les contacts directs (voyages ou conférences) et le livre, la question allemande devenant prédominante comme facteur géopolitique de la relation entre la France et l'Europe centrale. Nous sommes aussi dans un temps d'accélération de la construction des États européens, dès les années 1820-1830 (Grèce, Serbie, Belgique), pendant les années 1860-1880 (Roumanie, Bulgarie) puis entre 1900 et 1914 (Norvège, Albanie, Finlande).

Pour le premier XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire la période 1914-1945, est intervenu, avec la fin de la Première Guerre mondiale et l'effondrement des empires européens, un changement de paradigme relationnel entre la France et l'Europe médiane : avant 1914, les relations étaient souvent fondées sur des échanges individuels, associatifs et régionaux, du fait du maintien d'empires qui bridait les minorités. Car la grande conséquence de la guerre, outre des pertes humaines et matérielles colossales, est bien la disparition des empires multinationaux. À partir de 1918, ces relations sont donc étatisées et



nationalisées. Les rapports privé-public s'inversent. Les associations ou les lobbys sont désormais remplacés par des États qui mettent sur pied des institutions et favorisent les échanges, malgré des freins qui tiennent à la volonté des pouvoirs publics de les contrôler à leur bénéfice. Sur le plan géopolitique et militaire, les relations sont alors dominées par deux principes : alliance à revers de l'Allemagne et endiguement de la Russie soviétique. Ici encore, l'Europe centrale n'est pas appréhendée en soi mais dans un système pan-européen qui est finalement un échec à la fin des années 1930 et au début des années 1940. La connaissance diffusée par les structures étatiques est alors fortement imprégnée par les propagandes et amplifiée par des techniques nouvelles (radio, disque, cinéma).

Pour la période communiste, de 1945 à 1989, il est évident que la consolidation de la Russie soviétique a rendu les choses complexes et que l'articulation avec la question allemande a pesé alors sur les spécialistes de l'Europe médiane. L'exemple du géographe Pierre George, qui a « régné » sur sa discipline pendant plusieurs décennies, est significatif. La dimension antifasciste cultivée par l'URSS, qui a ainsi tenté d'effacer le pacte germano-soviétique des mémoires, a influencé la soviétophilie des milieux spécialisés sur ce que la France appelle officiellement dès 1945 l'Europe de l'Est. Elle accepte l'englobement de l'Europe centrale dans ce vaste ensemble dominé par l'URSS : la part des recherches et des thèses sur l'Europe centrale s'effondre alors face à celles consacrées à l'URSS, le rapport s'inversant en comparaison avec l'entre-deux-guerres, avant de retrouver un cours inverse dans les années 1980-1990. La médiation est alors très nettement clivée entre communistes et compagnons de route d'un côté, anticommunistes ou non communistes de l'autre. Cette séparation souvent clanique est relativement étanche, même si, après les chocs de 1956 et de 1968, on assiste à un glissement progressif en faveur des voix critiques des régimes communistes. Le mouvement s'accélère dans les années 1970. Cette période est évidemment marquée par des difficultés de communication intra-européenne dues au contrôle de l'État et à une censure plus ou moins sévère dans le temps et l'espace.



Qu'en est-il de la médiation depuis les années 1990 ? Jouent quatre éléments : la libération des échanges, la baisse des financements de l'État dans les affaires culturelles, la libre concurrence à l'échelle de la planète avec des instruments de communication nombreux, la multiplication et la volatilité des nouveaux supports. Ces facteurs changent la donne alors que, avant de progressivement se désengager, l'État français demeure l'acteur déterminant des impulsions culturelles. Paris investit d'ailleurs beaucoup pour combler son retard entre 1989 et 1993 avant que le balancier ne bascule vers l'Amérique latine et l'Extrême Asie, selon un processus d'alternance bien connu des spécialistes de la politique culturelle française. En sens inverse, les cultures d'Europe centrale sont confrontées à un manque de moyens qu'elles surmontent en partie par la voie associative et universitaire.

Pour clore ces trop rapides considérations, il faut souligner à quel point le succès de la médiation est lié à trois phénomènes. D'une part, les espaces de liberté disponibles sont déterminants : les guerres mondiales et la Guerre froide ont été des obstacles d'autant plus rédhibitoires que la France et l'Europe centrale se sont trouvées la plupart du temps dans des camps adverses, de gré ou de force. D'autre part, la mise en phase des partenaires a souvent été brouillée au XX<sup>e</sup> siècle par l'appartenance à des systèmes de références et à des idéologies différentes : ce poids continue d'influencer au XXI<sup>e</sup> siècle les rapports intra-européens au niveau des États et des opinions, même si les communautés savantes d'efforcent de transcender ces clivages. Enfin, la présence d'un nombre de médiateurs suffisant pour enclencher un processus de médiation perceptible dans un espace culturel donné reste indispensable : cela implique que ces médiateurs soient bien formés, qu'ils soient indépendants des pouvoirs et qu'ils puissent s'exprimer et produire avec un minimum d'entraves intellectuelles et économiques.



## BIBLIOGRAPHIE

- CHALVIN Antoine, MULLER Jean-Léon, TALVISTE Katre & VRINAT-NIKOLOV MARIE (dir.), 2019, *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane, des origines à 1989*, Rennes : PUR.
- DELAPERRIÈRE Maria, FORYCKI Maciej & RODAK Paweł (dir.), 2020, *Józef Czapski. Itinéraires de vérité*, Paris : Eur'Orbem éditions.
- DELAPERRIÈRE Maria, 1998, *Histoire littéraire de l'Europe médiane*, Paris : L'Harmattan.
- , 2010, *Literatura polska w interakcjach* [Littérature polonaise dans les interactions], Varsovie : Neriton.
- ESPAGNE Michel, 1993, *Le paradigme de l'étranger*, Paris : Le Cerf.
- ESPAGNE Michel & WERNER Michael (dir.), 1988, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Ed. Recherche sur la civilisation.
- FAŁKOWSKI Wojciech & MARÈS Antoine (dir.), 2011, *Les intellectuels de l'Est exilés en France*, Paris : Institut d'études slaves.
- FEJÉRDY Gergely, 2014, *L'Europe francophone et la Hongrie au début de la Guerre froide*, Paris : Honoré Champion.
- HIMLY Auguste, 1876, *Histoire de la formation territoriale des États de l'Europe centrale*, Paris : Hachette.
- JAROSZ Dariusz & PASZTOR Maria, 2015, *Polish-French Relations 1944-1989*, Frankfurt/Main : Peter Lang.
- MARÈS Antoine, *Les Relations franco-tchécoslovaques (1918-1939)*, Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, mémoire d'HDR, 2003.
- (dir.), 2016, *La France et l'Europe médiane. Médiateurs et médiations*, Paris : Institut d'études slaves.
- , 2019, *Savoirs savants sur l'Europe médiane en France. Institutions, disciplines et parcours dans l'enseignement supérieur et la recherche (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Institut d'études slaves.
- MARÈS Antoine & DELAPERRIÈRE Maria (dir.), 1997, *Paris, « capitale culturelle » de l'Europe centrale ?*, Paris : Institut d'études slaves.
- MARÈS Antoine, DESSBERG Frédéric & DAVION Isabelle (dir.), 2017, *Militaires et*



*diplomates face à l'Europe médiane. Entre médiations et constructions des savoirs*, Paris : Eur'Orbem éditions.

MARÈS Antoine & HNÍLICA Jiří (dir.), 2017, *La France et l'Europe centrale. La construction des savoirs réciproques à travers l'enseignement*, Pardubice : Université de Pardubice.

MARÈS Antoine, PRAŽUCH Wojciech & KAWKA Inga (dir.), 2017, *Exils d'Europe médiane en France dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Institut d'études slaves.

RECLUS Élisée, 1878, *Nouvelle géographie universelle, L'Europe centrale*, t. III, Paris : Hachette.



**MÉDIATION INTERCULTURELLE :**  
**CHERCHER LES FEMMES.**

**QUAND LA BARONNE SILÉSIEENNE  
IDA DE DÜRINGSFELD (1815-1876),  
« LAIDE COMME UN DIABLE », DIVULGUAIT  
LES CULTURES D'EUROPE CENTRALE**

Xavier Galmiche



La féminisation de l'enseignement en France peut apparaître comme une évidence, mais la pondération du phénomène dans l'enseignement supérieur est elle aussi un fait clair : un rapport publié en 2015 notait ainsi que, « au cours des douze dernières années, le taux de féminisation [y] progress[ait] lentement pour atteindre 22 % chez les professeurs et 43,2 % chez les maîtres de conférences soit une augmentation de l'ordre de 6 % »<sup>1</sup>). La féminisation de la classe des professeurs fait partie des signes de ce qu'un autre rapport décrit comme « la disparition des quelques 'niches' masculines » dans des domaines où la part globale des femmes est traditionnellement importante<sup>2</sup>.

Si Maria Delaperrière n'a pas trouvé beaucoup de femmes à citer parmi ses prédécesseurs, par exemple dans le panorama qu'elle a proposé de l'histoire de la médiation entre la France et la Pologne durant l'entre-deux-guerres (Delaperrière, 2017), elle appartient, de son côté, à la génération qui – sans en faire une cause en soi – a mis en œuvre la féminisation du monde de l'enseignement supérieur et de la recherche universitaire consacrés aux langues et cultures d'Europe centrale et orientale.

Il est sans doute temps de prendre la mesure de ce phénomène, et la présente et modeste contribution a pour but de rendre hommage à une trajectoire d'enseignante-chercheuse, en invitant à arpenter la galerie de portraits des médiatrices, en commençant par une dame du XIX<sup>e</sup> siècle.

### IDA, ENTRE MONDE MILITAIRE ET CULTURES ÉTRANGÈRES

Hissée peu de temps après sa mort au panthéon des femmes de lettres allemandes du XIX<sup>e</sup> siècle (Groß, 1885) et intégrée vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans la cohorte des représentantes de la « poésie féminine » (Brinker-Gabler Gisela, 1978), Ida de Düringsfeld

1. Enseignementsuperieur-recherche, parite2018\_stats\_A5\_11d\_908328, consultée le 22 juillet 2021.

2. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4625796>, consultée le 22 juillet 2021.



(1815-1876) naquit à Militsch (polonais : Milicz) en Basse-Silésie, dans un milieu dominé par l'institution militaire. Elle était la fille du major Karl Schmidt, anobli en 1811 en « von Düringsfeld » pour ses mérites dans un régiment prussien de hussards, et retiré sur les terres que sa femme Julie tenait de son père le général von Gröben. Celui-ci avait en effet acquis le domaine d'Ostrawe (polonais : Ostrawa) et Pluskau (polonais : Płoski), non loin des villes de Herrnsdorf (polonais : Wąsosz), au nord de Breslau (polonais : Wrocław). De surcroît, Ida se maria avec Otto, fils de Friedrich Wilhelm von Reinsberg, capitaine et chef de compagnie du 27<sup>e</sup> régiment d'infanterie de l'armée prussienne ; Otto avait rapidement abandonné la carrière militaire pour se consacrer à des recherches de philologie et d'ethnographie. Plus tard, leur fils devait se lancer dans une carrière militaire avant d'ambitionner un destin d'acteur et d'émigrer aux USA<sup>3</sup>.

Il faudrait mieux cerner l'évolution sociologique de ce milieu mêlant anciens aristocrates (les von Gröben sont dispersés jusqu'en Prusse orientale) et hommes d'armée devenus propriétaires terriens et anoblis. Ce monde de nouveaux hobereaux cultivait le cosmopolitisme traditionnel de la noblesse (les époux Ida et Otto ne cesseront toute leur vie de voyager entre Silésie, Bohême, Suisse et Belgique – sans compter les voyages vers les Slaves du Midi dont il sera question plus bas), qu'il renforça au cours du XIX<sup>e</sup> siècle par des intérêts et des goûts contemporains. Les parents d'Ida tinrent à lui donner, à Breslau et à Dresde, une éducation soignée (en plus du français et de la musique de rigueur, étude des langues germaniques et slaves, puis de l'anglais) et peut-être lui suggérèrent-ils eux-mêmes qu'elle était capable d'élargir les pratiques culturelles, notamment littéraires, de la simple réception à la création. C'est sur la recommandation de sa tante von Wurmb et surtout du frère de cette dernière, le lieutenant-colonel von Platen, qu'Ida semble avoir été poussée à écrire de la poésie et dès 1830 (à l'âge de quinze ans) à publier :

---

3. D'après [https://de.wikipedia.org/wiki/Otto\\_von\\_Reinsberg](https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_von_Reinsberg), page consulté le 21 juillet 2021.



d'abord des poèmes épars dans l'*Abend-Zeitung* de Dresde, chez l'éditeur Th. Hell, puis un premier recueil simplement intitulé *Gedichte*, sous le pseudonyme de Thekla (Thekla, 1835). Ce prénom antiquisant – qui, dans le *Wallenstein* de Schiller (1799), est celui de la fille du généralissime – avait connu une certaine vogue en cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On peut penser par exemple qu'Ida connaissait le nom de la poétesse et dramaturge Tekla Łubieńska, et peut-être ses œuvres, comme son drame historique sur Wanda, reine de Pologne (Łubieńska, 1806 ; pièce donnée le 3 mai 1807 en présence de Napoléon, voir Boutan, sous presse, pp. 475-478<sup>4</sup>). Vue à travers ce réseau, Ida semble avoir hérité de multiples parts l'aspiration à une double gloire – par les armes et par les lettres – : celle-ci marque d'un sceau classicisant son œuvre qui s'orientera par la suite vers les conventions du romantisme.

Car, dans l'union tant maritale qu'intellectuelle avec Otto von Reinsberg, qui l'entraîna dans ses voyages, Ida découvrit le goût d'une érudition éclectique et se lança dans une production écrite, au volume considérable, qui tient de la chronique culturelle, du récit de voyage et de l'essai : c'est comme ethnographes ambulants (et amateurs ?) que le baron présente le couple qu'il fait avec Ida dans l'introduction à son « calendrier belge », un fort volume de 700 pages<sup>5</sup>. Par économie, je renvoie à la bibliographie, où j'ai tenté d'énumérer les œuvres des deux époux en respectant les multiples statuts auctoriaux qu'ils ont tenu à différencier : ils publient parfois séparément (Otto cultivant le genre sérieux, Ida pinçant la corde sentimentaliste), mais ils cosignent souvent. Quelques exemples : elle est citée en premier (par

4. La pièce de Łubieńska, de facture classique, reflète le nationalisme précoce enflammé par la geste napoléonienne (Boutan, sous presse, p. 476).

5. « Occupé depuis nombre d'années à recueillir dans toute l'Europe chrétienne les documents relatifs aux anciens usages, aux fêtes, soit religieuses, soit civiles, aux idées et pratiques superstitieuses, aux chansons et dictons populaires qui existent encore ou dont on retrouve toujours les traces, nous arrivâmes il y a six ans en Belgique pour y faire des recherches sur les us, mœurs et coutumes de ce pays et nous y trouvâmes un terrain on ne peut plus favorable à notre but. » Baron de Reinsberg 1870 (d'après [http://classiques.uqac.ca/classiques/reinsberg\\_duringsfeld\\_baron/traditions\\_belgique\\_t1/traditions\\_t1.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/reinsberg_duringsfeld_baron/traditions_belgique_t1/traditions_t1.html), consulté le 21 septembre 2021).



courtoisie ou par respect de l'ordre alphabétique ?) comme co-autrice de l'ouvrage d'ethnographie sur « les us et coutumes des nocés dans les peuples chrétiens d'Europe » (Düringsfeld Ida von u. Otto Frh. von Reinsberg-Düringsfeld, 1871), de même que de l'usuel consacré aux « proverbes des langues germaniques et romanes » (1872). La multiplication de ces ouvrages à la fois instructifs et amusants, qui promettent d'inculquer le savoir et notamment les langues étrangères de façon accessible, font du couple un phénomène représentatif de l'émergence de pratiques éditoriales de masse cautionnées par le prestige de leurs noms à particules. À la page titre de certaines des publications où il apparaît comme auteur, Otto adjoint au sien le nom de sa femme (Reinsberg-Düringsfeld, Otto von, 1863), faisant ainsi état à la fois de recherches communes et d'une harmonie conjugale menant à la cocréation. Sans doute édifièrent-ils de concert le mythe de cette féconde fusion, qui amena Otto à s'empoisonner mortellement le lendemain de la mort d'Ida (25 octobre 1876). Les trois pages de nécrologie publiées par l'*Illustrierte Frauen-Zeitung*, ornées d'un imposant double portrait, consacrèrent cette belle légende (Strodtmann, 1877).

### UN FÉMINISME ROMANTIQUE

Cette mise en scène de couple idéal n'est peut-être que l'un des aspects du féminisme romantique dont Ida s'attacha à se faire la représentante : dans ses récits et poèmes imités de la poésie populaire, elle multiplia héroïnes, mères et amantes anonymes ; mais elle cultiva aussi un réseau européen d'acointances avec des femmes artistes, des plus célèbres (elle composa une ode à George Sand, reproduite par Brinker-Gabler, 1978) aux plus confidentielles (elle confia par exemple à la compositrice Valeria Vogeler la mise en musique de l'une de ses chansons [Düringsfeld, sans doute 1844]).

Ida fut marquée par l'éclectisme de la littérature générale diffusée par les revues, qu'elle cultiva dans toute son amplitude européenne : il est difficile de dire s'il reflète davantage un goût de touche à tout frisant le dilettantisme ou l'accoutumance progressive à un horizon



culturel désenclavé, friand de parallélismes et d'analogies, qui est à la base des méthodes de la naissante littérature comparée. Elle se donne manifestement le mal de rassembler la documentation existante pour composer son « roman-mémoire » *Marguerite von Valois* (Düringsfeld, 1847 ; voir Wiedemann, 2016). Le goût de l'apprentissage des langues ne l'abandonnera pas : la revue culturelle tchèque *Lumír* fait savoir que les « savants belges » « Monsieur le baron de Reinsberk et son épouse Ida de Düringsfeld sont revenus à Prague et ils resteront en Bohême pendant l'hiver pour se perfectionner en tchèque. » (*Lumír* 1859).

L'orientation féministe de ses lectures s'est affirmée très tôt : son apprentissage de l'anglais, par exemple, la conduit à écrire *Les femmes de Byron* (Düringsfeld, 1845), un ouvrage conçu comme une revue des personnages féminins des œuvres du poète anglais, sous forme de chapitres portant le prénom de chaque héroïne. Ida en traduit les beaux passages, puis les commente en résumant l'action du poème et en proposant quelques analyses psychologiques dont elle ne manque pas de tirer des enseignements applicables à la connaissance en général de « notre sexe ». Sur Thérèse, l'amante polonaise de *Mazeppa*, par exemple, elle n'hésite pas à écrire qu'elle est « eine ganz gewöhnliche junge Frau, vielleicht schöner, als tausend andere, aber sonst eben so schwach, wie tausend andere unseres Geschlechts. » (« Thérèse », *ibidem*, pp. 68-74 ; ici p. 72, c'est moi qui souligne). On la trouve ainsi attentive à interpréter la condition féminine à travers des stéréotypes assumés, qu'elle reconnaît dans les personnages auxquels elle s'intéresse mais peut-être aussi dont elle explique les ressorts aux futures lectrices auxquelles elle s'adresse : l'ouvrage sur les « femmes de Byron » fonctionne aussi comme une anthologie d'extraits choisis, tendant à faciliter l'acquisition d'une certaine érudition, mais surtout à accréditer auprès d'un plus vaste public l'exemplarité de femmes admirables qu'Ida avait elle-même reconnues comme modèles.



Dans son « livre des femmes mémorables, à l'usage des mères et des filles », Ida passait en revue une autre galerie de portraits de figures aussi remarquables que disparates, du XIII<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine, depuis Elisabeth de Thuringe (patronne de la Hongrie) à la Malibran, en passant par Marie-Thérèse et Charlotte Corday (von Düringsfeld Ida, mit Otto Freiherr von Reinsberg-Düringsfeld, 1863). L'ouvrage est richement relié, orné en frontispice d'une gravure représentant, au pied de son impérial époux, Philippine Welser, la bourgeoise secrètement mariée à Ferdinand II de Habsbourg : un couple emblématique de l'amour vainqueur des conventions de la société et même de la cour. En commentant avec flamme ces destins féminins, Ida apparaît à la fois comme une conservatrice mais convaincue de la puissance émancipatrice de la passion dans la destinée. Dame patronnesse, ou femme de cœur ? Tous ces traits en partie contradictoires poussent à voir dans cette presque exacte contemporaine de George Sand une romantique assagie, à la fois pénétrée du sens des traditions et passionnée de découvertes.

Cette ambiguïté se reflète, jusqu'à la caricature, dans ses portraits abondamment reproduits dans la presse. Le premier révèle les traits d'une jeune femme (à l'époque de son mariage ?) à l'élégance discrète, le visage concentré encadré d'anglaises recouvertes d'une petite mantille ([https://onb.digital/result/BAG\\_3561238](https://onb.digital/result/BAG_3561238)). Le second la montre en compagnie de son chauve époux, en dame pleine de componction, corsetée dans un col rond fermé sur une robe brodée qui semble accentuer son embonpoint (Groß, 1885, p. 385<sup>6</sup>). La photographie reproduite par procédé lithographique dans la nécrologie, qui montre les mêmes époux plus âgés, la même Ida au visage lourd et sévère, surmontée d'une même mantille bien plus voyante, les fige dans une solennité un peu risible<sup>7</sup>.

6. D'après [https://de.wikipedia.org/wiki/Ida\\_von\\_Reinsberg-D%C3%Bcringsfeld](https://de.wikipedia.org/wiki/Ida_von_Reinsberg-D%C3%Bcringsfeld), page consultée le 26 juillet 2021.

7. Lithographie de Ludwig Hoselich (1876), in Strodtmann 1877, d'après [https://de.wikipedia.org/wiki/Otto\\_von\\_Reinsberg#cite\\_note-Strodtmann-1](https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_von_Reinsberg#cite_note-Strodtmann-1), page consultée le 26 juillet 2021.





**ESQUISSES DE VOYAGES AUTOUR DE PRAGUE,  
LA « SECONDE CAPITALE DE L'AUTRICHE »**

L'un des grands succès de librairie d'Ida et Otto fut sans doute sa série d'« esquisses de voyages », publiées à Prague et consacrées à la Dalmatie, pays que les époux Reinsberg parcoururent à partir de 1852. Ces trois volumes (Düringsfeld, 1857), accompagnés d'un récit de voyage en Carinthie (« Aus Kärnten »), font un curieux mélange : Ida y raconte en quelque 180 pages ses impressions de voyages aux confins du monde civilisé (un chapitre raconte le pittoresque passage à la frontière de Gravosa [en croate Gruž], à proximité de Raguse / Dubrovnik, sous le titre « Aus dem Orient » [Düringsfeld, 1857, II, pp. 178-184]), et Otto ajoute des annexes « savantes » : plus de soixante pages de « remarques » en petits caractères, avec bibliographie (« Anmerkungen », Düringsfeld, 1857, II, pp. 187-244), et un imposant index des trois volumes (Düringsfeld, 1857, III, pp. 338-367). C'est peut-être ce va-et-vient entre les genres de la chronique divertissante et d'une érudition souriante qui explique l'écho dans les journaux tchèques (*Lumír*), italiens (*Crepuscolo*), mais surtout allemands (*Literaturblatt* et autres). Popularisant auprès d'un vaste public les images du pays des Slaves du Midi. Ce livre est celui qui, d'entre toutes ces publications, assit le plus durablement sa réputation



de médiatrice entre les cultures d'Europe centrale et l'Allemagne et, du fait de la francophonie assidue de la baronne, la France. Cette médiation fut reconnue en tant que telle dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Pyl, 1889 ; Pataky, 1898).

Non contente d'écrire des reportages culturels, Ida ne put s'empêcher de tirer des tableaux et personnages pittoresques qu'elle avait observés « sur le motif » l'intrigue de nouvelles (*Milena, Die rothe Mütze, Ein Cavalier in der Wildniss*) et d'un roman, *Niko Veliki* (voir Beritić, 1970, pp. 374-383). Toutes ces publications, menées au pas de charge, lui valent de figurer depuis quelque cinquante ans parmi les auteurs étudiés comme des vecteurs des représentations sur les confins semi-exotiques de l'Europe (Mojašević, 1957, 1970 ; Beritić, 1970 ; Arndt, 1983 ; Himstedt-Vaid, 2006).

Les critiques ont peu souligné combien Ida est intéressante dans son rapport avec la Bohême, à double titre : elle prend part à la diffusion de la culture et surtout de la littérature tchèques (Rokyta, 1967), mais aussi et surtout elle trouve en Prague une ville qui lui permet d'être au centre des diverses contrées pour lesquelles elle se passionne et sur lesquelles elle ne cesse d'écrire. Pour Otto von Reinsberg, la Bohême était une histoire de famille, puisque ses ancêtres originaires de Suisse s'y étaient installés. Son premier ouvrage d'ethnographie fut d'ailleurs consacré au calendrier des fêtes en Bohême (Reinsberg, 1862). Avec lui, Ida séjourna souvent à Prague, et après ceux de Leipzig, ce sont les éditeurs pragois qui publièrent le plus grand nombre de leurs ouvrages<sup>8</sup>. Parmi les lettres (en italien, français et allemand) qu'elle envoya à l'abbé archéologue croate Šime Ljubić (1822-1896), on trouve

8. Ils ne traitent d'ailleurs pas tous de cultures centre-européennes, puisque Ida publie aussi à Prague en traduction allemande un recueil de chansons toscanes (Düringsfeld, entre 1858 et 1861). Peut-être d'ailleurs devrait-on considérer les centres d'édition que sont Leipzig, Prague et Vienne et (dans une moindre mesure ?) Breslau, non seulement comme des villes concurrentes sur le marché du livre, mais comme des maillons d'un réseau éditorial aboutissant à une production de masse, dont le modèle économique capitalistique repose sur l'établissement de collections publiant des « romans originaux allemands » à un rythme soutenu (cf. Urválková, 2016) : Ida y figure parmi les autrices de romans à thèse et sentimentaux, avec des titres aussi attirants que *Les Gens de lettres : roman social*, édité en même temps à Prague et à Vienne (Düringsfeld, 1863).





celle du 23 juillet 1857 où elle écrit (en français) : « Environ quinze jours la correction de notre dernier volume nous retiendra à Prague. Si, pendant ce temps, vous faisiez une courte excursion *dans cette seconde capitale de l'Autriche* ? Ce serait charmant. » (Correspondance conservée aux archives historiques de Zadar, citée par Beritić, 1970, p. 386. C'est moi qui souligne).

Infatigable, Ida s'attaqua donc aussi à la littérature tchèque. Elle s'illustra comme l'une des nombreuses traductrices en allemand de poésie populaire, dont elle publia une anthologie, *Böhmische Rosen* (Düringsfeld, 1861). Elle ambitionna aussi de traduire ce qui était en train de devenir le canon littéraire tchèque, la poésie de Karel Jaromír Erben et les proses de la grande dame des lettres tchèques, Božena Němcová (Rokyta 1967). Ida rencontra Božena : on pourrait s'attendre à ce que naquissent certaines affinités entre les deux femmes, ne fût-ce que par le truchement de la référence à George Sand, dont elles connaissaient et respectaient l'œuvre toutes deux. La vérité est nettement moins flatteuse pour Ida. La lettre du 5 septembre 1856 de Božena Němcová à son fils Karel est sans appel :

*Ces jours-ci était à Prague Mme Ida de Düringsfeld, mariée baronne Reinek [sic], femme de lettres allemande qui a traduit nos chansons nationales et s'intéresse beaucoup à la Slovaquie. Elle avait acheté mes contes et aurait bien aimé me connaître. Monsieur Nebeský, quand elle fut au musée national et à qui elle s'enquit de moi, l'a menée jusqu'à moi, et elle m'a invitée au "Cheval noir" où elle résidait. Je lui ai donné ma Grand'mère [Babička], qu'elle veut traduire en français, et elle était très amicale avec moi. Je ne l'ai pas été autant avec elle. Moi, l'obséquiosité et les grands mots à l'allemande me hérissent. Là-bas, écrire est une pure industrie. Elle m'en a tant bassinée qu'au bout d'une heure j'étais au courant de tout le monde littéraire allemand. Mais c'est une aristocrate ; et moi, pauvre écrivaine que je suis, j'étais moi. [...] Cette dame Ida est laide comme un diable, son mari jeune et agréable.*

(Lettre reproduite par Novotný, 1959 ; la traduction est de nous).

Incidentement, ce jugement si sévère révèle ce qui constitue peut-être le plus grand mérite d'Ida, resté méconnu : avoir été l'une des premières traductrices, sinon la toute première, de textes



poétiques tchèques modernes en français<sup>9</sup>. Il n'y a pas de trace de la traduction évoquée de *Babička* (l'œuvre cardinale de Nĕmcová, publiée depuis lors pas moins de trois fois, par trois femmes). En revanche, elle s'attaqua aux *Manuscrits*, une institution de la vie littéraire tchèque du XIX<sup>e</sup> siècle.

Divulgués en 1817 et 1818, les *Manuscrits de Zelená Hora et de Hradec Králové* font partie des faux littéraires dont la vogue traversa l'Europe à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en partie pour étoffer les lettres de noblesse de littératures nationales soucieuses de se targuer d'un prestigieux passé médiéval. Présentés comme des textes des X<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> siècles, rédigés (sans doute par Václav Hanka) dans un tchèque archaïsant, ces « chants héroïques et chansons populaires » – l'expression est celle qu'utilise le slaviste Louis Leger dans le titre de l'ouvrage dans lequel il fait le point sur la question pour le public francophone (Leger, 1868) – furent l'objet de nombreuses querelles, jusqu'à ce que, dans les années 1880, une analyse scientifique impose la thèse de leur inauthenticité (cf. par exemple Dobiáš, 2014 et, en français, Mazon, 1944). Les *Manuscrits* furent pendant longtemps les seuls écrits tchèques ayant fait l'objet d'une traduction en français, au sens moderne du mot de restitution intégrale dans une autre langue (sémantique et, si faire se peut, stylistique) et répandus auprès de la communauté savante et cultivée ; les traductions se multiplièrent, leurs éditions s'accumulèrent au profit d'un public plus large. Ils restent jusqu'à nos jours le corpus littéraire tchèque le plus souvent abordé par les traducteurs du tchèque en français, cette réception exceptionnelle s'étendant sur presque cent cinquante ans (Galmiche, 2019).

C'est dans la rubrique « Histoire des livres » du *Bulletin du Bibliophile belge* (Baronne de Reinsberg, 1858) qu'Ida de Düringsfeld proposa un choix de textes (*Jaroslav, Zbyhoň, La Rose, L'abandonnée*). Il ne s'agissait en fait que d'un avant-goût d'un projet de « traduction complète [...] ». C'est ce travail que M. Vaclav Hanka, directeur du musée national de Prague, a bien voulu me demander. Je l'ai

---

9. Elle entraîna dans la foulée son mari à être l'auteur du premier panorama systématique en français de la littérature tchèque moderne (Reinsberg-Düringsfeld Othon de, 1864).



entrepris à Prague, afin de pouvoir consulter M. Hanka lui-même sur les difficultés que les savants mêmes de la Bohême rencontrent dans ces anciennes poésies de leur langue, parfois obscure à force d'être riche. » (*ibid.*, p. 65). Dans cette contribution déjà substantielle, Ida pourvut la traduction d'une ample introduction : fidèle à sa méthode d'information culturelle, elle y retraçait d'abondance les circonstances de la découverte, faisait état des doutes existant sur l'authenticité de certains textes (*ibid.*, p. 67), détaillait les traductions existant vers les autres langues, énumérait le titre de chaque texte, dont elle résumait l'intrigue et caractérisait le style. Elle avait soin de fournir une information bibliographique de qualité : elle mentionnait notamment les tout premiers textes en français sur le sujet (Ampère, 1828 ; Quinet, 1831), citait le dernier article de *La Revue des Deux-Mondes* qui ait mentionné les *Manuscrits* (Robert, 1852) etc. Elle ne manquait pas pour finir de commenter les intentions de son propre travail : « [La traduction] pour laquelle j'écris cette préface sera la première édition illustrée. » (Baronne de Reinsberg, 1858, p. 69) « [...] La traduction complète paraîtra à Prague, dès que Joseph Manes, artiste plein d'enthousiasme pour les poésies de sa patrie, aura achevé les illustrations dont en ce moment il est occupé. » (*ibid.*, p. 76)<sup>10</sup>. Manifestement, elle avait pris son travail de traductrice au sérieux, avec le souci de restituer la qualité stylistique des originaux : « Il ne s'agissait point de faire du style moderne, il s'agissait de rendre aussi exactement, aussi scrupuleusement, aussi littéralement que possible, étrangeté pour étrangeté, hardiesse pour hardiesse, et jusqu'à rudesse pour rudesse. C'est la tâche que j'ai essayé d'accomplir. » (*ibid.*) En effet, dans l'exceptionnelle réception littéraire des *Manuscrits* en français, la traduction d'Ida se distinguait par son ambition de faire lire des textes traduits en intégralité (ses prédécesseurs dans la divulgation des *Manuscrits* s'étaient contentés en général d'extraits) et de respecter la structure versifiée des poèmes tant épiques que lyriques (ses prédécesseurs avaient proposé des

10. On doit donc supposer que Hanka lui ait demandé de pourvoir à une traduction pour fournir une version française de la célèbre édition illustrée entamée en 1861.



traductions en prose), même si le résultat se caractérise par une certaine mièvrerie (Galmiche, 2017).

L'énergie martiale dont Ida de Düringsfeld faisait preuve pour se saisir des trésors des cultures « populaires » de l'Europe centrale avait sans doute de quoi faire peur, et l'on peut comprendre que Božena Němcová se soit, dans la lettre citée ci-dessus, effarouchée de ces tentatives de conquête aux allures « industrielles ». La traduction versifiée intégrale des *Manuscrits* n'en constitua pas moins un exploit littéraire de l'ardente baronne, et l'on ne peut que regretter que le projet initial d'une édition pragoise ait manifestement dû être abandonné, et que – sauf improbable découverte en archives – le manuscrit s'en soit perdu.

### ŒUVRES D'IDA VON DÜRINGSFELD ET D'OTTO VON REINSBERG

DÜRINGSFELD Ida von, [environ 1844], « *Weil ich nicht vergessen kann* », in Valéria Tourneur, *Pensées musicales*, Dresde, partition, pp. 2-3.

—, 1845, *Byrons Frauen*, Breslau : Kern.

—, 1851, *Böhmische Rosen. Czechische Volkspoesie*, übersetzt von I. v. D. Breslau : Kern, Joh. Urban Kern.

—, [entre 1858 et 1861], *Lieder aus Toskana*, Prag : Kober & Markgraf, Dresden : C.C. Meinhold & Sohne.

—, 1863, *Das Sprichwort als Kosmopolit* : 3 Bände in 1 Band, Leipzig : H. Fries.

REINSBERG Baronne de, 1858, *Le Manuscrit de Koeniginhof, préliminaires et fragments*, traduits en français pour la première fois, tiré à 50 exemplaires, extrait du tome XIV du *Bulletin du Bibliophile belge*, Bruxelles : F. Heussner.

THEKLA (pseudonyme d'Ida von Düringsfeld), *Gedichte* (1835).

REINSBERG-DÜRINGSFELD, Ida von, mit Anmerkungen von Otto Freiherr von REINSBERG-DÜRINGSFELD, 1857, *Aus Dalmatien*, Prag : Carl Bellmann's Verlag, 3 tomes.

DÜRINGSFELD Ida von & O. Freiherr von REINSBERG-DÜRINGSFELD, 1879, *Ethnographische Curiositäten*, Leipzig : A. Krüger.



- , 1862, *Die Frau im Sprichwort*, Leipzig : Fries.
- , 1871, *Das Buch denkwürdiger Frauen : Lebensbilder und Zeitschilderungen ; Festgabe für Mütter und Töchter* Leipzig : Otto Spammer, 2<sup>e</sup> éd.
- , 1872-75, *Hochzeitsbuch : Brauch u. Glaube d. Hochzeit bei d. christl. Völkern Europa's*, Leipzig : J. G. Bach, 1871. *Sprichwörter der germanischen und romanischen Sprachen*, 2 tomes, Leipzig : Fries.
- REINSBERG OTTO von, 1862, *Fest-Kalendar aus Bohmen : ein Beitrag zur Kenntniss des Volkslebens und Volksglaubens in Böhmen*, Wien-Prag : Kober u. Markgraf.
- Freiherr, 1863, *Das festliche Jahr : In Sitten, Gebräuchen und Festen der germanischen Völker*, Leipzig : Barsdorf.
- Otto von, 1863, *Internationale Titulaturen : 2 Bände in 1 Band*, Mit einem Vorw. von Wolfgang Mieder, Leipzig : Fries.
- Othon de, 1864, *La littérature tchèque de nos jours*, Bruxelles : Guyot.
- Otto von, 1864, *Das Kind im Sprichwort*, Leipzig : Fries.
- Baron de, 1870, *Traditions et légendes de la Belgique. Descriptions des fêtes religieuses et civiles, usages, croyances et pratiques populaires des Belges anciens et modernes*, t. 1 (janvier-juin), 443 p., t. 2 (juillet-décembre), 362 p., Bruxelles : Ferdinand Claassen, Libraire-Éditeur.

### AUTRES

- AMPÈRE Jean-Jacques, 1828a, « Bohême. Histoire nationale », *Le Globe, recueil philosophique, politique et littéraire*, 30 avril, Tome VI, n° 54, pp. 369-370.
- , 1828b, « Bohême. Poésies nationales », *Le Globe, recueil philosophique, politique et littéraire*, 18 juin, Tome VI, n° 68, pp. 479-480.
- ARNDT Margarete, 1983, « Ida von Düringsfeld. Eine schlesische Dichterin des 19. Jahrhunderts », in *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, Band 24, pp. 279-298.
- BERITIC Nada, 1970, « Dalmatinske teme Ide Düringsfeld », *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, n° 12, pp. 367-388.
- BOUTAN Jean, *Amazones de Bohême : construction du genre et de la nation à l'époque romantique*, Paris : Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes » (sous presse).



- Brinker-GABLER Gisela, 1978, *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag.
- DELAPERRIÈRE Maria, 2017, « Médiations et médiateurs culturels entre la France et la Pologne de l'entre-deux-guerres », in Antoine Marès (dir.), *La France et l'Europe centrale. Médiateurs et médiations*, Paris : IES, pp. 173-186.
- DOBIÁŠ Dalibor (éd.), 2019, *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Studie z recepcy v české a evropské kultuře*. Praha : Academia. enseignementsuperieur-recherche (source électronique) : <https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid22654/www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid22654/www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid22654/demographie-des-enseignants-de-l-enseignement-superieur.html#les-femmes-dans-le-corps-des-enseignants-chercheurs>
- GALMICHE Xavier, 2017, « Médiateurs ambidextres – Les deux sens de la traduction. L'exemple franco-tchèque de H. Jelínek (1878-1944) », *Diogenè*, mars 2017, pp. 25-40.
- GROSS Heinrich, 1885, *Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild*, Berlin : Fr. Thiel, p. 385.
- , 2019, « *Fabrica nationum*. Rukopisy a “líheň na národy” : francouzská recepcy (komparatismy, kulturní transfery, empatie) » [*Fabrica nationum*. Les *Manuscrits* et la « fabrique des nations » : réception française (comparatismes, transferts culturels, empathie)], in *Dobiáš*, pp. 1083-1108.
- HIMSTEDT-VAID Petra, 2006, « Vermittlerin slawischer Volkspoésie in Deutschland: Ida von Düringsfeld. », in : *Zeitschrift für Balkanologie*, n° 1 + 2 (42), pp. 78–92. INSEE (source électronique) : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4625796>
- LEGER Louis, 1866, *Chants héroïques et chansons populaires des Slaves de Bohême, traduits sur les textes originaux, avec une introduction* (pp. 1-44) et notes par L. Leger, Paris : Librairie internationale.
- LUMÍR (Prague), année 9, 1859, 43, p. 1028.
- ŁUBIENSKA Tekla, 1927, *Wanda, tragedia w 5 aktach* [Wanda, tragédie en 5 actes], (1806), rédaction 1806, création à Varsovie 1807, édition *Biblioteka Zapomnianych Utworów Dramatycznych* n° 1, Józef Ujejski (éd.), Warszawa : Nakładem Związku Artystów Scen Polskich.
- MAZON André, 1944, « Claude Fauriel et les poèmes prétendus anciens de Russie et de Bohême », *Revue des études slaves*, tome 21, fascicule 1-4, pp. 121-144.



- MOJAŠEVIĆ Miljan, 1957, « Ida von Düringsfelds literarische Beziehungen zu den Südslawen. Ihre Reiseskizzen und Übersetzungen. », *Welt der Slawen* II, pp. 302–313.
- , 1970, *Deutsch-jugoslawische Begegnungen*. Wien : Internationale Lenau-Gesellschaft, p. 82–90.
- NOVOTNÝ Miloslav, 1959, « Zase jeden dopis Boženy Němcové navíc : Dr. Güntheru Jaroschovi v Berlíně, svědomitému překladateli Babičky » [Encore une lettre de Božena Němcová : au Dr. Gubther Jarosch à Berlin, consciencieux traducteur de Babička], *Literární noviny*. Roč. 8, n° 5, p. 8.
- PATAKY Sophie, 1898, (éd.), « Düringsfeld, Ida v. », *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, Berlin : Carl Pataky, p. 172.
- PYL Theodor, 1889, « Reinsberg-Düringsfeld, Ida von », *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Band 28, Leipzig : Duncker & Humblot, pp. 102–104.
- QUINET Edgar, 1831, « De l'épopée des Bohêmes », *La Revue des deux mondes*, t. III, n° 4, pp. 359-373.
- ROBERT Cyprien, 1852, « Les Quatre littératures slaves », *La Revue des Deux-Mondes*, Nouvelle période, tome 16, pp. 1116-1147.
- ROKYTA, Hugo, 1967, « Ida von Düringsfeld : Překladatelka Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena », *Muzejní a vlastivědná práce*, Roč. 5, n° 3, pp. 146–152.
- STRODTMANN Adolf, 1877, « Das Schriftstellerpaar Reinsberg-Düringsfeld. » In : *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der Modenwelt mit Unterhaltungsblatt*. Jg. 5, n° 4, 22. Januar, pp. 27–30.
- URVÁLKOVÁ, Zuzanna, 2016, « Kobers “Album”-Edition “Bibliothek deutscher Originalromane der beliebtesten Schriftsteller (1846–1871)” als Beispiel des deutsch-tschechischen Transfers » in *Neue Bienen fremder Literaturen*, herausgegeben von Gertraud Marinelli-König und Philipp Hofeneder, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, pp. 107-112.
- WIEDEMANN Kerstin, 2016, « Gattung, Gender, Gedächtnis. Untersuchungen zu “Margarete von Valois und ihre Zeit. Ein Memoiren-Roman” (1847) von Ida von Düringsfeld. » in Karl Katschthaler; Andrea Horvath. *Konstruktion, Verkörperung, Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgängerinnen in Literatur und Musik.*, transcript Verlag, pp. 163-180.



**LE MULTILINGUISME COMME  
« NON-LIEU DE MÉMOIRE »  
DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE  
BULGARE  
(XIX<sup>E</sup>-XX<sup>E</sup> SIÈCLES)**

Marie Vrinat-Nikolov

INALCO/CREE et CETOBAC

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.267-278*





Pour Pierre Nora, on ne peut parler de lieu de mémoire que si, au préalable, il y a volonté de mémoire : « que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire. » (Nora, 1997, p. 38).

Les recherches que je mène depuis trois ans sur ce que j'appelle les « langues ignorées » de l'espace littéraire bulgare témoignent de ce manque de volonté de mémoire des textes écrits dans d'autres langues que celle (dans ses variétés historiques) de l'État-nation : l'historiographie littéraire bulgare les ignore, du fait que, depuis sa constitution à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle repose sur l'adéquation « *une* nation, *une* littérature, *une* langue » et propose donc un canon national, monolingue et masculin.

La notion d'*espace littéraire* (contrairement à celles de *littérature* ou de *champ littéraire*), centrale pour mon propos, n'est pas limitée à un territoire borné par les frontières du national : Istanbul, Bucarest, Braïla, Odessa, par exemple, font partie de l'espace littéraire bulgare du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un espace de rencontres, de circulations, d'échanges, de dialogues mais aussi de conflits et de rivalités littéraires, voulus ou non, conscients ou non. Donner de l'espace au temps – un espace horizontal, mais aussi vertical – me permet donc de penser autrement la temporalité littéraire, de remplacer la traditionnelle périodisation par une architecture spatio-temporelle, de tenir compte de tout ce que la construction du national a voulu occulter : circulation des individus, des idées et des textes, multilinguisme d'écriture (arménien, ottoman, turc, hébreu, judéo-espagnol, arabe et persan), feuilletage des temporalités (au lieu de continuer à véhiculer les notions de « retard », de « développement accéléré » ou de « rattrapage »), feuilletage aussi des identités sur les territoires bulgares qui ont été pendant cinq siècles incorporés à l'Empire ottoman.

La cartographie sommaire que je vais présenter, qui exclut le vieux slave, le slavons, le bulgare et le grec, langue de l'élite slave instruite au XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècles, n'est qu'un élément dans l'état actuel de mes recherches rendues difficiles par l'absence de volonté de mémoire à ce sujet en Bulgarie et par la dispersion de l'information.



Il s'agit donc d'un *work in progress* devant déboucher sur un ouvrage qui étudiera les modalités et conséquences de la construction d'une identité nationale, littéraire et linguistique unique sur les conditions de production, de diffusion et de lecture des textes écrits et imprimés et de lecture dans l'espace littéraire bulgare.

### UNE HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE NATIONALE ET MONOLINGUE DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE À NOS JOURS

Lié à l'émergence de l'idée nationale, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, puis à la construction d'un État-nation, après 1878, le canon littéraire bulgare transmet, par les histoires de la littérature et les manuels, une littérature écrite en vieux slave, en slavon et en bulgare, depuis la parution en 1887 et en 1896 des premières histoires littéraires : *Histoire de la littérature bulgare* de Dimităr Marinov, et *La littérature bulgare. Manuel abrégé pour écoles secondaires et spécialisées* d'Alexandăr Teodorov-Balan. La littérature bulgare y apparaît comme un ensemble de personnalités considérées *a posteriori* comme ayant œuvré par leurs écrits à l'émergence d'une « conscience nationale », à la lutte pour une Église et un État indépendants. Les histoires littéraires qui suivent, comme la très riche *Histoire de la littérature bulgare moderne* de Bojan Penev (1930-1936) et la récente *Histoire de la littérature bulgare* de Svetlozar Igov (2001), se présentent, pour le dire en quelques mots, sous la forme d'un récit linéaire, téléologique, monolingue, androcentré, ancré sur le contexte politique national. Quant à la toute récente monographie *Littérature bulgare de la Libération à la Première Guerre mondiale* de Milena Kirova (2016 et 2018), si elle souligne, dans l'avant-propos, que « notre canon a toujours un visage masculin, nous n'avons pas tenté d'explorer et d'ordonner la littérature écrite par des Tsiganes bulgares ou par des Pomaks ou des Turcs, par exemple » (Kirova, 2016, p. 17), elle n'en propose pas de différent.

Cette « nationalisation » de la littérature n'est certes pas propre à la Bulgarie, comme le souligne Johann Strauss dans un article sur les lectures dans l'Empire ottoman :



*Modern historians have tended to create a separate literary identity for each of them according to the Western European concept of "national" literature. Literature is restricted to the production of one "nation" in one single language; the established canon consists, of course, of original works, emphasizing specimens of the different genres which had developed in the West (novel, drama). The literary activity in the Ottoman Empire with its very specific features does not fit this pattern and is therefore not taken into account.*

Strauss, 2003, p. 39.

Si l'on prend en compte tous les textes qui ont été copiés, écrits, imprimés et qui ont circulé sur les territoires formant la Bulgarie actuelle, on est frappé par une diversité et une richesse qui complètent le constat habituellement dressé d'une littérature indigente, en slavon et en bulgare entre les XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, avant ce qui est traditionnellement appelé *nacionalno vāzraž dane* (renaissance nationale). Le chapitre consacré à la littérature de cette période dans la *Brève histoire de la littérature bulgare* de Svetlozar Igov parue en 1996, intitulé « Lueurs dans les ténèbres. La littérature vieux-bulgare à l'époque du joug », commence par ce tableau très sombre :

*L'invasion des asservisseurs dévaste le pays, villes et campagnes sont réduits en cendres. Le joug étranger interrompt non seulement la vie politique des Bulgares, c'est aussi un coup dur porté à la culture bulgare.*

Igov, 1996, p. 153.

### UN ESPACE LITTÉRAIRE MULTILINGUE, RELIGIEUX ET DIGLOSSIQUE : ARABE, PERSAN, TURC OTTOMAN, HÉBREU ET JUDÉO-ESPAGNOL (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES)

Ce vide des histoires et manuels de littérature, entre la littérature médiévale et celle dite de « la renaissance nationale », se trouverait pourtant rempli si l'historiographie littéraire s'intéressait à ce qui s'est écrit dans d'autres langues que le slave d'Église et le bulgare. Cette diversité se révèle par « morceaux » dans les travaux de spécialistes des aires culturelles concernées, sans susciter, jusqu'à présent, l'intérêt des historiens de la littérature bulgare. L'histoire littéraire bulgare gagnerait indubitablement si la recherche n'était pas



cloisonnée, par exemple, entre chercheurs en littérature bulgare du XIX<sup>e</sup> siècle qui ignorent le contexte ottoman et ne connaissent pas le turc ottoman indispensable à la compréhension des sources, d'une part, et chercheurs en études ottomanes, de l'autre.

Les travaux récents de Stojanka Kenderova et d'Orlin Säbev (Kenderova, 1985 ; Kenderova, 2009 ; Säbev, 2010 ; Säbev, 2017) sur les bibliothèques et les livres musulmans en territoire bulgare mettent au jour une importante activité littéraire de rédaction et de copie qui commence au début du XVII<sup>e</sup> siècle, s'intensifie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et se prolonge au début du XIX<sup>e</sup> dans les grandes villes à forte population musulmane. À Sofia sont conservés 3800 manuscrits écrits en arabe, persan et ottoman, dont une partie sont l'œuvre d'auteurs et de copistes locaux, souvent liés à des confréries mystiques. Orlin Säbev recense une quarantaine de bibliothèques « publiques » dont les premières, du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, étaient liées aux activités d'enseignement dans les *medrese* et les mosquées. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, plusieurs bibliothèques, alimentées par des legs par le biais des *vakif* (fondations pieuses), se regroupèrent : c'est ainsi qu'on comptait 2390 tomes en 1837 dans celle d'Osman Pazvantoglu, à Vidin, et près de 1000 dans celle de Mehmed Hüsref Paşa, à Samokov, en 1842. Ces livres, manuscrits jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, étaient liés aux sciences et au droit religieux enseignés, mais on trouvait aussi des traités de soufisme, des hagiographies, des grammaires arabes, des commentaires de mystiques, des recueils de poésie persane, des livres d'histoire.

L'impression locale de journaux en turc remonte à 1865 et à la création à Ruse par Midhat Paşa, gouverneur du vilayet du Danube, d'une imprimerie moderne qui publia notamment le journal *Tuna* (Danube) en turc et bulgare.

Environ 14 000 livres anciens, liés au judaïsme, sont conservés en Bulgarie, imprimés pour la plupart en hébreu, certains en judéo-espagnol (en caractères *rachi*) : Talmud, Torah, Tanakh, Mahzor, livres de questions-réponses, couvrant la période du début du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup>. Ces livres, qui ont circulé sur les territoires bulgares,



ont été soit apportés par les juifs chassés d'Espagne et du Portugal, soit commandés à de grandes imprimeries italiennes (Venise, Bologne), soit imprimés dans les Balkans, principalement à Istanbul et à Salonique<sup>1</sup>.

### UN HORIZON CULTUREL PARTAGÉ : DIFFUSION PAR LA PRESSE PÉRIODIQUE ET TRADUCTIONS AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

La situation de diglossie caractéristique des communautés de l'Empire ottoman, les degrés différents d'alphabétisation, la temporalité différente de création d'écoles, de lycées et d'universités dispensant un enseignement laïc et moderne dans les langues vernaculaires, la variété des alphabets utilisés : tout cela laisse penser, en l'absence d'études approfondies, que la culture partagée devait être plus orale (chants populaires, proverbes et dictons, figures « voyageuses » comme Nasr Eddin Hodja) qu'écrite (mais une étude comparée des almanachs serait intéressante). Pourtant, selon Johann Strauss, « the different communities were much less exclusive than it may seem at first glance and various types of contacts were much more frequent than might be expected. [...] Many readers were also familiar with one single language, but there were many channels of transmission and works which attracted a readership within all communities. » (Strauss, 2003, p. 40) Ce que corrobore l'étude de Günil Özlem Cebe sur les traductions dans l'Empire ottoman au XIX<sup>e</sup> siècle : « It is also revealed that the *millets* of the Empire affected each other's choice and taste resulting in a web of interactions that exhibit the literary market and literary "canon" of the period » (Ayaydin Cebe, 2016, p. 187). Quant à Laurent Mignon, il évoque des « échanges littéraires intercommunautaires et "transalphabétiques" » entre les élites des différentes communautés ottomanes (Mignon, 2020, p. 170).

Il est frappant qu'un grand nombre de « premières » œuvres écrites dans différentes langues de l'Empire, qu'elles soient traduites ou originales, ont d'abord paru dans la presse périodique, presque exclusivement à Istanbul, centre de la vie culturelle des communautés, sous forme de

1. Informations tirées de : Eshkenazi & Gichev, 1966 ; Kočev & Bomberg, 2016 ; Genzeko, 2016.



feuilletons par exemple, atteignant ainsi tant un public lettré que non lettré et masculin, grâce aux lectures à voix haute dans les cafés, et participant à la formation d'un goût commun en matière de lecture.

Autre fait frappant, le grand nombre de romans russes et surtout occidentaux (majoritairement français) en partage par la traduction, imprimés presque tous à Istanbul : des « classiques » (Molière, Fénelon, Cervantès), des contemporains (Maupassant, Zola, Gorki), des écrivains considérés comme mineurs (Eugène Sue, Michel Zévaco, Ponson du Terrail) ou réservés à un public jeune (Jules Verne Defoe), Alexandre Dumas, les frères Grimm), voire ignorés par leur canon national respectif (Paul de Kock, Jules Mary, Jules Lamina, Christoph von Schmid)<sup>2</sup> sont traduits au XIX<sup>e</sup> siècle à un intervalle de trente ans tout au plus en turc, bulgare, arménien, judéo-espagnol<sup>3</sup>. *Robinson Crusoe* est le premier roman traduit en bulgare (1849, *Carigradski vestnik*), c'est aussi le premier roman traduit en turc (alphabet grec en 1853, alphabet arabe en 1864). La *Geneviève* de Schmid (bulgare en 1872 ; turc alphabet grec en 1854, arménien en 1855, arabe en 1869), les *Aventures de Télémaque* de Fénelon, traduites intégralement en bulgare en 1873 et en turc (alphabet arabe) dès 1859, jouissent d'une grande popularité. Quant aux débats sur la traduction, ils s'expriment en termes analogues Mete-Yuva, 2006 ; Vrinat-Nikolov 2006 en turc et en bulgare par exemple. Ces traductions ont non seulement participé à forger un goût et un plaisir de lecture communs auprès des lecteurs des différentes communautés, elles ont aussi été une sorte de laboratoire d'écriture précédant l'émergence de romans originaux.

### LES ÉCRITURES DES « MINORITÉS » DANS L'ÉTAT BULGARE (FIN XIX<sup>E</sup> - FIN XX<sup>E</sup> SIÈCLES)

L'instauration d'un État bulgare marque pour les juifs, les Arméniens et les Turcs, le passage du statut de communauté religieuse

2. Du moins actuel, mais sans doute ces traductions sont-elles un témoignage d'un canon antérieur. Au moins du succès de ces auteurs dans leur champ littéraire respectif.

3. Cf. les études menées par Johann Strauss, Günil Özlem Cebe, Nerses Kassabian, Marie Vrinat-Nikolov.



à l'intérieur d'un grand empire multiculturel à celui de minorité ethno-confessionnelle au sein d'un petit État national monolingue et chrétien (jusque vers 1945), qui, dans sa Constitution de 1879, s'engage à respecter leurs droits et libertés. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux années 1960, cette tolérance religieuse et linguistique, qui se manifeste notamment par la liberté d'ouvrir des écoles et d'imprimer livres et journaux dans les différentes langues, revêt des formes mouvantes, voire contradictoires, en fonction des changements politiques et idéologiques, des guerres, de la situation internationale.

L'annuaire de la presse périodique en Bulgarie (1844-1944) (*Bălgarski periodičen pečat*, 1969) recense, pour cette période qui combine « Bulgarie ottomane » et État-nation, une cinquantaine de journaux et revues écrits en hébreu et en judéo-espagnol, une soixantaine de revues et de journaux arméniens, fermés après 1944 au profit d'un unique journal de propagande socialiste, et environ soixante-dix périodiques turcs (contre moins d'une quarantaine entre 1944 et 1985). Concernant la presse séfarade, qui commence à paraître en 1893, avec l'inauguration à Roussé de la première imprimerie bulgare en judéo-espagnol, si un grand nombre de périodiques sont liés au sionisme, qui se développa à partir de 1896 en Bulgarie, plusieurs d'entre eux diffusent des textes littéraires, notamment des romans-feuilletons écrits en judéo-espagnol ou traduits du français, de l'hébreu et du yiddish.

En l'absence d'analyse systématiques des livres publiés en judéo-espagnol, le chercheur dispose des catalogues établis par Gaëlle Collin et Michael Studemund-Halevy : celui du fonds de la bibliothèque Ivan Vazov de Plovdiv, celui des archives d'État de Sofia et celui du fonds Benjamin Arditi de la bibliothèque de Yad Vachem à Jérusalem (Collin & Studemund-Halevy, 2006, 2007a, 2007b et 2009). Les ouvrages publiés entre 1873 et 1948 en judéo-espagnol en Bulgarie s'élèvent à environ 250 (sur 610 titres répertoriés comme ayant appartenu à des bibliothèques bulgares). Ils comprennent un grand nombre de brochures et d'imprimés sionistes, de règlements et de codes

administratifs, de livres d'histoire. En ce qui concerne la littérature, ils recensent 25 œuvres (pièces de théâtre, poèmes, nouvelles et romans d'amour et d'aventures), dont 9 traduites principalement du français, mais aussi de l'hébreu, du yiddish et de l'allemand. Sur ces 25 œuvres, datant de 1892-1931, 21 sont écrites en caractères hébraïques, 2 en cyrillique (1931) et 2 en caractères latins (1924, 1930).

Si les 45 000 Juifs du royaume bulgare, allié du III<sup>e</sup> Reich, n'ont pas été envoyés dans les camps d'extermination, ils n'en ont pas moins subi, à partir de 1941, des mesures discriminatoires, des déportations en province, la spoliation de leurs biens. L'émigration en Israël de plus de 40 000 d'entre eux, entre 1948 et 1951, met fin à l'écriture en judéo-espagnol. Les écrivains juifs demeurés en Bulgarie écrivent en bulgare.

Dans l'État bulgare nouvellement créé, l'acquisition de l'arménien vernaculaire est l'une des priorités de la communauté arménienne par la création d'écoles plus ou moins tolérées par les différents gouvernements bulgares. Le catalogue des livres arméniens édités en Bulgarie, par des éditeurs arméniens ou bulgares, établi pour la période 1885-1989 par Nerses Kasabian et Agop Giligian (Kasabian & Giligian, 2008), recense 381 titres en arménien et 6 titres en arméno-turc. La plus grande partie (163 titres) ressortit à la littérature, avec 40 romans, 43 récits et nouvelles, 32 recueils de poèmes, 37 pièces de théâtre et livrets d'opérette. Certains sont des textes qui font partie du canon littéraire arménien, comme *Le Fou* d'Hagop Melik Hagopian (Raffi). Parmi les auteurs, j'ai pu, à ce jour, en identifier 14 qui ont vécu, temporairement ou durablement, en Bulgarie. Après la Seconde Guerre mondiale, l'arménien recule de plus en plus au profit du bulgare (13 titres, dont 2 ouvrages de littérature). À partir des années 1960, du tournant nationaliste du régime communiste, de la fermeture de nombre d'écoles et de journaux non bulgares, les écrivains d'origine arménienne écrivent en bulgare, la romancière Sevda Sevan par exemple.

Concernant la littérature, ce sont les livres écrits en turc qui sont, quantitativement, les plus importants, et leur histoire est aussi



complexe que méconnue. Dans le cadre de cet article, je ne puis en présenter qu'un résumé très réducteur. La diversification des genres de la littérature des Turcs de Bulgarie, sur le modèle occidental, a lieu entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, la majorité des textes ayant d'abord été publiés dans des revues et des journaux par des écrivains qui ont le sentiment de vivre « entre deux patries » et qui se demandent quel public ils peuvent toucher s'ils écrivent en turc dans un pays majoritairement bulgarophone. Ce n'est, cependant, que l'une des raisons du manque d'intérêt pour une littérature pourtant importante : 50 titres sortent entre 1920 et 1943, imprimés par des éditions turques de grandes villes bulgares 89 titres (45 recueils de poèmes, 44 titres de prose) entre 1957 et 1969, édités par une section spécifique des éditions Narodna Prosveta. Ces textes sont inconnus en Bulgarie, rangés dans des dépôts situés en dehors de Sofia et quasiment inaccessibles (Bibina, 2001) ; en Turquie, ils sont recensés dans le tome de l'*Histoire de la littérature turque hors de Turquie* (1997).

« L'apport de la communauté turque, mais aussi d'ailleurs des autres communautés (arménienne, juive, rom, etc.), à la vie culturelle de notre pays attend toujours des recherches approfondies »<sup>4</sup>, déplorait Yordanka Bibina en 2013. Cette cartographie de l'absence que je viens d'esquisser laisse entrevoir un grand nombre de pistes à explorer. Ne connaissant ni l'arménien, ni le judéo-espagnol, ni le turc, je ne puis que réunir des données éparses et d'accès difficile, et espérer encourager des chercheurs qui pourront se livrer à une lecture et à une analyse des textes écrits dans ces langues, les mettre en perspective avec les littératures et champs littéraires concernés, apporter des éléments de réponses aux questions qui se posent à moi : par exemple celle de la circulation des formes, des thèmes et des idées, des contacts entre textes écrits sans doute possibles, quoique rendus difficiles, à l'écrit, par la grande variété des alphabets, des éventuels métissages qui ont pu en résulter. Un vaste et passionnant chantier.

4. <https://www.bghelsinki.org/bg/publikacii/obektiv/iordanka-bibina/2013-01/poznavame-li-se-otnyakde-otnovo-za-turcite-v-blgariya/>



## BIBLIOGRAPHIE

- AYAYDIN CEBE Günil Özlem, 2016, « To Translate or Not to Translate ? 19<sup>th</sup> Century Ottoman Communities and Fiction », *Die Welt des Islams*, n° 56.
- BIBINA Iordanka, 2001, *Glasovete vi čudam* » [J'entends vos voix], Mnogocvetie, Sofia : IMIR *Bălgarski periodičen pečat (1844 1944)* [La presse périodique bulgare (1844 1944)], collectif, 1962, 1966, 1969, 3 volumes, Sofija : Nauka i izkustvo.
- COLLIN GAËLLE & STUEMUND-HALEVY Michael, 2006, « Un trésor oublié : le fonds judéo-espagnol de la bibliothèque municipale Ivan Vazov de Plovdiv », *Miscelanea y Estudios Arabes y Hebraicos* 55, pp. 83-117.
- COLLIN Gaëlle & STUEMUND-HALEVY Michael, 2007a, « Un trésor oublié, deuxième partie : le fonds judéo-espagnol bulgare de la bibliothèque de Yad Vachem (Jérusalem), le fonds Benjamin Arditti », *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 13, n° 2, pp. 221-232.
- COLLIN Gaëlle & STUEMUND-HALEVY Michael, 2007b, *Entre dos mundos. Catálogo de los impresos búlgaros en lengua sefardí (siglos xix y xx)*, Barcelona : Tirocinio.
- COLLIN Gaëlle & STUEMUND-HALEVY Michael, 2009, « Le fonds de livres judéo-espagnols des Archives Centrales d'État à Sofia : description et catalogue », in *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 15, 1, pp. 37-60.
- ESHKENAZI Eli & GICHEV Strakhil, 1966, *Opis na evreiskite staropečatni knigi v Bălgarija* [Inventaire des livres anciens juifs en Bulgarie], Sofija : BAN, t. 1 (XVI<sup>e</sup> siècle, partie I : jusqu'en 1540).
- GEZENKO Vanja, 2016, « Prenesen o t Sfa'rad » [Transporté de Sfa'rad], *La estreya*, n° 12, pp. 36-54.
- IGOV Svetlozar, 1996, *Kratka istorija na bălgarskata literatura* [Brève histoire de la littérature bulgare], Sofija : Prosveta.
- KASABJAN Nerses & GILIGJAN Agop, 2008, *Bibliografija na armenskite knigi, izdadeni v Bălgarija (1885-1944-1989)* [Bibliographie des livres arméniens édités en Bulgarie, 1885-1944-1989], Plovdiv : Narodna biblioteka Ivan Vazov.
- KENDEROVA Stojanka, 1985, *Opis na dokumentite na arabski ezik, zapazni v Orientaliskija otdel na Narodnata biblioteka « Kiril i Metodij » v Sofija 13-19* [Inventaire des documents en arabe conservés dans le fonds oriental de la



bibliothèque nationale Cyrille et Méthode de Sofia], Sofija : Narodna biblioteka Sv. Kiril i Metodij.

KENDEROVA Stoyanka, 2009, « Les livres de musulmans : centres de production dans les terres bulgares à l'époque ottomane », *Études balkaniques*, cahiers Pierre Belon 16, pp. 171-199.

KIROVA Milena, 2016 et 2018, *bălgarska literatura ot Osvoboždenieto do Părvata svetovna vojna* [Littérature bulgare de la Libération à la Première Guerre mondiale], Sofija : Kolibri.

Kočev Ivan & BOMBERG Jack, 2019, « Sefaradskite evrei i knjigopečataneto v balkanskija poluoströv » [Les juifs séfarades et l'impression de livres dans les Balkans], *La estreya*, n° 12, pp. 55-63.

METE-YUVA Gül, 2006, *La littérature turque et ses sources françaises*, Paris : L'Harmattan.

MIGNON Laurent, 2020, « Notes sur l'histoire de la littérature turque des Tanzimat (1839) à la "révolution des lettres" (1928) », *Slovo*, n° 50, coordonné par Marie Vrinat-Nikolov sur « Comment penser l'histoire littéraire au XXI<sup>e</sup> siècle dans l'espace euro-asiatique ? », Paris : Presses de l'INALCO, pp. 169-190.

NORA Pierre (dir.), 1997, *Les lieux de mémoire*, t. 1, Paris : Gallimard.

SABEV Orlin, 2010, « Bulgarian Historiography on Ottoman Written in Bulgaria » : *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt 8, sayı 15, pp. 245-262, [www.talid.org/downloadPDF.aspx?filename=464.pdf](http://www.talid.org/downloadPDF.aspx?filename=464.pdf) (consulté le 15.08.2018).

SÁBEV Orlin, 2017, *Knigata i nejniyat xram. Istorija na osmanskie biblioteki v Bălgarija* [Le livre et son temple. Histoire des bibliothèques ottomanes en Bulgarie], Sofija : Avangard Prima.

STRAUSS Johann, 2003, « Who read what in the Ottoman Empire (19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries) ? », *Arabic Middle Eastern Literatures*, vol. 6, n° 1, pp. 39-76.

VRINAT-NIKOLOV Marie, 2006, *Miroir de l'altérité : la traduction*, Grenoble : ELLUG.



**POUR L'IDENTITÉ CULTURELLE  
DES ÉMIGRANTS POLONAIS...  
UNE BRÈVE HISTOIRE DE  
L'ÉDUCATION POLONAISE DES  
ENFANTS EN FRANCE**

Iwona H. PUGACEWICZ

Université de Varsovie/ Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.279-290*



L'enseignement des enfants et des jeunes d'immigrés polonais en France existe depuis plus de deux siècles. L'objectif le plus important d'une telle éducation a été pendant très longtemps celui de permettre aux élèves de conserver leur nationalité polonaise à l'étranger, ainsi que de les préparer à revenir en Pologne et à servir la « mère patrie » abandonnée. L'école polonaise et l'enseignement polonais en France constituent ainsi un patrimoine culturel important. Cet héritage mérite d'être réinvesti aujourd'hui pour forger l'identité à la fois polonaise et européenne de l'immigration contemporaine.

L'histoire de l'enseignement polonais en France fait partie intégrante de l'histoire de l'émigration polonaise et toutes deux sont intimement liées sur le plan politique et économique. Le nombre de Polonais qui sont venus vivre en France est moins grand que celui des Polonais qui se sont installés aux États-Unis, mais la diaspora polonaise de France est considérée comme la plus importante tant sur le plan culturel qu'historique (Dzwonkowski & Śladkowski, 1992, p. 365). C'est notamment à ce que l'histoire polonaise appelle « la Grande Émigration », et donc l'immigration en France des Polonais à la suite de l'échec de l'insurrection de novembre 1831, que nous devons l'existence en France de la Société historique et littéraire polonaise (1832), de la Société polonaise des études (1832) établie par Adam Jerzy Czartoryski, de la Bibliothèque polonaise de *Paris* (1838), de la Mission catholique polonaise (1836), de l'Œuvre de Saint-Casimir (1846) mais aussi des premières écoles pour enfants en exil à Nancy (1833) et Orléans (1834), et celle, la plus célèbre, des Batignolles à Paris, fondée par des émigrants plus étroitement liés au parti démocratique de la scène politique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Sur la longue liste des institutions émigrées, on trouve également les premiers établissements scolaires pour filles polonaises créées par la Société de bienfaisance des Dames polonaises (1834) comme l'Institut de jeunes filles polonaises (1845) et d'autres, le premier Institut supérieur polonais à Montparnasse (1840), les garderies organisées par des religieuses dans le cadre de l'Œuvre de Saint-Casimir (1846) et de Saint-Stanislas (1866) à Paris et de nombreuses autres



institutions éphémères conçues en vue de l'éducation patriotique nationale des jeunes émigrés<sup>1</sup>.

La mission éducative de ces écoles se caractérisait au XIX<sup>e</sup> siècle par un but précis: dans le cas des garçons, il s'agissait avant tout de former des futurs stratèges militaires; dans celui des filles, de leur inculquer l'idéal d'une patrie indépendante tout en les préparant à devenir des mères et des épouses, dotées d'un sens du patriotisme. Quant à celles qui devaient envisager d'exercer une profession, elles étaient préparées à devenir gouvernantes, ferventes militantes en faveur de l'indépendance de la Pologne et fières de la Pologne<sup>2</sup>.

Parmi les institutions susmentionnées, l'école polonaise des Batignolles a exercé la plus grande influence sur le maintien de l'identité nationale polonaise en exil. L'histoire de cet établissement reflète les aléas et la complexité tant de la vie des migrants polonais après l'insurrection de 1830-1831 que des relations franco-polonaises. C'est le cas tout d'abord du point de vue politique. Le gouvernement français ne savait quelle attitude adopter face à la « question polonaise » ni même envers une institution éducative issue d'un pays rayé de la carte de l'Europe. C'était aussi le cas d'un point de vue pratique et organisationnel: comment faire fonctionner une école étrangère en France? Enfin, cette histoire en apprend davantage sur les défis posés par la double appartenance de ses élèves et de son corps enseignant. Fondée en 1842 à Paris par des membres de la Grande Émigration, elle s'est donné pour but l'instruction patriotique des plus jeunes, nés et élevés en France, dans l'esprit du romantisme polonais. Ainsi éduqués, ils devaient être prêts à sacrifier leur vie pour la patrie et revenir en Pologne afin de lutter pour son indépendance. En même temps, on cherchait à donner aux enfants une instruction pratique et utile pour la future Pologne libérée.

Entre 1842 et 1874, l'école polonaise a assuré l'instruction de plus de 1 500 jeunes. La plupart d'entre eux sont restés en France.

1. Pour en savoir plus au sujet des institutions polonaises en exil dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. Pugacewicz, 2017, pp. 56-76.

2. Sur la scolarité en France au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. Gogolewski, 1994.



Ils ont joué un rôle plus important dans l'économie, la culture et le développement de la recherche scientifique en France. La deuxième génération issue de la Grande Émigration n'était souvent jamais allée dans les anciens territoires polonais mais elle l'aimait à travers cette école. Les jeunes de Batignolles qui continuaient les études dans les universités françaises et travaillaient en France ne reniaient pas leurs origines ; ils en étaient fiers<sup>3</sup>. Ainsi ils participaient à l'entretien de leur propre héritage culturel, même hors de leur patrie. Ils ont élevé leurs enfants avec un profond respect pour cet héritage d'émigration, cette culture qu'ils ont eux-mêmes créée et développée dans un pays étranger.

Par le concept de *Polonia*, apparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on comprend la communauté des immigrés polonais qui ont marqué de manière permanente l'histoire du nouveau pays de résidence, qui ont créé leurs propres structures et institutions et développé leur propre culture dans ce cadre. Tous ces éléments définissent leur identité d'émigration supranationale (Maillot, 2009, p. 24-29). L'éducation au sens large se trouve au cœur de ce type de processus.

Le sort de l'immigration polonaise en France dans l'entre-deux-guerres se présente sous des auspices différents. La première vague d'immigration, celle du XIX<sup>e</sup> siècle, libre de s'installer où bon lui semblait, s'était établie au centre de la France et principalement à Paris. La seconde se dirigea surtout vers le Nord. L'immigration dite « parisienne » était considérée comme celle d'une élite car elle était constituée de personnes d'origines sociales élevées ; par ailleurs, elle était perçue par le prisme du soulèvement héroïque que fut l'insurrection de Novembre. La vague d'immigration suivante, typiquement ouvrière, avait comme priorité de subvenir à ses besoins vitaux. Pour cette raison, mais aussi parce que les temps avaient changé, elle abordait la question de l'éducation des enfants de façon différente. Créer des écoles polonaises, des centres d'éducation polonais, n'était pas considéré comme une priorité, étant donné les autres difficultés que les ouvriers devaient surmonter.

3. Sur le thème de la fierté d'être à la fois polonais et français, cf. Pugacewicz 2012.



Au cours des cinq années qui suivirent la convention intergouvernementale signée le 3 septembre 1919, ni les autorités de la Pologne qui venait de recouvrer son indépendance, ni les autorités françaises n'entreprirent de démarche dans ce domaine. La mise en place des formations et des cours de langue polonaise se fit au petit bonheur la chance et dans la désorganisation. La situation changea peu après que la convention mentionnée ci-dessus fut complétée par ladite « Lettre d'Henri de Peyerimoff » du 17 avril 1924, qui évoquait clairement la volonté gouvernementale d'assurer l'enseignement pour les enfants polonais dans des écoles privées françaises (Gogolewski, 1994, p. 138-141). Il ne s'agissait pas encore d'un accord officiel entre les deux gouvernements. Celui-ci ne verra le jour qu'au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

La nouvelle réalité de l'entre-deux-guerres, et en son sein l'avènement de nouvelles vagues d'immigration économique vers la France, l'implantation de nombreuses crèches et écoles polonaises dans le voisinage des usines, des mines et d'autres lieux de travail, ont fait prendre conscience aux autorités de la jeune République polonaise de l'urgence de fonder en France, de préférence à Paris, le siège principal de l'éducation de la diaspora polonaise, qui unirait et coordonnerait l'ensemble de l'éducation polonaise<sup>4</sup>. D'autant que la tradition de l'ancienne école des Batignolles était toujours vivante au sein de la communauté polonaise. Les premières tentatives dans l'entre-deux-guerres de relancer l'établissement rue Lamandé – héritier de l'école polonaise des Batignolles –, se soldèrent par un échec.

Grâce aux efforts des prêtres de la congrégation religieuse des Pères Pallotins, dirigée par le recteur de la Mission catholique polonaise, Franciszek Cegielka (1908-2003), il fut possible d'ouvrir un lycée polonais rue Fleurus, dans le VI<sup>e</sup> arrondissement de Paris en 1939, mais lors du premier examen de fin d'études secondaires, les troupes

---

4. Dans les années 1919-1938, l'émigration polonaise vers le nord de la France est estimée à environ 700 000 individus. Sur ses activités culturelles et éducatives, cf. Salmon-Siama, 2018, vol. I, pp. 57-65 ; Śladkowski, 1998, pp. 81-82.





allemandes attaquèrent la ville et l'école. Il fallut donc évacuer le plus vite possible et fuir Paris.

En 1940, dans la ville de montagne de Villard-de-Lans, près de Grenoble, en « zone libre », une école secondaire polonaise, unique dans l'Europe occupée, fut créée pour ces jeunes réfugiés (Łepkowski, 2013). Par conséquent, le collège et le lycée mixtes ont plus de 700 élèves, et 210 obtiennent le certificat d'examen de fin d'études secondaires. L'école de Villard-de-Lans, dissoute en 1946, marqua en lettres d'or et de manière permanente l'histoire de l'enseignement polonais à l'étranger.

Aujourd'hui, nous pouvons trouver dans l'église de la Sainte-Croix à Varsovie, et rue Lamandé à Paris, des plaques commémoratives à la mémoire des élèves et enseignants décédés pendant la guerre. Elles mettent en lumière le destin tragique de l'émigration polonaise, construisant ainsi son identité historique singulière.

L'immigration des Polonais en France, à partir de la Deuxième Guerre mondiale, échappe à une classification uniforme. Après la défaite de septembre 1939, l'immigration est militaire et politique. Un certain nombre de ces migrants rentre en Pologne après 1946. Les vagues ultérieures d'immigration sont d'une part, directement issues des événements politiques des années 1956 ou 1981, d'autre part, résultent de la conjoncture économique et sociale de l'époque communiste, marquée par le manque de perspectives professionnelles et économiques. Outre l'émigration politique apparaissent de nouvelles catégories d'émigrés qui quittent la Pologne pour faire des études, du tourisme, gagner de quoi s'acheter une voiture, un logement, un tracteur... et rentrer au pays. Elles ont toutes un dénominateur commun : la période de séjour à l'étranger est de courte durée, au moins dans leur projet initial<sup>5</sup>.

Le sort de l'éducation polonaise à l'étranger durant la période communiste en Pologne était moins déterminé par les besoins de

5. Différents types d'émigration, leur nombre et autres données statistiques, cf. Dzwonkowski & Śladkowski, 1992, pp. 375-387.



ceux qui partaient (dont l'existence était dissimulée par les autorités polonaises parce qu'elle signalait une dissidence) que par la tentation de la République populaire de Pologne d'influencer idéologiquement les jeunes Polonais, mineurs pour la plupart et descendants de l'émigration économique d'avant-guerre.

*Nous allons démontrer au monde entier de quelle façon un État socialiste prendsoin de ses ressortissants jetés hors des frontières de la II<sup>e</sup> République « pour gagner leur pain ». Nous montrerons à quel point la Pologne populaire peut être attrayante pour ces enfants d'émigrés qui, nés et élevés en France, choisissent de s'instruire dans les institutions créées par nous à l'étranger et se décident ensuite à retourner dans notre pays socialiste pour y étudier et travailler.*

Wilkoń, 1992, p. 33.

### TELLE ÉTAIT LA PROPAGANDE OFFICIELLE

Face aux institutions éducatives mises sous tutelle par les autorités de la Pologne populaire, des solutions d'enseignement alternatives sont venues de toutes sortes de structures et organisations d'émigrants d'avant-guerre (divers enseignements, écoles du dimanche, formations dans des écoles privées), fondées par de multiples organisations et associations polonaises à l'étranger et soutenues par le Gouvernement polonais en exil à Londres, par l'Union centrale des Polonais de France ou l'Union des Associations catholiques polonaises. La polarisation idéologique qui se développa alors n'épargna pas l'éducation. Les querelles et les scissions politiques engendrées par l'ordre post-yaltien s'intensifièrent et finirent par détruire tout l'enseignement polonais en France, qu'il fût officiel ou officieux. Le coup fatal fut porté en 1963 par l'abrogation de la part des autorités polonaises de leur tutelle sur l'enseignement polonais et par la fermeture des écoles consulaires, y compris de l'école de la rue Lamandé à Paris, reconnue comme un centre d'excellence de l'enseignement des langue et culture polonaises. Au même moment, l'enseignement mis en place par les milieux catholiques souffrait du manque des subventions, à quoi s'ajoutait une baisse d'intérêt pour l'apprentissage de la langue polonaise, ce qui entraîna la fermeture des écoles. En 1986, la



direction de la Communauté franco-polonaise évalua la situation de l'enseignement du polonais en France comme catastrophique. Aucune autre minorité demeurant en France, selon le rapport, ne se trouvait en si mauvaise posture (Dzwonkowski & Śladkowski, 1992, p. 400), bien que le concours de l'agrégation de polonais soit ouvert en 1976.

La dernière étape de l'histoire de l'enseignement du polonais en France correspond à la chute des régimes socialistes en Europe de l'Est. Les actions de syndicat polonais *Solidarność*, du pape polonais Jean-Paul II, de même que les retombées de la « révolution » polonaise, agissent comme un puissant levier pour faire renaître l'enseignement du polonais en France. En 1989, la réouverture symbolique de l'école de la rue Lamandé qui accueille alors une trentaine d'enfants d'immigrés polonais annonce des temps meilleurs : désormais, tous les enfants auront accès à aux écoles polonaises de France, indépendamment des raisons ayant poussé leurs aïeux à quitter la Pologne (migration économique ou politique, officielle ou dissidente [Wilkoń, 1992, p. 42]). En effet, jusqu'en 1989, l'accès en était interdit aux enfants de l'émigration de Pologne considérée comme « illégale » par les autorités polonaises.

La suppression des visas, l'ouverture des frontières entre l'Europe occidentale et l'Europe centrale, l'adhésion de la Pologne à l'Union européenne en 2004 et surtout à l'ouverture du marché du travail européen intensifièrent les départs à l'étranger<sup>6</sup>.

Selon le dernier recensement de population, effectué à la fin de 2019, 2 134 000 ressortissants polonais séjournaient à l'étranger au sein de l'Union européenne, dont 63 000 en France<sup>7</sup>. En 2019,

6. Le premier recensement des émigrés polonais en 1839 notait la présence en France de 3 472 personnes. Avant la Première Guerre mondiale, environ 10 000 Polonais travaillaient en France. Le recensement de la population effectué en France en 1931 a recensé 507 811 ressortissants polonais, majoritairement ouvriers. Actuellement la *Polonia* en France est évaluée à plus d'un million de personnes. Pour en savoir plus cf. Pasierbiak, 2012, pp. 175-187.

7. Bureau Central des Statistiques polonais, *Information sur les dimensions et les axes de développement de l'émigration polonaise dans les années 2004-2018*, [dernière consultation 20.02.2021], <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/ludnosc/migracje>



environ 550 000 personnes dans l'Hexagone utilisaient la langue polonaise. Le polonais se classe septième en termes de popularité après l'anglais, l'espagnol, l'allemand, l'italien, l'arabe et le portugais. Dans une récente étude sur l'enseignement du polonais en France, Sandy-Rémy Paskiewicz a signalé qu'aujourd'hui, la connaissance du polonais est plus importante chez les personnes de plus de 55 ans que parmi les enfants et les adolescents (Paskiewicz, 2021, pp. 279-281). Cette défaveur chez les plus jeunes tient en partie au manque de transmission intergénérationnelle sur la Pologne contemporaine, à la faible présence de la culture polonaise dans leur vie quotidienne en émigration et à l'absence absence de réflexion sur les enjeux d'une identité nationale bivalente (Pugacewicz, 2013, p. 56-58) Le dédain pour démission l'identité polonaise au profit d'une culture française revendiquant son universalité doit s'expliquer par la méconnaissance des bénéfiques qui se trouvent à développer cette double identité, de même que par l'ignorance de ses propres racines d'émigration et de la culture unique « conçue en exil ». Une littérature distincte est consacrée aux problèmes de l'éducation de la diaspora polonaise contemporaine en France (Delaperrière & Włodarczyk, 2002; Dzwonkowski, 1983; Gogolewski, 1991; Grudzińska & Siatkowska-Callebat, 2008; Kolankiewicz & Zieniewicz, 2014). Cependant, nous voulons attirer l'attention sur la nécessité de construire parmi les enfants et adolescents d'origine polonaise une double identité nationale polonaise-française singulière, c'est-à-dire dans laquelle les deux éléments nationaux se combinent et se complètent sur la base d'une synergie. C'est ainsi que les jeunes de la célèbre école Batignolles ont été élevés et instruits au XIX<sup>e</sup> siècle. L'école polonaise contemporaine de Paris se réfère à juste titre à son histoire.

Une école polonaise contemporaine devrait enseigner à ses élèves l'histoire et la littérature des émigrés comme leur propre héritage conçu en exil, afin qu'ils puissent s'y identifier. L'une des valeurs les plus importantes de l'éducation interculturelle ainsi comprise est

---

zagraniczne-ludnosci/informacja-o-rozmiarach-i-kierunkach-czasowej-emigracji-z-polskiw-latach-2004-2018,2,12.html



l'ouverture à la diversité, aux divergences d'opinions, à toutes sortes de dissemblances, et à la large tolérance qui en découle.

L'interculturalisme, c'est bien plus que doubler la langue et les connaissances d'un nouveau pays de résidence. L'école polonaise devrait expliquer, promouvoir et animer l'interculturalisme, autrement dit, démontrer les avantages qu'il apporte. Contrairement, par exemple, aux États-Unis, où la biculturalité est préférée (c'est-à-dire une participation clairement séparée à sa culture d'origine et à la culture américaine), en Europe, et surtout en France, des tentatives sont faites pour construire une identité d'émigrants interculturelle cohérente<sup>8</sup>. L'interculturalisme offre des avantages pour les deux parties : polonaise et française. Elle favorise l'accession à une certaine autonomie chez l'individu qui se situe à la frontière des deux cultures tout en lui permettant de mieux comprendre chacune d'elles. De plus, l'interculturalisme favorise les chances d'une meilleure réussite professionnelle et personnelle.

L'école polonaise devrait être une institution qui participe dans toutes les actions d'envergure visant à promouvoir la Pologne, la polonité et la Polonia, mais toujours dans le cadre d'un interculturalisme largement compris. Car la participation commune est profondément enracinée dans la nature de l'être humain. Le totalitarisme et l'individualisme apparaissent toujours là où la capacité de participer n'a pas droit de cité.

## BIBLIOGRAPHIE

DELAPERRIÈRE Maria & WŁODARCZYK Hélène (dir.), *L'Enseignement du polonais en France : Assises 2001*, Paris, Institut d'études slaves, 2002.

DZWONKOWSKI Roman, 1983, « Szkolnictwo Polskie we Francji po II wojnie światowej » [L'Education polonaise en France après la Seconde Guerre mondiale], *Studia Polonijne*, n° 7.

DZWONKOWSKI Roman & ŚLADKOWSKI Wiesław, 1992, « Polonia Francuska » [La diaspora polonaise en France], in Barbara Szydłowska-Cegłowska (dir.),

8. Pour en savoir plus sur les différents modèles d'acquisition de la culture ethnique, cf. Kłoskowska, 2005.



*Polonia w Europie* [La diaspora polonaise en Europe], Poznań: Zakład Badań Narodowościowych PAN.

GOGOLEWSKI Edmond, 1991, *L'Enseignement polonais et l'enseignement de la langue polonaise dans les établissements scolaires et universitaires en France (1833-1989)*, thèse de doctorat, Université de Paris IV (Sorbonne Université).

—, 1994, *La Langue polonaise dans l'enseignement élémentaire et secondaire en France (1833-1990)*, Lille: Centre d'Études de la Culture polonaise de l'Université Charles de Gaulle – Lille III.

GRUDZIŃSKA Agnieszka & SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga (dir.), 2008, *L'Enseignement du polonais en France: Assises 2008*, Paris: Institut d'études slaves.

KŁOSKOWSKA Antonina, 2005, *Kultury narodowe u korzeni* [Cultures nationales aux racines], Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

KOLANKIEWICZ Leszek & ZIENIEWICZ Andrzej (dir.), 2014, *Enseigner et apprendre le polonais langue étrangère*, Paris-Warszawa, Centre de civilisation polonaise – Polonicum.

ŁEPKOWSKI Tadeusz, 2013, *Une école libre polonaise en France occupée*, Villard-de-Lans: Association Mémoire du Lycée Cyprian Norwid – Villard-de-Lans (1940-1946).

MAILLOT Agnès, 2009, *Identité nationale et immigration, la liaison dangereuse*, Paris: Les Carnets de l'Info.

PASIERBIAK Paweł, 2012, *Zmiany na polskim rynku pracy w latach 2004–2010* [Changements sur le marché du travail polonais en 2004-2010], Annales, vol. XLVI, 2 sectio H, Lublin: Universitatis Mariae Curie-Skłodowska.

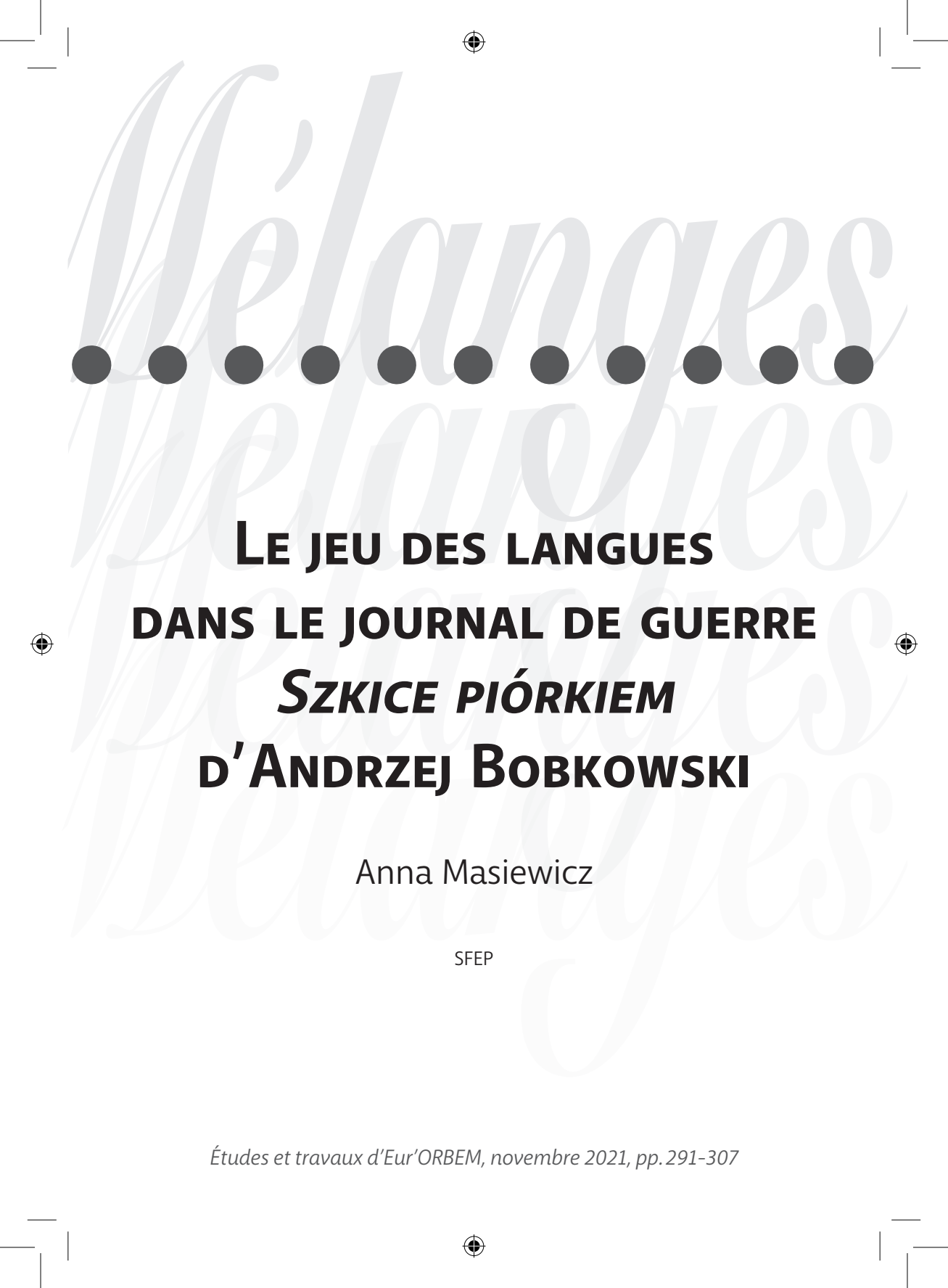
PASKIEWICZ Sandy-Rémy, 2021, *L'Enseignement et l'apprentissage du français en Pologne et du polonais en France de 1989 à 2017. Approche comparée*, thèse de doctorat rédigée sous la direction de Stanisław Fiszer, non publiée, Université de Lorraine.

PUGACEWICZ Iwona H., 2017, *Batignolles 1842-1874. Edukacja Wielkiej Emigracji* [Batignolles 1842-1874. L'éducation de la Grande Émigration], Warszawa: Kasa im. Józefa Mianowskiego.

—, 2013, *Komunikacja kulturowa i zmiany tożsamościowe polskich dzieci i młodzieży w szkole narodowej we Francji i Europie Zachodniej. Generowanie zmiany* [Communication culturelle et changements identitaires des enfants et des jeunes polonais à l'école nationale en France et en



- Europe occidentale. Le processus de changement], in J. Muszyńska, W. Danilewicz, T. Bajkowski (dir.), *Kompetencje międzykulturowe jako kapitał społeczności wielokulturowych* [Les compétences interculturelles comme capital social des communautés multiculturelles], Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak Jacek Śnieciński, pp. 54-74.
- , 2012, *Szkoła Narodowa Polska na Batignolles. Obraz edukacji dwukulturowej w dziewiętnastowiecznym wymiarze historycznym* [L'École nationale polonaise des Batignolles. Une image de l'éducation biculturelle dans la dimension historique du XIX<sup>e</sup> siècle], in T. Lewowicki, A. Różańska, G. Piechaczek-Ogierman (dir.), *Wielokulturowość i problemy edukacji* [Multiculturalisme et problèmes d'éducation], Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, pp. 201-225.
- SALMON-SIAMA Monika, 2018, *Les Vexilles de l'immigration polonaise dans le Nord et dans le Pas-de-Calais (1919-2018)*, Thèse d'habilitation à diriger les recherches, soutenue à l'université de Lille 3.
- SIKORSKA Małgorzata, *Życie emigracji polskiej we Francji w XX wieku* [La vie des émigrés polonais en France au XX<sup>e</sup> siècle],
- ŚLADKOWSKI Wiesław, 1998, *Awans społeczny Polonii francuskiej* [Promotion sociale de la communauté polonaise en France], in Andrzej Koseski (dir.), *Emigracja z ziem polskich w XX wieku. Drogi awansu emigrantów* [Émigration des terres polonaises au XX<sup>e</sup> siècle. Parcours de promotion des émigrants], Pułtusk : Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusku, Stowarzyszenie "Wspólnota Polska".
- WILKOŃ Aleksander, 1992, *150 lat Szkoły Polskiej w Paryżu* [Les 150 ans de l'École polonaise à Paris], Paris, sans éd.



**LE JEU DES LANGUES  
DANS LE JOURNAL DE GUERRE  
*SZKICE PIÓRKIEM*  
D'ANDRZEJ BOBKOWSKI**

Anna Masiewicz

SFEP

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 291-307*



Andrzej Bobkowski est considéré en Pologne comme l'un des auteurs majeurs de l'émigration polonaise du XX<sup>e</sup> siècle. Son œuvre suscite, après un long silence et des publications tardives, un intérêt constant parmi les critiques littéraires (Klejnocki & Kowalczyk, 2011 ; Urbanowski, 2013 ; Ćwikliński, Kowalczyk & Urbanowski, 2015). Les études publiées portent essentiellement sur son journal, qu'il a tenu pendant l'occupation allemande en France. Or, à notre connaissance, aucune des études ne s'intéresse au mélange des langues observé dans le texte polonais du journal, à savoir l'ajout abondant de mots, d'expressions, de fragments entiers en français ou en allemand, à l'aspect plurilingue de ce texte qui met en relation plusieurs langues : le polonais étant la langue de base ou L1 au contact d'une L2, ce qui permet d'observer les effets de l'interaction des langues et des fonctions de celle-ci. Les multiples exemples d'alternance de code, autrement dit de *code switching*, plus largement de *marques transcodiques*, se prêtent admirablement à une analyse du *parler bilingue* tel que le définit la littérature linguistique spécialisée dans le domaine du bilinguisme (Hamers & Blanc, 1983, Lüdi & Py, 2003 ; Lüdi, 2004). Cette notion peut sans conteste être élargie à la langue écrite. Le choix délibéré de l'auteur de passer d'une langue à l'autre fait fi de la norme monolingue polonaise et devient la marque d'une originalité créatrice. Andrzej Bobkowski qui a écrit son journal, intitulé *Szkice piórkiem*, pendant la Seconde Guerre mondiale, l'a retravaillé pour sa publication en France<sup>1</sup>. Le journal commence à la date du 20 mai 1940 avec la fin de la « drôle de guerre », l'approche des Allemands vers Paris, la panique et l'exode de la population qui s'ensuit, et se termine le 25 août 1944 avec la libération de Paris.

Notre étude se propose de présenter les atouts d'un écrivain plurilingue qui, de par ses choix conscients d'alternance de codes linguistiques, joue d'effets stylistiques particuliers. En accord

1. Le livre a été publié par l'Institut littéraire polonais à Paris en 1957 et sa version originale a été reprise par Wydawnictwo CiS à Varsovie en 2007. Les citations dans l'article proviennent de cette publication. La traduction française de Laurence Dyèvre est parue sous le titre *En guerre et en paix. Journal 1940-1944*, Montricher : Éditions Noir sur Blanc, 1991.



avec Jean-Marie Prieur, « il est possible d'affirmer qu'une grande part de la littérature contemporaine s'articule à des situations de bilinguisme ou de plurilinguisme qui constituent l'arrière-plan chaque fois singulier de l'activité d'écriture » (Prieur, 2006, p. 485). La littérature polonaise n'est pas en reste et donne à voir des situations particulières au regard des langues originelles des écrivains.

*Néanmoins, la problématique du texte en lui-même dans lequel se réalisent justement les contacts interlinguistiques de la L1 et de la L2, résultats de la compétence de l'auteur dans les deux langues, n'a été posée jusqu'à présent ni dans la littérature scientifique ni même dans la simple prise de conscience du phénomène par les linguistes de la langue polonaise comme un objet d'étude à part qu'il faudrait différencier dans le champ de la recherche sur le bilinguisme<sup>2</sup>.*

Ligara, 2014, p. 150.

C'est le point de vue monolingue qui prédomine, occultant par là même la question du plurilinguisme littéraire en tant que phénomène d'écriture artistique. Or, la présence de langues étrangères dans une œuvre littéraire mérite un intérêt spécifique. La notion de bilinguisme qui va de pair avec celle de biculturalisme reste un phénomène complexe. Il convient de souligner qu'Andrzej Bobkowski fait partie des bilingues exceptionnels décrits par François Grosjean (2015, pp. 196-200).

La notion de *biographie langagière*, issue de la didactique des langues, nous semble primordiale pour comprendre l'usage simultané des divers idiomes connus de l'auteur et utilisés dans ses textes écrits. Andrzej Bobkowski est né le 27 octobre 1913 en Autriche, à Wiener Neustadt, près de Vienne. Dès sa prime enfance, le jeune Bobkowski est au contact du polonais en famille et de l'allemand à l'extérieur. Ses parents et toute sa famille appartiennent à la haute société polonaise où il est de bon ton de pratiquer les langues des principales puissances européennes. Le français y tient une place de choix, et la France jouit d'un grand prestige. Sa mère lui fait découvrir des œuvres importantes dans leur langue d'origine, notamment en français. L'adolescent

---

2. Nous traduisons (A.M.).



reçoit une éducation particulièrement soignée. Il achève des études secondaires classiques avec latin et grec dans un lycée renommé de Cracovie. Il a droit à des cours particuliers de langues. Pendant les vacances, grâce à des séjours à l'étranger, il perfectionne son français en Belgique et son allemand en Autriche. Dans sa vie d'adulte, Balzac, Flaubert, les frères Goncourt, Michelet et bien d'autres auteurs européens continueront à le fasciner. Son amour pour la France, pour son histoire, son esprit et son humour, sera profondément déçu lors de la Seconde Guerre mondiale par la position du gouvernement français qui choisit la collaboration avec l'ennemi. Il arrive en France avec sa femme Barbara en mars 1939. Leur séjour, censé être provisoire, le temps de préparer leur départ pour l'Amérique latine, se prolonge. C'est la guerre. Le couple reste en France jusqu'en 1948, année où ils quittent définitivement l'Europe pour un autre continent et un pays nouveau, le Guatemala, mais aussi pour une autre vie et une langue nouvelle.

Durant toute la guerre, le plurilinguisme de Bobkowski est mis à contribution, aussi bien dans sa vie privée qu'au travail, à la fabrication de munitions de Châtillon, dans ses activités de soutien aux ouvriers polonais face à l'administration française sous occupation allemande, face à la Gestapo. Son journal de guerre témoigne de son bilinguisme actif et de son rôle d'interprète. Dans ses écrits, il a toujours privilégié la langue polonaise. Il n'existe aucune trace prouvant qu'il ait pensé écrire dans une autre langue que le polonais.

En fait, dans le cas de Bobkowski, il conviendrait de parler de *polyvalence culturelle*, à savoir la reconnaissance comme siennes de deux ou plusieurs cultures, terme introduit et analysé par la sociologue Antonina Kłosowska que cite l'article de Władysław Miodunka « Bilinguisme, valence culturelle et identité » (Miodunka, 2010). Comme le montre la biographie de Guatemala. À partir de là, l'expression *Kosmopolak* – Cosmopolonais – prend tout son sens. L'originalité d'Andrzej Bobkowski, consacré écrivain par la critique littéraire (lui-même ne s'est jamais considéré comme tel), avec sa connaissance approfondie des langues et des cultures, se



manifeste dans toute son œuvre et en particulier dans son journal *Szkice piórkciem*. Ses langues lui servent de matériau pour forger sa propre langue artistique dont le polonais restera toujours sa langue d'écriture singulière. Notre analyse linguistique se propose d'en démontrer la spécificité.

### DÉFINITION D'UN CADRE MÉTHODOLOGIQUE D'ANALYSE

L'analyse des textes plurilingues en tant qu'objet de la linguistique demande l'élaboration d'un cadre méthodologique en lien avec les paradigmes déjà existants dans le domaine des sciences du langage : communication interculturelle, vision positive du bilinguisme et des contacts de langues, sémantique interprétative comprenant plusieurs paliers d'analyse tant au niveau de la phrase qu'à celui du texte dans son ensemble. À ces paradigmes devraient s'ajouter des éléments de la recherche littéraire. Parmi les nombreux concepts élaborés pour décrire les phénomènes de contact des langues, ceux du *plurilinguisme littéraire* et du *code switching littéraire* marquent le lien entre littérature et linguistique. Nous y ajoutons la notion de *surconscience linguistique*, concept que Lise Gauvin (Gauvin, 1997, pp. 6-15) a conçu et développé en théorie à partir de la situation d'écrivains francophones, exposés au contact de langues et de cultures autres. C'est une conscience aiguë de la langue considérée avant tout comme « un vaste laboratoire de possibles, comme une chaîne infinie de variantes dont les seules limites sont un certain seuil de lisibilité, soit la compétence du lectorat mais un lectorat à provoquer autant qu'à séduire » (Gauvin, 1997, p. 13). Dans le champ du bilinguisme proprement dit, les *marques transcodiques*, leurs caractéristiques formelles et fonctionnelles constituent l'essence même de notre étude. Comme terme générique, elles regroupent les phénomènes linguistiques de l'alternance entre deux ou plusieurs langues, ainsi que les emprunts, les créations lexicales et les interférences. Les spécialistes du domaine (Lüdi, Py, Grosjean) ont démontré qu'elles répondaient à des règles précises et remplissaient diverses fonctions interactionnelles dans la communication orale. Indissociables du « parler bilingue »,



elles renvoient à la compétence du locuteur qui les utilise. Les effets des marques transcodiques attribuées à l'oral peuvent être étendus au discours écrit. Notre objectif n'est pas d'étudier le bilinguisme individuel de l'auteur, mais de nous pencher sur son choix de narration bilingue comme mode d'expression, sur son écriture qui use des procédés et des spécificités du parler bilingue.

L'alternance de codes<sup>3</sup> qui comprend l'insertion de mots isolés, de groupes de mots, de fragments entiers en L2 ou en L3 dans la langue de base n'est pas arbitraire mais régie par certaines règles d'ordre syntaxique. Cette grammaire singulière que d'aucuns appellent grammaire du *code-switching* s'appuie sur différents modèles. Le modèle que propose Shany Poplack (Poplack, 1988, pp. 23-48) distingue les éléments alternés au sein d'une seule et même phrase, à l'intérieur d'une proposition simple ou d'une phrase complexe, nommée *alternance intra-phrase*. La deuxième distinction porte sur l'*alternance inter-phrase*, qui consiste à alterner des phrases ou des énoncés en L2 entre des phrases de la L1 avec le point comme signe fort de ponctuation pour déterminer la frontière entre les langues. À ces deux procédés s'ajoute l'*alternance extra-phrase*: elle comprend le recours à des expressions idiomatiques, des expressions phatiques, des proverbes, des maximes, des clichés ou lieux communs qui dépendent non de la phrase, mais du discours. Le point de rencontre où s'effectue le changement de langues obéit à deux règles: premièrement, la *règle de la contrainte du morphème libre* selon laquelle l'alternance n'est pas permise entre le morphème lié (par exemple entre le déterminant et le lexème lors d'une alternance française); deuxièmement, la *règle de la contrainte d'équivalence* selon laquelle aucune des règles grammaticales de la L1 et de la L2 n'est transgressée. Elle différencie par ailleurs l'*alternance fluide*, sans transition, qui s'effectue de façon imperceptible, de l'*alternance balisée* qui attire l'attention sur elle au moyen d'expressions et de diverses stratégies discursives. À l'écrit, le signalement de l'alternance se fera d'une part au moyen de la ponctuation, des guillemets, des parenthèses, des marques

3. On compte 648 occurrences françaises traduites par l'éditeur dans la version originale et quelques 160 traductions d'occurrences allemandes dans la version française du journal.



typographiques (écriture cursive, majuscules), mais aussi à l'aide d'expressions en L1 qui la précèdent ou la commentent, de traductions, d'explications, avec le souci de l'authenticité et du mot juste.

Carol Myers-Scotton (Lüdi & Py, 2003, p. 146-152) propose un autre modèle de « grammaire du *code-switching* », qu'elle nomme *Matrix Language Frame*. Cette théorie considère que les deux langues en contact dans l'alternance codique sont hiérarchisées : l'une constitue la langue matrice, « the matrix language », tandis que la seconde est la langue enchâssée, « the embedded language ». La langue matrice impose son schéma grammatical : des segments interchangeables, actualisés en L2 mais soumis aux contraintes syntaxiques de la langue de base, viennent s'y insérer.

Ces deux typologies fournissent un cadre théorique pertinent pour notre propos. En ce qui concerne le texte écrit d'Andrzej Bobkowski, c'est la langue matrice polonaise et l'alternance balisée qui entrent majoritairement en jeu dans son journal. L'auteur joue constamment du contraste provoqué par l'alternance des langues et ses effets produits sur le récepteur-lecteur. Grâce à cette alternance souvent soulignée et mise en relief par différents procédés, la compréhension et l'interprétation du texte sont assurément facilitées pour un monolingue. Quant aux lecteurs bilingues qui connaissent les langues en contact utilisées dans le journal, leur réception de l'œuvre s'en trouve enrichie de par des connotations supplémentaires.

### *Les alternances codiques polonais-français*

L'alternance respecte les règles structurelles des deux langues qui la composent ; les segments alternés ne se produisent qu'en certains points de l'énoncé suivant les règles de la contrainte du morphème libre et de la contrainte d'équivalence. Les occurrences françaises insérées dans la matrice polonaise sont classées en trois parties selon le schéma de Shany Poplack.

*Les alternances intra-phrastiques*, au sein d'une seule et même phrase, sont en grande majorité mises à distance par des guillemets, des parenthèses ou encore, le plus souvent balisées, c'est-à-dire soit



précédées, soit suivies de termes polonais explicatifs comme *tak zwany*, *czyli*, qui assurent le lien entre la L1 et la L2. Elles sont parfois accompagnées d'une comparaison équivalente polonaise pour rendre le sens figuré du français, d'une explication sous forme de paraphrase.

*Młodzi ludzie z długimi włosami i w długich marynarkach, tak zwani "zazou".* (p. 344)<sup>4</sup>.

*Można dostać 500 franków, potem 675 – jako indemnités de repliement czyli odszkodowanie za wianie.*<sup>5</sup> (p. 37).

*Cała Polska to jest taka bouillabaisse, taki bigos, że czasem można to znienawidzić.* (p. 392).

*Robert koniecznie chce nam pokazać tutejszą fillette (miejskowa nazwa butelki wina o specjalnym kształcie).* (p. 322).

Les occurrences en écriture cursive, sans autre signe distinctif, peuvent être considérées, selon nous, comme des alternances fluides parfaitement intégrées dans la phrase polonaise.

*Narodowe uczucie la jalousie widzi wszystko.* (p. 389).

*Pan P. stara się soutenir la conversation, która się nie klei.* (p. 287).

Les unités lexicales françaises subissent une intégration progressive dans la langue de base polonaise. Si certains noms gardent leur déterminant français, d'autres, nettement plus nombreux, s'apparentent à la structure polonaise, sans déterminant français ni polonais.

À l'étape suivante, la polonisation se fait plus forte grâce à l'emploi de déterminants polonais qui portent la marque du genre, du nombre et de la fonction casuelle. La plupart des noms français conservent leur genre d'origine, alors que quelques-uns, mais c'est l'exception, prennent le genre neutre suivant le modèle d'intégration polonais des emprunts étrangers terminés par une voyelle prononcée.

4. Nous nous référons à l'édition de 2007 (Bobkowski, 2007).

5. L'auteur nous explique avec humour ce que sont ces indemnités: « autrement dit, on nous verse une prime pour avoir foutu le camp. » (Bobkowski, 2000, p. 41).



*ładne dziewczęta o nienagannym* maquillage (p. 540) .

*rue des Martyrs, to moje quartier, a paryskie quartier, to tak, jak osobne miasto.* (p. 134).

Pour les constructions syntaxiques d'alternance et les propositions subordonnées, ce sont les prépositions, les pronoms relatifs, les conjonctions de subordination, aussi bien français que polonais qui ouvrent le champ à l'insertion de la L2, assurant ainsi la cohésion de l'ensemble de la phrase.

*Pétain w końcu zdecydowałby się przestać uprawiać politykę de* leur petit bonheur – *on, który dla* tego petit bonheur *podpisał* zawieszenie broni. (p. 287).

*jakaś* kobieta *dała* nam adres *où* vous déjeunerez pas cher et convenablement. (p. 233).

*mówi* *an* głos *o* swoich lokatorach, *traktując* ich *jako* ces punaises qui sont apparues cette année, *i* *ne* które *to* pluskwy *nie* ma lekarstwa. (p. 322).

Quant aux paroles des protagonistes français citées dans leur version originale, elles sont toujours précédées d'un verbe *dicendi* polonais et séparées de la L1 par les deux points de ponctuation qui les délimitent clairement. Les exemples abondent.

*Sami Francuzi to mówią i stwierdzają* z pogardliwym uśmiechem: Ils ne sont pas fins... (p. 200).

*Les alternances inter-phrastiques*, tels que les énoncés d'un seul ou de plusieurs mots, les phrases complètes, les répliques en discours direct, en L2, sont encadrés par des signes de ponctuation forts. La continuité du texte construit en deux langues est maintenue grâce au contexte antérieur et surtout grâce à l'équilibre entre les règles de cohérence du texte, à savoir entre la règle de répétition où un élément récurrent apparaît, par ex. « mydła » repris par « du savon », et la règle de progression thématique qui apporte une information nouvelle (Riegel, Pellat & Rioul, 1994, pp. 604 et 623).

*Chcieli jeszcze mydła, ale tego im nie dał.* Pourquoi du savon ? Ils se lavent si peu... (p. 74).





Nos hommes ? *Ależ to lenie*. Ça mange, ça vient, ça dort. (p. 90).

*Les alternances extra-phrastiques* portent sur l'insertion de segments en L2 comme les rituels de politesse, les proverbes et les clichés, les marqueurs discursifs, auxquels s'ajoutent les formes d'adresse. L'intégration de ces éléments dans le texte de base n'entraîne pas d'opération grammaticale spécifique de cohérence.

*Gorzkie pigułki trzeba im dawać zawsze w opłatku, bo inaczej nie przełkną*. C'est le ton qui fait la chanson. (p. 54).

*Dwie godziny*, pensez-vous, *do czego doszliśmy*. (p. 159).

Tous les exemples d'alternance recensés montrent que les deux langues en contact sont bien distinctes et forment un tout cohérent. La règle de la contrainte du morphème libre, ainsi que celle de la contrainte d'équivalence, sont respectées. Il est presque toujours possible de remplacer l'occurrence française par une traduction polonaise de sens équivalent sans nuire à la continuité du texte, mais, dans ce cas, on élimine ce qui fait l'originalité et l'attrait du journal.

### *Les alternances codiques polonais-allemand*

S'agissant des alternances codiques entre le polonais et l'allemand, la cohésion est là aussi maintenue du point de vue structurel de la phrase et du texte polonais grâce aux mêmes procédés d'insertion des alternances en L3 qu'en L2, assurant ainsi l'harmonie de l'ensemble. Les unités lexicales allemandes apparaissent quasiment toujours encadrées de guillemets, donc mises à distance par l'auteur, et balisées, c'est-à-dire annoncées, explicitées, traduites ou interprétées en L1. Parfois elles sont accompagnées de l'article allemand. Mais le plus souvent c'est un déterminant polonais qui se présente, précisant le genre et le cas. Par ailleurs, elles peuvent être polonisées par l'ajout d'une désinence casuelle.

*Na avenue Foch, przy wejściu "die Wache"* (p. 246).

*każda [zmarszczka] wyraża utajoną radość, tę "Schadenfreude"* (p. 448).

*Musiąłem zadowoląć się sprawozdaniami z francuskich "Zeitungów"* (p. 213).



La contrainte d'équivalence est respectée au sein d'une même phrase pour les structures syntaxiques prépositionnelles, les propositions coordonnées et subordonnées. Prépositions, connecteurs et conjonctions peuvent être allemands ou polonais; ils ouvrent un espace libre pour l'alternance codique.

*puszki od konserw, resztki świec rozlane na meblach, brud i Kraft durch Freude* (p. 452)

*W samym Chantilly kręcą się po ulicy niemieckie telefonistki z torbami winogron w rękach und sie lachen und essen.* (p. 466).

*noszą dla Francji podziw i choć die deutsche Kultur selbstverständlich die grösste, to jednak wobec Francuzów czują się nieswojo* (p. 302).

Les alternances interphrastiques se manifestent particulièrement dans les propos rapportés, soit à la frontière d'une phrase, soit en tant que style direct. Elles sont encadrées par des points de ponctuation qui les séparent nettement de la langue de base. Quant aux alternances extralinguistiques, elles se présentent aussi sous forme de marqueurs discursifs dans les dialogues directs, d'écrits affichés dans la rue, dans le métro, de slogans répétés à la radio.

– Warten Sie ein Moment. (p. 137).

*I ja westchnąłem.* Ordnung muss sein. (p. 148).

L'auteur use par ailleurs d'un ensemble plus large de marques transcodiques grâce à des procédés d'intégration des emprunts propres à la langue polonaise, à des créations lexicales inédites ainsi qu'à des glissements de sens d'un vocabulaire connu en Pologne, mais dont le sens utilisé par l'auteur n'est pas attesté dans les dictionnaires polonais. Ceci concerne en majorité les occurrences françaises.

### *Les autres marques transcodiques polonais-français*

Les emprunts lexicaux à la langue française peuvent subir une polonisation aussi bien phonétique que flexionnelle au moyen d'une désinence casuelle. Le procédé d'adaptation suit en cela les règles de la langue polonaise, par ex. *Bosze* péj. < fr. Boches péj. - pol. Szwabys péj., *etranżery* < fr. étrangers, pol. cudzoziemcy. L'auteur enrichit



son vocabulaire par des innovations lexicales: *belotka*, *grać w belotkę* < fr. belote, jouer à la belote, (jeu de cartes populaire en France), *Goliści* < fr. Gaullistes, *brykować* < fr. bricoler, *trykotować*, *trykotantki* < fr. tricoter, tricoteuses; des unités composées en deux langues comme *cadeau-podarunki* sur le modèle de « cadeau-surprise, cadeau-souvenir ». Le mot *trykotantki* a pris le sens historique du fr. les tricoteuses de la Révolution française. Quant à l'unité composée, c'est pour éviter toute ambiguïté, car le mot pol. *podarunek* ne peut être qu'un « don, un geste gratuit un bien entendu avec une nuance ironique. Certains emprunts connus du polonais standard subissent un glissement de sens. C'est ainsi que tout au long du journal reviennent les noms *patron/patronka* au sens de propriétaire pour le pol. *właściciel/właścicielka*.

## FONCTIONS DES LANGUES EN INTERACTION DANS LE TEXTE POLONAIS DU JOURNAL

Dans cette interaction des langues, on distingue deux fonctions essentielles: la fonction référentielle et la fonction expressive.

### *Rôle du français*

L'auteur puise directement dans les ressources lexicales du français, afin de désigner des objets, des institutions, des marques de produits, des concepts propres à la culture française, sans équivalents en polonais. Ces emprunts sont justifiés puisqu'ils renvoient à un contexte extralinguistique différent du monde polonais.

**La fonction référentielle** concerne la gastronomie (nourriture et boissons, spécialités culinaires comme *la bouillabaisse*, *le cassoulet*, *les rillettes*), les métiers exercés en France, les différentes couches sociales, la vie en province et la vie à Paris, les conditions administratives sous l'occupation allemande, les restrictions, le marché noir, mais aussi les habitudes de vie inchangées malgré la guerre: *godzina aperytyfu*, *u Maxim godzina dîner*, *poranny coup de blanc*, *belotka*. Si Paris sous l'occupation a faim et mange *des rutabagas*, légume banni de la cuisine



française pendant des décennies, la province jouit de son abondance de nourriture surtout dans la sphère bourgeoise, et en fait profiter les citadins en vacances. Ainsi, dans le train Le Mans-Paris s'étale un luxe indécent de victuailles dont le fameux *pain brioche* :

*Zjedzeniem coraz gorzej. Pojawiła się wszędzie wielka brukiew, tak zwana "rutabaga".* (p. 166).

*Nikt nie je zwykłego chleba. Wszyscy wyjmują biały pain brioche, masło, jajka na twardo, kielbasę, szynkę, zimne mięso, pieczony drób, owoce.* (p. 458).

Ce *pain brioche*, clin d'œil ironique de l'auteur, nous rappelle le début de la Révolution française et la colère du peuple envers Marie-Antoinette pour sa présumée réplique : « s'ils n'ont pas de pain, qu'ils mangent de la brioche ».

Les emprunts à la langue française, adaptés ou non, s'avèrent nombreux pour tout ce qui concerne les métiers et les fonctions publiques exercés en France au moment de la Seconde Guerre mondiale. Le monde rural avec *farmer/farmerka*<sup>6</sup>, *paysany*, le petit commerce et l'artisanat *épicier*, *episjer/episjerka*, *marchand de vin*, *kremierki*, *szarkutierki*, *tenturierki* sont particulièrement bien représentés. Les petits propriétaires dont *patron/patronka*, termes très usités par l'auteur (au moins 58 fois) et non *właściciel/właścicielka* du polonais courant, signalent l'importance de cette couche sociale. Ce nouveau sens dû au français n'est pas noté dans les dictionnaires de la langue polonaise qui donnent comme significations de *patron/patronka* le sens livresque de « protecteur, mécène » ou le sens religieux de « Saint ou Sainte dont on a reçu le nom au baptême ». La catégorie des concierges, véritable institution sociale, se montre très présente. L'auteur utilise le pol. *konsjerz* < fr. *concierge* et surtout son fém. *konsjerzka*, mots connus en Pologne pour décrire des relations françaises, aujourd'hui considéré comme livresque. Le sens du pol. *łoża*

---

6. Le mot *farmer*, plus rarement, *farmerka*, est connu du polonais comme emprunt à l'anglais avec, actuellement, un sens restreint, limité aux pays anglosaxons. Par sa fréquence d'emploi dans le journal de Bobkowski, au côté de *ferma* > fr. *ferme*, il a retrouvé son origine première pour se réadapter à la réalité française.



< fr. *loge* « le lieu d'habitation et de travail des concierges », a disparu du polonais standard qui n'a gardé que le sens de « loge de théâtre ».

*Patron prowadzi nas na siano.* (p. 28).

*Patronka przyniosła nam pół wiadra mleka na śniadanie.* (*Ibid.*).

*Konsjerżka wyszła z "łóży".* (p. 397).

Le rôle de la police française a changé en temps de guerre. Elle se trouve divisée entre celle qui collabore avec la Gestapo et celle qui essaie de sauvegarder sa dignité. Le contraste entre les deux attitudes des policiers est accentué par le choix du terme polonais *policjanci* à caractère mélioratif ici, opposé au mot français familier *flic* à connotation nettement péjorative.

*Od razu widać, że to francuscy policjanci, a nie Gestapo, poprzebierane w mundury francuskich "fliców"* (p. 148).

La prostitution fleurit sous l'Occupation. La richesse du vocabulaire en témoigne. Non seulement des noms français se réfèrent aux prostituées, par ex. *filles, ces demoiselles, une femme galante* mais également des termes polonais courant adaptés du français comme *gryzетка, loretki, subretki*, ou encore, pour désigner la « faune » de Montparnasse : *kokoty, sawantki*.

Bien que les emprunts français se rapportent au monde extralinguistique, c'est loin d'être leur seul rôle. L'auteur y ajoute une coloration supplémentaire qui relève de l'expressivité, par ex. sa comparaison humoristique des cuvettes françaises pour la toilette, si petites qu'elles ressemblent à des assiettes creuses :

*Przed kolacją myjemy się w tym głębokim talerzu, zwanym tutaj cuvette.* (p. 436).

Dans *les fonctions d'expressivité*, on note, entre autres, la fonction d'authenticité (tous les détails de la vie quotidienne, les faits historiques sont exacts), la fonction affective pour exprimer la connivence, la familiarité du narrateur avec les protagonistes, mais aussi sa prise de distance face aux propos tenus, la colère, l'indignation, l'amertume, la nostalgie d'un temps révolu ; la fonction stylistique, quand l'auteur théâtralise des situations, comme au tribunal de Senlis où le président



s'adresse ironiquement à l'avocat puis, avec une fausse indulgence, aux accusées :

*idzie pan za daleko*, mon cher maître (p. 236).

*No, no – znamy się* mes enfants, *w roku 1937 zbroiliśmy to, potem włóczęgostwo, potem znowu wyrok...* » (p. 235).

### *Rôle de l'allemand*

L'allemand, c'est la langue de l'ennemi, de l'envahisseur omniprésent, de l'armée conquérante avec ses gradés « Oberbefehlshaber », « Feldkommandant », « Militärbefehlshaber » et ses soldats en vert-de-gris « feldgrau »<sup>7</sup> terriblement disciplinés, même pour aller au bordel et qu'une infirmière vaccine : « Porządku pilnuje podoficer, pełna bojaźni bożej » Schwester » wprowadza szczęśliwca najpierw na zastryk » (p. 152), avec ses organismes d'occupation : « Polenreferat » (bureau des Polonais à la Gestapo centrale), sa propagande : « Propagandastaffel », ses ateliers de guerre : « Kriegswerkstätte », ses bombes qui anéantissent tout un quartier : « Bezirksbomben ». C'est la langue de la brutalité, du danger, de la peur. C'est la force militaire étrangère imposée dans l'espace public français où abondent les affiches et les slogans pour une Allemagne puissante, la « Grossdeutschland », les communiqués à la population « Bekanntmachung » qui annoncent le nombre de fusillés en représailles d'un attentat contre le *Feldkommandant* de Nantes, les écriteaux sur les établissements parisiens réservés à l'occupant « Nur führ deutsche Wehrmacht », les journaux nazis dans les kiosques, *Das Reich*, *Pariser Zeitung*. Les mots et les fragments en allemand reçoivent toujours une connotation péjorative pour décrire la situation historique de l'époque, mais également pour souligner un point de vue négatif, par ex. pour qualifier un comportement personnel de l'auteur face à sa goinfrerie à table lors d'un repas somptueux « na obiedzie *eine wirkliche Vernichtungsschlacht* » (p. 202), c'est à dire une

---

7. Voir aussi en français dans le journal *ses messieurs en gris moisi* (p. 141) prononcé par une boulangère qui prend l'argent de l'Occupant avec de vraies pincettes, provoquant ainsi l'hilarité de l'auteur.



véritable bataille d'anéantissement. Il se moque de sa femme à vélo dans les rues de Paris, où tous l'ont évitée, et que son mari commente ironiquement « Odpowiedź w stylu *das ewig weibliche* » (p. 514), en somme l'éternel féminin. Il juge leur comportement de couple négatif en temps de guerre et le traite d'ignominie raciale : « Popełniliśmy dzisiaj "Rassenschande" i byliśmy na niemieckim filmie » (p. 199). Froidement, avec une ironie corrosive, quasiment cynique, il rappelle l'hécatombe de Katyń, œuvre des Soviétiques et non celle des nazis, qui le clament et le démontrent en menant sur place, comme témoins, au printemps 1943, des officiers anglais et américains prisonniers : « Mam ochotę pójść do S. Volkshilfe na Champs-Élysées i powiedzieć :

*Geben Sie mir eine Fahrkarte nach Katyń hin und zurück.* » (p. 407),  
« d'où une demande de billet aller-retour pour Katyń » (p. 460).

Andrzej Bobkowski, auteur plurilingue et pluriculturel, use de toutes les ressources linguistiques dont il dispose, faisant preuve d'un sens aigu du langage. C'est en suivant les règles d'une grammaire de *code-switching* qu'il obtient un résultat syntaxique harmonieux et un ensemble sémantique cohérent de son texte polonais. Il gomme la distance morphosyntaxique des éléments étrangers en les intégrant selon les règles de la langue polonaise. À travers les emprunts à la langue française et allemande, les citations originales, se dessine une image sans complaisance de la France sous l'Occupation. Leur choix conforte la véracité du narrateur en tant qu'acteur et observateur-participant. L'ironie mordante de l'auteur et son don des contrastes présentent une radiographie acide d'une Europe en perte. Dans le journal de guerre d'Andrzej Bobkowski les effets obtenus grâce à la mixité des langues sont multiples ; ils offrent un large champ d'analyse, non seulement au niveau linguistique et littéraire, mais aussi au niveau historique, sociologique ou encore culturel.



## BIBLIOGRAPHIE

- BOBKOWSKI Andrzej, 2000, *En guerre et en paix. Journal 1940-1944*, trad. fr. de Laurence Dyèvre, Montricher : Les Editions Noir sur Blanc.
- BOBKOWSKI Andrzej, 2007, *Szkice piórkciem*, Warszawa : Wydawnictwo CIS.
- ĆWIKLIŃSKI Krzysztof, KOWALCZYK Andrzej Stanisław & URBANOWSKI Maciej, 2015 (dir.), *Andrzej Bobkowski wielokrotnie*, Varsovie : Biblioteka "Więzi".
- GAUVIN Lise (dir.), 2009, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris : Éditions Karthala.
- GROSJEAN François, 2015, *Parler plusieurs langues. Le monde des bilingues*, Paris : Albin Michel.
- HAMERS Josiane & BLANC Michel, 1983, *Bilingualité et bilinguisme*, Bruxelles : Pierre Mardaga.
- KLEJNOCKI Jarosław & KOWALCZYK Andrzej Stanisław (dir.), 2011, *Buntownik – Cyklista – Kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości*, Varsovie : Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Biblioteka "Więzi".
- LIGARA Bronisława, 2014, « Bilingwizm w tekście zapisany. Część I. Status lingwistyczny. Paradygmaty badawcze », *LingVaria* IX, n° 1 (17), pp. 149-167.
- LÜDI Georges & PY Bernard, 2013, *Être bilingue*, Berne : Peter Lang.
- LÜDI Georges, 2004, « Pour une linguistique de la compétence du locuteur plurilingue », *Revue française de linguistique appliquée*, Vol. IX, n° 2, pp. 125-135.
- MIODUNKA Władysław, 2010, « Dwujęzyczność, walencja kulturowa i tożsamość », *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, n° LXI, pp. 51-73.
- POPLACK Shana, 1988, « Conséquences linguistiques du contact de langues : un modèle d'analyse variationniste », *Langage et société*, pp. 23-48.
- PRIEUR Jean-Marie, 2006, « Des écrivains en contact des langues », *Études de linguistique appliquée*, n° 144, pp. 485-492.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe & RIOUL René, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF.
- URBANOWSKI Maciej, 2013, *Szczęście pod wulkanem. O Andrzeju Bobkowskim*, Łomianki : Wydawnictwo LTW.









# **RANGER LES MOTS DANS DES BOÎTES**

## **PROJET DE COURS SUR L'EXPÉRIENCE DU BILINGUISME\***

Justyna Hanna Budzik

Université de Silésie, Katowice

\* Cet article est la version remaniée d'une publication intitulée « *Nie lepiej wybrać milczenie?: literackie świadectwo problemów z dwujęzycznością. Projekt lektury fragmentu Włoskich szpilek Magdaleny Tulli na zajęciach z języka polskiego jako obcego* », paru en 2018 dans l'ouvrage collectif intitulé *Przestrzenie spotkania. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej* (Jędrzych et al., 2018).

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.309-323*



L'hétérogénéité est une expérience fondamentale pour un enseignant de langue. Dans le cadre de ma pratique professionnelle d'enseignante de polonais langue étrangère, j'ai rencontré des étudiants d'origines différentes, ayant diverses motivations et raisons d'apprendre le polonais. Certains étaient d'origine polonaise, d'autres n'avaient aucun lien personnel avec la culture et la langue polonaises, mais l'apprenaient par curiosité, par l'intérêt pour ce domaine qu'ils ont connu et trouvé passionnant, parfois même par hasard. Ce sont toujours des rencontres extraordinaires, enrichissantes, associées à l'échange interculturel qui a toujours lieu en classe quand des personnes dont les visions du monde ont été forgées par leurs langues maternelles se trouvent plongées dans un autre imaginaire: celui que la langue étrangère leur transmet. Parfois les étudiants d'une même classe n'ont pas grand-chose en commun, mais s'ils arrivent à maîtriser une langue étrangère à un niveau avancé (C1/C2), ils partagent souvent l'expérience du bilinguisme. Cette expérience se trouve au centre de mon projet.

Dans mon article, je propose une lecture d'un extrait du livre *Escarpins italiens* (*Włoskie szpilki*) de Magdalena Tulli (2011) intitulé « Syllabes comiques » (« Komiczne sylaby »). Je propose de le lire dans un contexte particulier: celui d'un cours de culture polonaise et de polonais langue étrangère, enrichi d'éléments de bibliothérapie. Magdalena Tulli, née en 1955 à Varsovie, est l'une des écrivaines les plus célèbres de Pologne. Depuis ses débuts en 1995 (*Des rêves et des pierres, Sny i kamienie*), elle fait preuve d'une remarquable sensibilité linguistique, construisant des métaphores complexes et explorant le potentiel imaginaire des mots. La lecture de sa prose est souvent lente, parfois pénible, car la narration n'est pas fluide; au contraire, elle est pleine d'effets de retardement et de jeux de mots. Les théoriciens et les critiques littéraires de Pologne considèrent Tulli comme une représentante de « l'anti-prose » ou de « l'anti-fiction », mettant l'accent sur la forme raffinée de son écriture, considérée comme un art particulier d'arranger les mots. *Escarpins italiens*, paru en 2011, a obtenu le prix Nike du meilleur livre polonais. C'est un recueil de formes brèves, mi-nouvelles, mi-essais, qui peut être



lu comme un roman, mais en même temps chaque partie constitue une pièce achevée et complète. L'action commence dans les années 1960 du XX<sup>e</sup> siècle. La narratrice, issue d'une famille mixte polono-italienne, décrit son enfance passée entre Varsovie et Milan. Dans ces histoires, on reconnaît des traces autobiographiques: Tulli est elle-même mi-Polonaise mi-Italienne, sa mère a été détenue au camp de concentration d'Auschwitz; quand elle était petite fille, l'écrivaine passait ses vacances en Italie, dans la famille de son père. On note aussi que Tulli est parfaitement bilingue, parlant polonais et italien. Parmi d'autres souvenirs de son enfance, la narratrice des *Escarpins italiens* évoque aussi le fait de parler et de penser en deux langues, les confondant souvent. On trouve ces passages dans le chapitre « Syllabes comiques ».

Le lecteur de mon projet de cours fondé sur « Syllabes comiques », est une personne adulte pour laquelle la langue polonaise est soit une deuxième langue (dans ce cas, elle peut être d'origine polonaise), soit une langue étrangère maîtrisée au niveau C1 ou C2, dont la connaissance va de pair avec la compétence culturelle. Nous pouvons aussi imaginer que cet étudiant est né en Pologne, mais qu'ayant émigré dans son jeune âge, il est devenu bilingue et suit les cours de polonais langue étrangère pour différentes raisons. C'était d'ailleurs le cas de mes étudiants à l'Inalco en 2016-2017 avec lesquels j'ai lu le texte de Tulli dans le cadre du cours *Étude des textes polonais*, afin de les encourager à réfléchir sur leur situation: celle de personnes bilingues, rencontrant souvent des difficultés de nature purement linguistique ou culturelle liées à cette qualité. Pourquoi alors ai-je choisi de lire les « Syllabes comiques » en classe bilingue?

Grâce à la narratrice des *Escarpins italiens*, l'étudiant a la possibilité de se confronter à sa propre expérience liée à la « confusion des langues ». Tulli elle-même utilise cette métaphore biblique: « Mes problèmes ont commencé d'une façon pas trop dramatique, par la confusion des langues » (Tulli, 2011, p. 80)<sup>1</sup>. Par cette

---

1. « Moje kłopoty zaczęły się nie za bardzo dramatycznie, od pomieszania języków » (Toutes les traductions des extraits cités du roman de Tulli, sauf indication contraire, sont de Charles Zaremba).



référence au mythe de la Tour de Babel, la narratrice décrit en effet l'expérience typique d'un enfant qui grandit dans une famille bilingue et multiculturelle, et qui, jusqu'à un certain moment, est inconscient de l'autonomie des deux langues. C'est pourquoi les petits enfants mélangent souvent les deux langues, même dans une seule phrase, distinguant aussi automatiquement la langue en fonction de leur interlocuteur (Żydek-Bednarczuk, 2007, pp. 22-228). La narratrice adulte de « Syllabes comiques » reconstruit ses souvenirs amers du temps où elle était à l'école, se voyant toujours montrée du doigt, humiliée, traitée avec hostilité en tant qu'étrangère. Elle explique sa situation par le fait qu'elle connaissait des mots appartenant à deux langues différentes qu'elle confondait sans cesse :

*Dès le début, je possédais deux collections de mots. C'étaient les premiers mots de ma vie, et personne ne m'a prévenue qu'il fallait les manier avec précaution. Les horizons des mondes dans lesquels je vivais ne se touchaient pas, mais comment aurais-je pu le savoir? Je ne connaissais que le va-et-vient entre ces mondes et n'imaginai pas que les autres puissent vivre autrement. J'ai fini par comprendre que mes mots appartenaient à deux collections différentes, mais ils continuaient à se mélanger comme des cubes venant de boîtes différentes, car savoir est une chose, maintenir l'ordre en est une autre. L'une des boîtes me venait de lui, l'autre, d'elle. S'ils m'avaient parlé plus souvent, j'aurais qui d'entre eux m'avait donné tel ou tel cube.*

Tulli, 2011, p. 80.

Ce qui est intéressant dans le passage cité ci-dessus, c'est l'image poétique des mots créée par la narratrice. D'un côté, les mots sont perçus comme des objets (et les objets occupent souvent une place centrale dans la prose de Tulli), des cubes que l'on peut ranger dans les phrases comme dans des boîtes. J'associe cette figure d'un « ensemble de mots » reçu de la part de chacun des parents à un cadeau que l'on doit déballer. Dans les souvenirs de la narratrice, parler signifie arranger les mots-cubes comme des puzzles dont les éléments se ressemblent au point qu'il y a toujours un risque de les confondre. D'un autre côté, l'auteure personnifie les mots : « De temps en temps, je devais insérer dans une phrase un mot dont je n'étais pas sûre, et j'attendais avec inquiétude ce qui allait se produire. Rien de plus



gênant que ces mots étrangers qui exposaient leurs faibles corps aux moqueries. » (*Ibid.*)<sup>2</sup>. Plus tard apparaît aussi la dénomination « même le mot le plus indécent » (*ibid.*)<sup>3</sup>.

C'est comme si, après être retiré de sa boîte, le mot se transformait en un corps, et en tant que corps était exposé à la souffrance, à la douleur. Ou encore comme si les mots qui ne convenaient pas à la phrase devenaient dans cette narration littéraire une image de la protagoniste, ridiculisée en raison de son étrangeté qu'elle-même ne percevait jamais : « J'accordais inutilement tant d'importance au sens, alors que le caractère étranger [ou : l'exotisme, l'étrangéité, mais pas l'étrangeté] demeurait invisible pour moi. Jusqu'au moment où il se réfléchissait dans les yeux d'un autre comme dans un miroir. » (*ibid.*)<sup>4</sup>. Il faut souligner que dans le contexte bibliothérapeutique du projet du cours, je propose une réflexion sur ce type d'étrangeté liée à la langue, et plus précisément au fait d'être bilingue.

Insistons toutefois sur le fait que cette exclusion ressentie par la petite fille humiliée à l'école, parce qu'elle confondait les mots de deux langues, n'est pas l'expérience la plus douloureuse de la narratrice. Ce qui la marque le plus profondément, c'est l'absence et la froideur de sa mère, ancienne prisonnière d'un camp de concentration. La mère semblait être complètement inaccessible, fermée, étrange : « Ma mère n'appartenait à aucun des deux mondes dans lesquels je vivais. Elle était la tierce personne, détachée et impénétrable. Elle était un point d'interrogation » (*ibid.*, p. 81)<sup>5</sup>. *Escarpins italiens* est un livre qui fait mal, qui pique à l'image d'une aiguille. Le titre de l'ouvrage est porteur de plusieurs sens : il s'agit là des chaussures à talons qu'aimait porter la mère et qui « tapaient fort sur le trot-

2. « Czasem musiałam wstawić do zdania słówko, którego nie byłam pewna, i z niepokojem czekałam, co się wydarzy. Nie było nic bardziej żenującego od tych obcych słów wystawiających swoje dziwaczne, bezbronne ciała na pośmiewisko. »

3. « Nawet najbardziej bezwstydne słowo. »

4. « Niepotrzebnie przywiązywałam taką wagę do treści, podczas gdy obcość pozostawała dla mnie niewidzialna. Póki nie odbiła się w czyichś oczach jak w lusterku. »

5. « Moja matka nie należała do żadnego z dwóch światów, w których żyłam. Była tym trzecim, odciętym, niedostępnym. Była znakiem zapytania. »



toir » (« stukwały dźwięcznie o płyty chodnika »), mais aussi d'une référence à l'expression polonaise: « wbijać komuś szpilę » (« lancer des piques à quelqu'un ») - faire une allusion blessante et ironique, qui se réfère à la ridiculisation subie par la fille; il s'agit enfin des piqûres faites par la fille, une fois adulte, à sa mère, souffrant de la maladie d'Alzheimer. Le critique (Wysocki, 2011) souligne l'accumulation des thèmes durs et difficiles dans le livre: « L'auteure nous suggère que la vie est une suite infinie de traumatismes. Parfois de petits traumatismes, parfois de grands; parfois de traumatismes individuels, parfois de collectifs; mais ayant toujours une influence sur nos futurs destins. Le trauma de la guerre, le trauma d'un enfant qui grandissait dans l'ombre d'Auschwitz, le trauma de l'école, le trauma d'une identité floue, le trauma de la vie dans la Pologne communiste, qui consiste en une répulsion esthétique envers la laideur et la médiocrité du paysage ».

Cependant, le motif de la confusion des langues reste essentiel dans la construction de l'univers mi-réel, mi-imaginaire du livre, même s'il n'est analysé que sur deux pages. Les deux ensembles de mots permettent à la narratrice de « balancer entre les deux mondes ». C'est grâce à ces deux langues que la fille appartient en même temps à des mondes géographiquement, idéologiquement et culturellement étrangers. La narratrice dit que « les horizons de ces deux mondes ne se touchaient pas » (Tulli, 2011, p. 80) et cette métaphore de l'horizon est très riche et intéressante. On dit: « voyager vers de nouveaux horizons » ou « ouvrir des horizons nouveaux »; en polonais, nous utilisons aussi l'expression « avoir de larges horizons » pour souligner l'attitude ouverte d'une personne, et – dans un sens positif – une volonté d'élargir nos connaissances (« d'élargir ses horizons »), de rester tolérant à l'égard de l'autre, d'appréhender la diversité du monde et d'assumer notre capacité d'agir dans ce monde hétérogène. Ces possibilités constituent une chance pour une personne bilingue qui dispose de ces deux horizons linguistiques et culturels. Cependant, il est aussi difficile de balancer entre deux mondes qui n'ont presque rien en commun, ce qui est l'expérience de la narratrice des *Escarpins italiens*. L'expérience du bilinguisme peut constituer un

point entre les étudiants et la narratrice de Tulli dans le projet du cours que je propose.

L'idée de travailler en classe avec un texte littéraire conceptualisant l'apprentissage d'une langue n'est pas du tout neuve. Parmi les manuels d'enseignement du polonais langue étrangère, nous trouvons, entre autres, l'anthologie de textes publiée par Małgorzata Kita et Aldona Skudrzyk, destinée aux étudiants avancés (C1 et C2). L'un des chapitres est intitulé « Le polonais en tant que langue étrangère » (Kita, Skudrzyk, 2009, pp. 11-46) et contient plusieurs citations et proverbes portant sur l'essence de la langue, ainsi que des extraits de textes littéraires, scientifiques, poétiques ou de presse abordant les questions du bilinguisme, écrits par des auteurs tels qu'Anna Wierzbicka, Ernst Cassirer, Stanisław Barańczak, Władysław Miodunka et Maria Nurowska. Dans un autre manuel, écrit par Anna Seretny, consacré à la compréhension écrite et adressé aux étudiants de niveaux B2 et C1, les deux premiers chapitres concernent les différences culturelles qui se manifestent dans la langue, dans les gestes et les comportements, ainsi que les difficultés linguistiques rencontrées par les étrangers et par les Polonais qui ont émigré (Seretny, 2007, pp. 11-58). Le thème de l'autoréflexion est ainsi présent dans divers manuels, et je reste persuadée que la lecture de l'extrait de *Escarpins italiens* peut être intéressante aussi bien pour les étrangers qui apprennent le polonais en tant que langue étrangère que pour les Polonais ou personnes d'origine polonaise vivant depuis longtemps à l'étranger.

La lecture d'*Escarpins italiens* offre plusieurs avantages aussi bien sur le plan linguistique que littéraire. Le lecteur qui maîtrise la langue reconnaît les jeux de mots et les allusions intertextuelles (en décryptant l'expression « confusion des langues » ou en analysant le titre du livre), perfectionne sa capacité de comprendre les métaphores et pratique l'analyse du style littéraire. La prose de Tulli possède aussi un important potentiel visuel, ce que nous rappelle le critique Tadeusz Sobolewski :



*Ce qui est frappant dans cette écriture, ce sont ses qualités cinématographiques, mais son adaptation à l'écran demanderait une flamboyance hollywoodienne comparable à celle du film de Nolan Inception. Dans La Tare [Skaza] [autre roman de Tulli – N.d.A.]<sup>6</sup>, les personnages vivent – comme dans le film Truman Show – entre des décors, étant persuadés que leur monde est réel. Ou, comme dans le film Retour dans le futur, observés de l'extérieur, ils ne sont pas conscients qu'ils restent enfermés dans le temps et qu'ils ne peuvent pas aller au-delà de ce qui est visible. Nous aussi, nous vivons enfermés dans le temps comme dans un vivarium. Le but du roman est d'écarter les barrières temporelles : ce qui était toujours présent et peut revenir encore. »*

Sobolewski, 2012.

Ces qualités sont aussi visibles dans l'extrait « Syllabes comiques », par exemple dans l'image de la métamorphose des mots-cubes, en « faibles corps », que j'ai analysée ci-dessus. L'étude du texte en cours pourrait donc être complétée aussi par une analyse des techniques de la traduction intersémiotique qui, dans le cas d'une langue étrangère, sont aussi un instrument permettant de vérifier le niveau de compréhension du texte chez les apprenants.

Je souhaite situer ce projet de cours, enrichi d'éléments de bibliothérapie, dans un contexte plus vaste de réflexion sur le bilinguisme. Je tiens beaucoup à encourager les étudiants de polonais de niveau avancé à développer cette réflexion. La partie bibliothérapeutique du projet est liée au sujet de l'identité évoqué dans la prose de Tulli, qui relate des expériences douloureuses d'une petite fille exclue de la communauté communicationnelle à cause de la langue qu'elle parle, cette langue ayant une « tare ». J'utilise ici le terme « bibliothérapie » au sens large d'une pratique d'éducation et de développement personnel, et non au sens strictement thérapeutique (Szulc, 1993, p. 51). Wita Szulc, l'une des théoriciennes et praticiennes les plus importantes de la bibliothérapie en Pologne, insiste sur le fait que « la frontière entre l'éducation et la thérapie est floue, tout comme celle qui distingue l'éducation par l'art de l'art-thérapie » (Szulc, 2001, p. 173). Le « supplément » bibliothérapeutique de mon

6. Le roman est paru en français sous le titre *Le Défaut*, trad. Charles Zaremba, Paris : Stock, 2007.



projet se trouve à la marge des activités pédagogiques comprenant l'analyse du texte et la réflexion sur le bilinguisme effectuée dans une perspective interculturelle.

Nous disposons aujourd'hui de plusieurs définitions de la notion du bilinguisme, explorées par les sciences de l'éducation, par la sociologie ou par les études culturelles. Dans mon article, j'utilise ce terme conformément à l'explication proposée par Urszula Żydek-Bednarczuk, linguiste, experte en méthodologie de l'enseignement du polonais langue étrangère (Żydek-Bednarczuk, 2007). La chercheuse indique que de nombreuses disciplines ont élaboré une façon d'appréhender « le bilinguisme en tant que capacité de parler deux langues naturelles sans évaluer le niveau de maîtrise de la langue. En même temps, le phénomène du bilinguisme est lié aussi à un ensemble de problèmes linguistiques, psychologiques et socioculturels » (*ibid.*, p. 224). Dans cette approche, le bilinguisme n'est pas seulement une compétence linguistique, mais aussi une compétence pragmatique, relationnelle, sociale, culturelle, embrassant tous les aspects de la communication (*ibid.*, p. 256). La connaissance du système de la langue étrangère n'est donc pas suffisante pour être bilingue; il faut aussi comprendre les facteurs culturels qui permettent de participer d'une façon consciente et engagée à la communication en langue étrangère.

Les étrangers apprenant une langue et les personnes provenant des familles multiculturelles peuvent être bilingues aussi sur le plan culturel. Le projet du cours proposé ici exige une compétence culturelle solide chez les étudiants: cet « état où l'on s'identifie totalement à la deuxième langue et à sa culture, ce qui veut dire: aux représentations culturelles et linguistiques véhiculées par cette langue » (*ibid.*, p. 235). L'essentiel du cours sert à développer les compétences linguistiques dans la discussion sur le fait de parler et de penser en deux langues, avec le soutien des techniques de la bibliothérapie.

À la fin de la séance, je proposerais un débat sur la question rhétorique posée par la narratrice dans « Syllabes comiques »: « En faisant la muette, j'aurais au moins pu dissimuler la tare de



l'étrangéité. Ne valait-il pas mieux choisir le silence? Non, pas du tout. Il aurait été difficile d'arriver à une conversation. Et de confirmer mon existence. » (Tulli, 2011, p. 81)<sup>7</sup>.

C'est un soliloque bouleversant, évoquant le choix entre l'existence – fût-elle dure et marquée par l'humiliation et le ridicule – et la disparition, l'annulation de sa présence. Implicitement, la narratrice déclare que l'échange est très important pour elle. Avant, elle suggère que c'était parce que ses parents ne lui parlaient pas suffisamment et qu'elle confondait les deux langues. Cela amène le lecteur à la conclusion que la langue constitue un fondement de l'existence, ce qui est conforme à la pensée de Martin Heidegger exprimée dans *La Lettre sur l'humanisme*. Le philosophe constate que la langue est une maison de l'existence et que la parole est sa manifestation la plus importante. « Cependant, les poètes en tant que gardiens de l'existence préservent le matériel de la mémoire par leur récit », explique Marcin Lubecki, commentateur de la pensée d'Heidegger (Lubecki, 2013, p. 368). C'est donc la langue littéraire qui sauvegarde la mémoire – et la mémoire nous aide à exister, mais aussi à parler l'un à l'autre. En analysant l'extrait de « Syllabes comiques » dans le contexte de la philosophie d'Heidegger (et également de celle de Hans Georg Gadamer, qui nous rappelle que parler signifie s'entendre), l'on constate que cet extrait est essentiel pour comprendre le motif principal du livre qui est celui du trauma, de l'étrangeté, de l'exclusion contre lesquels la narratrice lutte constamment à cause de sa « confusion des langues ». D'autant plus que les images du monde inscrites dans les deux langues, le polonais et l'italien des années 1960, avaient bien peu en commun, ces deux mondes étaient très distincts.

Je trouve qu'il est intéressant de confronter l'idée du silence comme négation de sa propre existence exprimée dans « Syllabes comiques », avec un extrait du poème ironique *Petites annonces* de Wisława Szymborska :

7. « Udając niemowę, mogłabym przynajmniej ukryć skazę obcości. Nie lepiej było wybrać milczenie? Nie, nie lepiej. Trudno się wtedy doczekać rozmowy. Brakowałyby potwierdzenia, że istnieje. » (trad. J.B.).



*UCZĘ milczenia  
we wszystkich językach  
metodą wpatrywania się  
w gwiaździste niebo,  
w żuchwy sinantropusa,  
w skok pasikonika,  
w paznokcie noworodka,  
w plankton,  
w płatek śniegu.*

J'ENSEIGNE le silence  
dans toutes les langues  
à travers la contemplation  
du ciel étoilé,  
des mâchoires d'un sinanthrope,  
du saut de la sauterelle,  
des ongles d'un nouveau-né,  
du plancton,  
d'un flocon de neige.

Être silencieux ne signifie peut-être pas nécessairement annuler son existence... Peut-être le silence appartient-il aussi à la langue parlée? Au même titre que la parole, étant son contraire? Cherchons avec les lecteurs, nos étudiants, une réponse à cette question. Si l'on enseigne comment parler une langue pour « habiter » la langue et la culture étrangères, peut-être devrions-nous enseigner également comment garder le silence? Afin que chaque étudiant puisse décider s'il choisit de parler ou de rester silencieux en prenant en compte ses propres expériences avec les deux ensembles de mots.

On a besoin de silence pour lire et pour penser. Mais il faut parler afin de communiquer, d'établir un dialogue, une conversation avec les autres; même si l'on parle en « syllabes comiques ». C'est l'idée que j'aimerais bien transmettre à mes étudiants de langue polonaise avec lesquels je lis et parle de la littérature.



**SUPPLÉMENT :**  
**SCÉNARIO DU COURS DE LANGUE ET CULTURE**  
**UTILISANT LES TECHNIQUES BIBLIOTHÉRAPEUTIQUES<sup>8</sup>**

**Sujet: Les mots dans les boîtes – comment arranger un monde bilingue?**

Niveau : C1/C2

Objectifs:

- mettre en lumière les problèmes rencontrés par les personnes bilingues;
- réfléchir sur l'identité et l'altérité culturelles liées à la langue parlée;
- perfectionner des compétences de compréhension, d'analyse et d'explication du texte littéraire.

Durée de séance : 60 à 90 minutes.

Participants : étudiants de niveau avancé ou bilingues.

Méthodes et techniques de travail en classe : étude et commentaire de texte, mise en scène, discussion-débat, travail avec le dictionnaire, jeux de mots.

Supports pédagogiques : « Syllabes comiques » - extrait des *Escarpins italiens* de Magdalena Tulli, petites boîtes en carton, post-it, dictionnaires, tableau blanc, marqueurs.

**ÉTAPES DE L'ENSEIGNEMENT :**

**I. Introduction**

**I.1. « Échauffement » linguistique**

L'enseignant divise le groupe en paires, si possible de différentes nationalités. Les étudiants se demandent les uns aux autres comment on dit « mot » dans leurs langues maternelles. Si le groupe est plus au moins homogène en ce qui concerne la nationalité et la langue

---

8. Ce projet de cours est conforme aux normes et règles de préparation des scénarios pédagogiques dans l'enseignement du polonais langue étrangère.



maternelle des étudiants, chaque paire cherche dans le dictionnaire le mot dans la langue étrangère définie par l'enseignant. Tous les mots sont ensuite écrits au tableau et divisés en syllabes.

## **II. Étude du texte**

### **II.1. Les mots dans les boîtes – travail individuel**

Chaque étudiant reçoit deux petites boîtes en carton et dix petites feuilles. Le devoir consiste à écrire sur les feuilles séparées 5 mots dans la langue étrangère qu'on apprend en classe; il s'agit des 5 mots les plus difficiles à mémoriser pour l'étudiant. Ensuite, chaque étudiant les écrit dans sa langue maternelle sur les autres feuilles. Il range les feuilles dans les boîtes, en les signant « ma langue maternelle » et « la langue étrangère ».

### **II.2. Commentaire du texte**

L'enseignant lit à haute voix l'extrait de « Syllabes comiques », lu par les étudiants avant la séance. Les explications linguistiques nécessaires sont faites en classe. L'enseignant modère la discussion qui porte sur les émotions éprouvées par la narratrice quand elle confond les langues. Il peut poser les questions suivantes : Comment la narratrice se sentait-elle dans cette situation ? À quoi compare-t-elle les mots ? Comment décrit-elle ces situations gênantes ? Quelles figures de style utilise-t-elle ?

### **II.3. La « tare » de l'étrangeté – jeu de rôle / techniques du drama en petits groupes de deux personnes**

L'enseignant distribue quelques sujets et les étudiants doivent imaginer 3-4 phrases simples, commençant par : « Hier, j'ai fait... », « Aujourd'hui, j'ai mangé... », « Récemment, j'ai vu ce film... », « Ce soir, je vais... »...

Chaque groupe joue une scène : une personne parle, mais elle utilise parfois les mots de sa langue maternelle. Chaque fois que le partenaire en dialogue les entend, il joue son étonnement : il rit, fait une mine étrange, demande « quoi ? qu'est-ce que tu viens de dire ? ». Échange de rôles.



Pour résumer, après l'exercice les volontaires racontent leur expérience et les émotions éprouvées quand ils étaient ridiculisés par l'interlocuteur ou quand c'étaient eux qui riaient en face de l'autre personne. Cela peut constituer un point de départ pour une discussion sur la notion d'étrangeté et de l'altérité lors de la communication en langue étrangère.

#### II.4. Les « syllabes comiques » – travail en groupes de 4 ou 5

Chaque groupe reçoit une grande feuille de papier et des marqueurs. Chaque étudiant prend un mot de sa boîte « ma langue maternelle » et en choisit une syllabe. Le groupe construit un mot à partir de ces syllabes ; un mot étrange, drôle, n'ayant pas de sens. Le travail peut être répété plusieurs fois afin d'inventer plus de mots.

L'enseignant écrit au tableau « Les syllabes comiques » et toutes les feuilles de papier sont mises au-dessous. Tous les néologismes sont ensuite lus à haute voix par les volontaires au grand plaisir du groupe : il est autorisé, et même recommandé, de rire autant que possible en entendant des mots nouveaux.

#### II.5. Ne serait-il pas mieux de choisir le silence ? – débat en classe

Les étudiants expriment leurs opinions sur le choix du silence au lieu de se faire ridiculiser en raison de la confusion des langues. L'enseignant peut modérer la discussion afin qu'elle se rapporte à la compréhension du texte littéraire analysé et aux exercices précédents.

### III. Récapitulatif

Les étudiants proposent leurs propres images des deux ensembles de mots qu'ils ont à disposition en tant que personnes bilingues.

## BIBLIOGRAPHIE

JĘDRYCH Karolina, KRZYŻYK Danuta, OCHWAT Magdalena & WÓJCIK-DUDEK Małgorzata (dir.), 2018, *Przestrzenie spotkania. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej* [Espaces de rencontre. Mélanges offerts à Ewa Jaskółowska à l'occasion du quarantième anniversaire de son travail de recherche et d'enseignement], Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



- KITA Małgorzata & SKUDRZYK Aldona (dir.), 2009, *Człowiek i jego świat w słowach i tekstach. Wybór tekstów języka polskiego dla cudzoziemców na poziomie zaawansowanym* [L'Humain et son univers: entre mots et textes. Choix de textes en langue polonaise pour les apprenants étrangers, niveau avancé], Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- LUBECKI Marcin, 2013, « Kwestia języka w filozofii Martina Heideggera » [La question du langage dans la philosophie de Martin Heidegger], *Argument*, n° 2 (vol. 3), pp. 357-372.
- SERETNY Anna (dir.), 2007, *Kto czyta – nie błądzi. Podręcznik do nauki języka polskiego. Ćwiczenia rozwijające sprawność czytania* [Chemins du lecteur. Manuel de polonais: exercices de lecture], Kraków: Universitas.
- SOBOLEWSKI Tadeusz, 2012, « Nike 2012. Magdalena Tulli: nie ma zmyślonych opowieści » [Nike 2012. Magdalena Tulli: il n'y a pas de récits inventés], [http://wyborcza.pl/1,75410,12487543,Nike\\_2012\\_Magdalena\\_Tulli\\_Nie\\_ma\\_zmyslonych\\_opowieści.html](http://wyborcza.pl/1,75410,12487543,Nike_2012_Magdalena_Tulli_Nie_ma_zmyslonych_opowieści.html)
- SZULC Wita, 2001, *Arteterapia: narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki* [Art-thérapie: émergence d'une idée, évolutions d'une théorie et d'une pratique], Warszawa: Diffin.
- SZULC Wita, 1993, *Sztuka i terapia* [Art et thérapie], Warszawa: Centrum Metodyczne Szkolenia Nauczycieli Średniego Szkolnictwa Medycznego.
- TULLI Magdalena, 2007, *Le Défait*, trad. fr. Charles Zaremba, Paris : Stock.
- TULLI Magdalena, 2011, *Włoskie szpilki* [Escarpins italiens], Kraków: Nisza.
- WYSOCKI Grzegorz, 2011, « Magdalena Tulli: Włoskie szpilki » [Magdalena Tulli : *Escarpins italiens*], *Dwutygodnik*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2862-magdalena-tulli-wloskie-szpilki.html>
- ŻYDEK-BEDNARCZUK Urszula, 2007, « Bilingwizm w badaniach glottodydaktycznych, społecznych i kulturowych » [Le Bilinguisme dans les études linguistiques, sociologiques et culturelles], in Aleksandra Achtełik & Jolanta Tambor, *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego* [Un art ou un savoir-faire ? Enseigner la Pologne et le polonais] Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, vol. 1.









**LA TRADUCTION PEUT-ELLE AIDER  
À DÉVELOPPER UNE ATTITUDE  
RÉFLEXIVE SUR LA LANGUE  
CHEZ LES APPRENANTS  
D'UNE LANGUE ÉTRANGÈRE ?**

Agnieszka Żuk

Académie de Paris

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.325-339*



L'exercice de la traduction a connu un parcours singulier au cours de l'histoire de l'enseignement des langues étrangères. D'abord privilégiée, puis ostracisée avant d'être finalement progressivement réintroduite dans l'enseignement, ni le statut, ni le rôle, ni les propriétés pédagogiques de la traduction ne font consensus.

Pour notre part, nous pensons que la traduction, plus qu'un simple exercice, ou même qu'une compétence à atteindre, est un véritable outil pédagogique, indispensable dans l'apprentissage d'une langue. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'en faire un des pivots de notre travail didactique au cours de notre première année d'enseignement de polonais.

Nous croyons en effet que l'exercice de traduction possède des propriétés particulières qui font de sa pratique en classe un moyen privilégié de développer ce que nous appelons une attitude réflexive sur la langue. Une source importante de difficultés dans l'apprentissage d'une langue est constituée d'une part par les interférences entre la langue maternelle et la langue apprise, d'autre part par les spécificités culturelles et sociales de celle-ci. Prendre conscience de ces difficultés est une étape nécessaire dans leur élimination progressive. Adopter une attitude réflexive sur la langue consiste précisément en cela.

Nous voudrions dans un premier temps présenter la place dont celle-ci a bénéficié dans l'histoire de l'enseignement des langues étrangères en France.

Nous remarquons en effet que l'attitude des didacticiens par rapport à la place de celle-ci dans l'enseignement a changé dans le temps. D'abord considérée comme outil pédagogique incontournable, elle a ensuite été rejetée avant d'être progressivement réintroduite dans l'enseignement. Son statut étant longtemps resté ambigu, ce n'est qu'à partir des années 1980 que s'amorce sa lente réhabilitation.

Nous remarquons également que la place de la traduction dans l'enseignement des langues étrangères est inextricablement liée à la perception du rôle de la langue maternelle dans le processus de l'apprentissage des langues.



## LA TRADUCTION DANS L'HISTOIRE DE L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES

Nous proposons d'exposer l'évolution dans le temps de l'attitude des didacticiens par rapport à la traduction en tant qu'outil pédagogique en nous appuyant sur l'évolution du paradigme méthodologique dans l'histoire telle que la conçoit Christian Puren, didacticien des langues et chercheur (Puren, 1995, pp. 7-22). Ainsi, le chercheur français dégage trois paradigmes méthodologiques dans l'histoire de l'enseignement des langues étrangères et les place dans une perspective temporelle allant du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Ces trois paradigmes sont : le paradigme indirect, le paradigme direct et le paradigme constructiviste.

### *Le paradigme indirect*

Le premier paradigme historique de l'enseignement des langues se base sur le présupposé suivant : lorsqu'on pense et parle dans une langue étrangère, on traduit mentalement de manière instantanée et inconsciente à partir de sa langue maternelle. Apprendre une langue nouvelle se ferait donc à partir de la langue maternelle.

Cette idée est clairement explicitée en 1887 par G. Halbwachs, le rédacteur de l'instruction de 1886, à l'intention des professeurs d'allemand :

*À côté du thème et de la version, qui sont le fond des études du 2<sup>e</sup> cycle, la conversation, renfermée dans les limites du vocabulaire, doit occuper une place presque égale. Aussi bien, qu'est-elle autre chose qu'une traduction de plus en plus rapide d'une idée pensée en français. Et le jour où cette traduction sera assez rapide pour qu'elle se confonde avec l'émission de cette idée, ne pourra-t-on dire que l'élève pense en langue étrangère ? Pour se rapprocher de cet idéal, il faut qu'il s'exerce sans interruption, et qu'aucune classe ne se passe où il ne parle la langue étrangère qu'il étudie. Par intervalles, il sera même bon que la classe se fasse en allemand. Dans quelle mesure ? Le professeur seul peut en être juge.*

Puren, 1995, p. 8.

Nous voyons que, selon l'idée exposée par Halbwachs, l'apprentissage d'une langue étrangère repose sur le perfectionnement de la



traduction mentale que l'élève opère entre sa langue maternelle et la langue étrangère. Par conséquent, afin de la rendre la plus rapide, et donc la plus fluide possible, il faut passer par un entraînement intensif à la traduction.

Cette méthode qui repose sur l'importance donnée à la langue maternelle et sur la traduction en tant que moyen d'apprentissage de la langue étrangère a été introduite dans l'enseignement pour adultes et dans l'enseignement scolaire en France au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les cours de langues pour adultes, on a recours à ce qu'on appelle la « méthode de la traduction ». Dans le cadre de cet enseignement, on propose aux apprenants des exercices de traduction de différents types mais qui consistaient invariablement à traduire oralement des phrases isolées ou des textes, et ceci dans les deux sens. Ces exercices ont pour but de créer chez les apprenants des automatismes de traduction orale afin de parvenir à la maîtrise de la langue étrangère, celle-ci étant principalement comprise en tant qu'aptitude à communiquer.

C'est également sur le même principe que repose la méthodologie traditionnelle scolaire qui apparaît au début du XIX<sup>e</sup> siècle en France. Cette méthode, appelée « grammaire-traduction », allie « la méthode de la traduction » à « la méthode de la grammaire ». Nous lisons notamment dans l'instruction officielle de 1840 qu'afin d'apprendre la grammaire, les élèves sont d'abord amenés à apprendre une leçon de grammaire par cœur pour ensuite passer aux exercices de version et de thème qui ont pour but de consolider les connaissances (Puren, 1995, p. 8 ; Instruction, 1839-1850, pp. 77-79).

Nous observons donc que, comparé à l'enseignement dispensé dans le cadre des cours pour adultes qui prônait la traduction à l'oral, l'enseignement scolaire privilégie la traduction écrite et l'enseignement de la grammaire. Outre l'objectif « pratique » (apprendre à communiquer dans une langue étrangère), qui est prioritaire dans les cours pour adultes, l'enseignement scolaire poursuit deux autres objectifs : culturel et formatif.



### *Le paradigme direct*

Si le paradigme indirect se basait sur l'idée que l'acquisition de la langue étrangère se fait à partir de la langue maternelle, le deuxième paradigme historique de l'enseignement des langues qui apparaît en France au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle rejette le recours à celle-ci et par conséquent, invalide aussi le recours à la traduction.

Voici comment Georges Delobel définit en 1898 la méthode directe :

*Ce qui caractérise la méthode directe, c'est qu'elle part de ce principe : « Que les langues modernes ne s'apprennent rapidement et conformément à leur génie que par la langue même qu'il s'agit d'enseigner. Le meilleur moyen pour pénétrer le génie d'une langue, c'est de ne pas chercher à passer d'un mot français au mot étranger, mais d'apprendre d'abord à penser dans cette langue »*

Wolfrohm, 1902, p. 58.

Ce paradigme se base sur le modèle de l'acquisition dite « naturelle » de la langue étrangère. Selon ce principe, on apprendrait à parler et à penser dans une langue étrangère de la même manière que le fait un enfant qui apprend sa première langue, c'est-à-dire simultanément. La méthode directe rejette par conséquent le recours à la langue maternelle qui est considéré comme nocif, un obstacle dans l'apprentissage de la langue seconde (L2).

Puisque dans ce paradigme, le recours à la langue maternelle est banni, la traduction subit le même sort, que ce soit comme mode d'accès au sens des formes (lexique et structures grammaticales), comme mode d'entraînement ou de réemploi de ces formes, ou encore comme mode de contrôle des différents niveaux de maîtrise de ces formes (mémorisation, compréhension, application, assimilation). À la place, les partisans de la méthode directe proposent des procédés dits « intuitifs ».

Toutefois, tout en maintenant le principe direct dans l'enseignement, on commence progressivement à réaliser que la situation d'acquisition d'une L1 (langue maternelle) est bien différente de celle de l'apprentissage d'une L2 en milieu scolaire.



Cette prise de conscience amène les méthodologues scolaires à reconsidérer leur attitude envers la traduction et à l'admettre, quoique de façon limitée et comme à contrecœur, dans l'enseignement scolaire. Ceci pour la simple raison que sa réhabilitation invaliderait le principe qui sous-tend le paradigme direct, à savoir qu'apprendre une langue étrangère se fait indépendamment de la langue maternelle.

Puren remarque que cette timide réintroduction de la traduction est principalement due à deux facteurs qui sont toujours effectifs de nos jours et qui posent les limites de la méthode directe en milieu scolaire.

Tout d'abord, les limites de l'explication directe. On remarque, et ce dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, que les procédés intuitifs d'explication sémantique sont non seulement longs à mettre en place mais s'avèrent de surcroît inefficaces pour les notions abstraites et les constructions complexes. De plus, ils posent le plus de difficultés de compréhension aux élèves les plus faibles qui ont le plus besoin d'explications du professeur.

Le second facteur consiste en l'absence de procédés spécifiques de contrôle de la compréhension. En effet, dans la méthodologie directe, ce sont les mêmes procédés qui servent pour l'explication et pour le contrôle de la compréhension sémantiques ainsi que pour l'enseignement de la grammaire.

En dépit de la rupture de cohérence avec le principe direct, la conjonction de ces deux facteurs va amener les méthodologues à assigner à la traduction la fonction de procédé de contrôle, que ce soit pour le lexique, les textes ou encore pour la grammaire.

### *Le paradigme constructiviste*

L'émergence du troisième paradigme historique dans l'enseignement des langues coïncide avec l'affaiblissement du paradigme direct depuis les années 1970 et l'émergence d'un nouveau paradigme : le paradigme constructiviste. Selon le psychologue suisse



Jean Piaget, l'un de ses principaux représentants, « la connaissance est un processus avant d'être résultat et [...] elle ne s'entend que par les interactions du sujet et de l'objet » (Le Moigne, 1994, p. 83).

Comme nous l'avons précisé plus haut, dans les deux premiers paradigmes, on avait cherché soit à prendre systématiquement appui sur l'objet L1 pour enseigner l'objet L2 (paradigme traditionnel), soit à isoler complètement l'objet L2 de l'objet L1 en organisant un enseignement autonome de la L2 (paradigme direct). Dans le paradigme constructiviste, on considère qu'il est possible d'échapper à ce dualisme en partant du sujet (l'apprenant) construisant progressivement sa compétence aussi bien à partir de la L1 que de la L2 et de l'interaction qui se construit ainsi chez lui entre les deux langues.

Les modes de construction, par l'apprenant, de sa compétence linguistique ont été qualifiés d'« interlangue » par la linguistique appliquée. L'intérêt des didacticiens s'est ensuite porté sur « l'interculturel » qui est la construction par l'apprenant d'une compétence culturelle en L2 en tant qu'interaction entre les éléments de la culture 1 et de la culture 2. Ainsi, dès lors que, dans le paradigme constructiviste, on considère que les objets L1 et culture 1 sont parties prenantes du processus d'apprentissage, on est forcé de revaloriser fortement le rôle de la langue maternelle et, par conséquent aussi, de la traduction en classe de langue.

Le linguiste Henry George Widdowson constate :

*Ce que nous cherchons à faire, c'est amener l'apprenant à appréhender la langue étrangère de la même façon qu'il appréhende sa propre langue et à l'utiliser de la même façon en tant qu'activité de communication. Cela étant, il semblerait raisonnable de faire appel à la connaissance que l'apprenant possède de la manière dont sa langue maternelle sert à des fins de communication. En d'autres termes, il semblerait raisonnable de recourir à la traduction. [...] La traduction est donc ici une opération portant sur l'emploi de la langue et non seulement sur l'usage : ainsi elle vise à faire prendre conscience à l'apprenant de la valeur communicative de la langue qu'il étudie par référence explicite au fonctionnement de sa propre langue d'un point de vue communicatif.*

Widdowson, 1981, p. 192 [Extrait cité par Puren, 1995, pp. 17-18].





Toutefois, très probablement à cause de la résistance du paradigme direct, les propositions de réintroduire la traduction dans l'enseignement de langues étrangères ne trouvent guère d'écho chez les didacticiens.

Puisque le paradigme constructiviste ne s'applique ni à l'objet langue ni à l'objet culture mais à la didactique elle-même, Puren propose d'envisager ce qu'il appelle « une didactique complexe », adaptée à la complexité du processus d'enseignement-apprentissage de la langue/culture. Il propose donc de passer à la didactique qui s'appuie sur « l'inter-projet », né du contact entre projet d'enseignement et projet(s) d'apprentissage, dont le principe est explicité par Jean-Louis Le Moigne :

*L'épistémologie constructiviste est une épistémologie de l'invention [...]. Elle ne vise plus à découvrir le vrai plan de câblage d'un univers dissimulé sous l'enchevêtrement des phénomènes; elle vise à inventer, construire, concevoir et créer une connaissance projective, une représentation des phénomènes: créer du sens, concevoir de l'intelligible, en référence à un projet. [...] Les « comment » méthodologiques de ces exercices de construction et de formulation de problème deviennent le cœur même du projet...*

Le Moigne, *ibid.*, pp. 123 et 148.

Dépasser à la fois le modèle traditionnel indirect (qui à l'évidence simplifie beaucoup trop les processus cognitifs mis en jeu dans l'apprentissage d'une langue) et le modèle direct (à l'évidence inadaptée à l'enseignement scolaire) permet en effet de prendre la classe de langue pour ce qu'elle est véritablement, à savoir une situation d'enseignement/apprentissage artificielle et non pas naturelle. Cette constatation permet de repenser le statut de la L1 et par là même, celui de la traduction en classe de langue. Cela ne veut pas pour autant dire que suivant cette approche, la place et le rôle de la L1 et de la traduction seront fixés pour tous et une fois pour toutes. Au contraire, comme le souligne Puren, chaque dispositif didactique doit être construit, justifié et contrôlé.

Dans cette didactique de l'invention créative, ainsi que l'explique Puren, ce n'est pas une seule place qui reviendrait à la traduction mais de multiples places et variables dont les acteurs mêmes



du processus d'enseignement-apprentissage décideraient en commun, jour après jour.

Toutefois, avec le développement de la pensée constructiviste, on commence à s'intéresser davantage au processus de l'acquisition de la L2. On se rend également à l'évidence qu'il est impossible d'apprendre une L2 de façon « naturelle » dans un milieu qui ne l'est pas, c'est-à-dire dans un cadre scolaire. Car, en dehors de ce cadre, qui est un milieu « naturel » créé artificiellement pour le besoin d'immersion de l'apprenant dans la langue qu'il apprend, celui-ci évolue le reste du temps dans sa langue maternelle.

## L'APPROCHE CONTEMPORAINE

### *L'approche actionnelle*

*J'entends et j'oublie*

*J'écoute et je retiens*

*J'agis et je comprends*

(proverbe chinois).

S'inscrivant pleinement dans le paradigme constructiviste, l'enseignement de la L2 dans les pays de l'Union Européenne s'appuie sur les recommandations formulées dans le CECRL (Cadre européen commun de référence pour les langues). Ce document, publié par le Conseil de l'Europe en 2001, est le fruit des recherches menées en Europe entre 1991 et 2001. Conçu comme un guide de principes théoriques et de référence, il propose « une base commune pour l'élaboration de programmes de langues vivantes, de référentiels, d'examens, de manuels etc., en Europe » (CECRL, 2001, p. 9).

La perspective qui y est privilégiée est de type actionnel, c'est-à-dire qu'elle considère l'apprenant et l'utilisateur d'une langue comme des acteurs sociaux ayant des tâches à accomplir. En accord avec cette idée, on considère dans cette approche que « communiquer c'est agir, vivre, manipuler et bouger » (Rosen, 2010, pp. 34-35).



L'approche actionnelle repose sur trois principes fondamentaux. Tout d'abord, suivant le premier principe, on considère l'action de communication dans sa totalité, c'est-à-dire que l'activité langagière n'a de sens que dans l'action réelle et dépend donc du contexte. Ensuite, le deuxième principe stipule que la classe n'est plus considérée comme un milieu artificiel mais comme une micro-société authentique car l'apprenant est un acteur social réel agissant. Et enfin, le troisième principe correspond au fait que la pédagogie ne se fait plus par simulations et situations lointaines imaginaires mais par l'emploi de la langue cible dans cette microsociété authentique qu'est la classe de langue (*ibid.*, pp. 23-28).

Nous souhaiterions d'abord présenter de quelle façon la langue maternelle est appréhendée dans l'approche actionnelle et quelle est la place qui revient à la traduction. Voici ce qu'en dit le CECRL :

*L'apprenant d'une deuxième langue (ou langue étrangère) et d'une deuxième culture (ou étrangère) ne perd pas la compétence qu'il a dans sa langue et sa culture maternelles. Et la nouvelle compétence en cours d'acquisition n'est pas non plus totalement indépendante de la précédente. L'apprenant n'acquiert pas deux façons étrangères d'agir et de communiquer. Il devient plurilingue et apprend l'interculturalité. Les compétences linguistiques et culturelles relatives à chaque langue sont modifiées par la connaissance de l'autre et contribuent à la prise de conscience interculturelle, aux habiletés et aux savoir-faire. Elles permettent à l'individu de développer une personnalité plus riche et plus complexe et d'accroître sa capacité à apprendre d'autres langues étrangères et à s'ouvrir à des expériences culturelles nouvelles. On rend aussi les apprenants capables de médiation par l'interprétation et la traduction entre des locuteurs de deux langues qui ne peuvent communiquer directement.*

CECRL, 2001, p. 40.

Nous remarquons tout d'abord que contrairement à l'approche directe selon laquelle l'apprentissage de la L2 se faisait indépendamment de la L1, la langue maternelle tient une place importante dans l'approche actionnelle. Néanmoins dans la perspective actuelle, la L1 n'est pas perçue de la même façon que dans la méthode traditionnelle où l'apprenant était censé « s'appuyer » sur la L1 pour



« arriver » à la L2, chacune étant considérée comme une entité séparée. En accord avec les principes du paradigme constructiviste, dans l'approche actuelle, l'accent est mis sur l'interaction qui s'opère entre les deux langues (et les deux cultures).

En d'autres mots, l'objectif de cet apprentissage n'est plus tant l'acquisition d'une nouvelle langue en tant qu'entité isolée, mais une « prise de conscience interculturelle » (*ibid.*, p. 83).

Nous remarquons également que dans l'approche actionnelle, la traduction tient une place importante. Selon la définition citée plus haut, un des objectifs de l'apprentissage d'une langue étrangère est la médiation : « On rend aussi les apprenants capables de médiation par l'interprétation et la traduction entre des locuteurs de deux langues qui ne peuvent communiquer directement » (*ibid.*, p. 40). Le CECRL précise également que les activités et les compétences de traduction « différencient l'apprenant du locuteur natif monolingue » (*ibid.*), impliquant de cette façon que tout apprenant d'une langue étrangère est capable de médiation. Par ailleurs, si l'apprenant est considéré comme un acteur social, évoluant au sein d'une société de plus en plus pluri-lingue, tout au long de sa vie, il sera amené à recourir à la médiation (à l'oral ou à l'écrit), que ce soit dans un cadre informel (rencontres de famille, d'amis) ou plus tard dans un cadre professionnel. Comme on le précise dans le CECRL : « Les activités langagières de médiation, (re)traitant un texte déjà là, tiennent une place considérable dans le fonctionnement langagier ordinaire de nos sociétés » (*ibid.*, p. 18).

Enfin, si le CECRL met l'accent sur la médiation en tant qu'un des objectifs primordiaux de l'apprentissage de la L2, c'est parce qu'en accord avec la politique linguistique de l'Union européenne, le dialogue entre habitants des différents pays membres est considéré comme un élément essentiel pour promouvoir la tolérance, la compréhension réciproque, la mobilité et pour combattre les préjugés et la discrimination.

Comme il est précisé dans le CECRL, la méthode actionnelle, et donc l'apprentissage, repose sur la réalisation des tâches, et l'accomplissement de celles-ci passe par des activités langagières pouvant relever de la réception, de la production, de l'interaction ou de la



médiation qui, à leur tour, comportent le traitement de textes oraux ou écrits. Ainsi, en plus de constituer un des objectifs principaux de l'apprentissage d'une L2, la traduction apparaît également dans l'approche actionnelle comme l'une des activités langagières permettant de réaliser une tâche. Elle devient donc à la fois un outil didactique et un objectif de l'apprentissage.

### *Le plurilinguisme*

Comme nous l'avons précisé plus haut, selon la politique linguistique de l'Union européenne, l'un des objectifs principaux de l'apprentissage d'une L2 est de rendre l'apprenant non pas tant multilingue (connaissant au moins une langue étrangère) mais plurilingue. Puisque nous considérons que l'importance qui est accordée au plurilinguisme par la politique linguistique de l'UE joue un rôle particulier dans la perception de la place de la traduction dans l'enseignement des langues étrangères, nous pensons qu'il est utile de rappeler sa définition, telle qu'elle est formulée par le CECRL :

*On peut arriver au multilinguisme simplement en diversifiant l'offre de langues dans une école ou un système éducatif donnés, ou en encourageant les élèves à étudier plus d'une langue étrangère, ou en réduisant la place dominante de l'anglais dans la communication internationale. Bien au-delà, l'approche plurilingue met l'accent sur le fait que, au fur et à mesure que l'expérience langagière d'un individu dans son contexte culturel s'étend de la langue familiale à celle du groupe social puis à celle d'autres groupes (que ce soit par apprentissage scolaire ou sur le tas), il/elle ne classe pas ces langues et ces cultures dans des compartiments séparés mais construit plutôt une compétence communicative à laquelle contribuent toute connaissance et toute expérience des langues et dans laquelle les langues sont en corrélation et interagissent. Dans des situations différentes, un locuteur peut faire appel avec souplesse aux différentes parties de cette compétence pour entrer efficacement en communication avec un interlocuteur donné.*

*Ibid.*, p. 11

En d'autres mots, puisque les langues et les cultures, qu'elles soient maternelles ou acquises, « ne se trouvent pas dans des compartiments séparés mais sont en corrélation et interagissent », selon notre



interprétation, l'usager plurilingue d'une L2, ayant > développé une attitude réflexive sur la langue au cours de l'apprentissage, est avant tout un usager conscient de ce qu'est une langue, c'est-à-dire qu'il est conscient de ses implications culturelles et sociales, de la spécificité de chaque langue dans sa façon d'appréhender le monde, et qu'il connaît les principes de recherche des équivalences (et donc sait en quoi consiste la médiation). Il est par conséquent conscient des interactions entre la L1 et la L2 et des inévitables interférences entre les deux langues. Nous pensons par conséquent qu'enseigner le plurilinguisme consisterait entre autres à développer chez l'apprenant une attitude réflexive par rapport à la langue, telle que nous venons de la définir, au moyen de la traduction.

### ARGUMENTS POUR LA TRADUCTION

Selon la théorie interprétative, « un traducteur ne transmet pas ce que dit la langue d'un texte mais ce que dit un auteur à travers cette langue » (Lavault-Olléon, 1998, p. 54). Dans cette perspective, la traduction permet non seulement de s'entraîner à l'écriture dans la langue cible en vérifiant la compréhension profonde dans la langue source mais permet également d'explorer les potentialités des deux langues.

Les organisateurs de la journée d'études « Traduction et apprentissage des langues : entre médiation et remédiation » qui s'est déroulée à l'Inalco en octobre 2013 mettent l'accent sur le fait qu'en tant que « stratégie didactique et technique de formulation (...), la traduction sert également à recenser, à consolider et à contrôler structures grammaticales et éléments du lexique qui d'une langue à l'autre posent inévitablement des problèmes d'équivalence » (Médhat-Lecocq, Negga & Szende, 2016).

On y remarque également que, puisque la traduction demande des connaissances allant au-delà des connaissances linguistiques, en traduisant, l'apprenant mobilise tout son stock de savoirs (par exemple en histoire ou en géographie); de plus, il active non seulement les éléments de sa langue maternelle mais aussi ceux des autres langues étrangères apprises.



Toutefois, l'argument le plus répandu en faveur de la traduction consiste à dire que, contrairement aux principes sur lesquels s'appuyait la méthode directe, lors de l'apprentissage de la L2, il y a toujours traduction. Les recherches ont effectivement démontré que même dans le cas de la méthode directe, les élèves, en particulier les débutants, avaient toujours eu recours à la traduction mais de « façon silencieuse » et pour eux-mêmes, sans pouvoir vérifier leurs intuitions auprès du professeur. En effet, pour apprendre une langue seconde de façon entièrement « naturelle », l'apprenant serait obligé de faire table rase de son expérience de la langue maternelle et de celle qu'il a déjà acquise du monde.

### BIBLIOGRAPHIE

- ARROYO Encarnacion, 2008, « L'enseignement de la traduction et la traduction dans l'enseignement », *Cahiers de L'APLIUT*, Vol. XXVII, n° 1, <https://apliut.revues.org/1562> (accès le 7 juillet 2021).
- CECRL, 2001, Conseil d'Europe / Paris : Les Éditions Didier, <https://rm.coe.int/16802fc3a8> (accès : le 7 juillet 2021).
- DUNIN-DUDKOWSKA Anna, 2011, « Tłumaczenie dydaktyczne w nauczaniu języka polskiego jako obcego », [La traduction didactique dans l'apprentissage du polonais langue étrangère], *Acta Universitatis Lodzianis, Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców*, n° 18, [https://www.google.fr/?gws\\_rd=ssl#q=duninDudkowska+Tlumaczenie+dydaktyczne](https://www.google.fr/?gws_rd=ssl#q=duninDudkowska+Tlumaczenie+dydaktyczne) (accès le 7 juillet 2021).
- GERMAIN Claude, 1993, *Évolution de l'enseignement des langues : 5 000 ans d'histoire*, Paris : CLÉ International / Montréal : HMH.
- GRUCZA Franciszek, 1981, « Nauczanie języków obcych, a tłumaczenie, [Apprentissages des langues étrangères et traduction] in Franciszek Grucza (dir.), *Glottodydaktyka a translatoryka*, Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- HARDIN Gérard, 1987, « Faire du thème ? », *Les Langues Modernes : Traduire. Langue maternelle/langue étrangère*, n° 1, pp. 63-65.
- « Instruction relative à l'enseignement des langues vivantes dans les collèges. Signée Cousin », 1839-1850, *Circulaires et instructions officielles relatives à l'Instruction Publique*, t. III.



- KACZMARSKI Stanisław, 1981, « Tłumaczenie i interferencja w procesie dydaktycznym » [Traduction et interférence dans le processus didactique], in Franciszek Gucza (dir.), *Glottodydaktyka a translatoryka*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- LOPRIORE Lucilla, 2006, « A la recherche de la traduction perdue: la traduction dans la didactique des langues », *Ela. Etudes de linguistique appliquée*, n° 141 (1), [www.cairn.info/revue-ela-2006-1-page-85.htm](http://www.cairn.info/revue-ela-2006-1-page-85.htm). (accès le 7 juillet 2021).
- LAVAUT Elisabeth, 1998, *Fonctions de la traduction en didactique des langues: apprendre une langue en apprenant à traduire*, Paris: Didier.
- LE MOIGNE Jean-Louis, 1994, *Le constructivisme. Tome 1, Les fondements*, Paris: ESF
- LEDERER Marianne, 1994, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Paris: Hachette.
- MÉDHAT-LECOQC Héba, NEGGA Delombera & SZENDE Thomas (dir.), 2016, *Traduction et apprentissage des langues*, Éditions des Archives Contemporaines, <https://calenda.org/259402>.
- PRZECIHOZKA Grażyna, 2004, « Ćwiczenia translacyjne jako jedna z technik wspomagających nauczanie języka polskiego jako obcego », [Exercices de traduction comme l'une des techniques qui accompagne l'apprentissage du polonais langue étrangère], in Anna Seretny, Waldemar Martuniuk & Ewa Lipińska (dir.), *Opisywanie, rozwijanie i testowanie znajomości języka polskiego jako obcego*, [Description, développement et vérification des connaissances du polonais langue étrangère], Kraków: Universitas.
- PUREN Christian, 1988, *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Paris: Nathan CLE International, <http://www.christianpuren.com/mes-travaux/1988a/> (accès le 7 juillet 2021).
- , 1995, « Pour un nouveau statut de la traduction en didactique des langues », *Les Langues Modernes* n°1, Paris: APLV.
- ROSEN Évelyne, 2010, *Le point sur le Cadre européen commun de référence pour les langues*, Paris: CLE international.
- WIDDOWSON Henry, 1981, *Une approche communicative de l'enseignement des langues*, Paris: Hatier-Credif, coll. « LAL – Langues et apprentissage des langues ».
- WOLFROMM Auguste, 1902, « La question des méthodes. Les débats d'opinion. I », *Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes*, n° 2, avril, pp. 49-78.







**III.**

**PARADIGMES :  
DU ROMANTISME  
À LA MODERNITÉ**





**VICTOR HUGO DANS LE  
*VADE-MECUM*  
DE CYPRIAN NORWID\***

Rolf Fieguth

Université de Fribourg, Suisse

\* Ce texte est une version modifiée, concentrée sur Victor Hugo et réécrite en français, de mon étude  
« *Vade-mecum* Cypriana Norwida w kontekście Victora Hugo i Charles'a Baudelaire'a » (Fieguth, 2008).

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.343-356*

Dans l'étude qui suit, je propose une analyse approfondie du rôle que joue dans *Vade-mecum* de Cyprian Norwid Victor Hugo, considéré par André Gide comme étant, hélas, le plus grand poète français du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est évident que vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Hugo, et notamment sa méthode et sa manière de composer ses recueils, constituait un point de départ, positif, neutre ou négatif, pour d'autres poètes lyriques en France et ailleurs en Europe, tout comme c'était le cas des recueils d'Henri Heine. Mes recherches bibliographiques d'il y a quelques années n'ont pas relevé d'étude sérieuse consacrée aux relations entre le poète polonais, considéré comme un grand auteur seulement à partir du XX<sup>e</sup> siècle, et Hugo : grand génie de son temps, moins apprécié après. La contradiction entre l'attitude polonophile du grand Français et un certain désamour pour Hugo dont Norwid, longtemps méconnu, fait parfois preuve, constitue peut-être l'une des raisons de cette lacune<sup>1</sup>.

Nous savons que Norwid connaissait Hugo comme poète (Trojanowiczowa, Lijewska, Płuta, 2007), d'autant plus que certains de ses rares lecteurs le comparaient avec le Français<sup>2</sup>. Hugo, mondialement connu, poète de l'humanité entière selon sa propre vision des choses, resté éminent malgré son émigration sur les îles anglo-normandes (1851-1870), devait à la fois intéresser et irriter Norwid, cet « invalide des intentions » polonais, émigré, poète et artiste dont l'auditoire était à l'époque très restreint, mais aussi observateur perspicace des phénomènes sociaux tant polonais qu'occidentaux. Il est fort probable qu'on pourrait relever dans ses traités, ses longs poèmes et ses recueils de poèmes en vers une quantité notable d'allusions et de réactions, plus ou moins critiques, au Français<sup>3</sup>. Une future étude

1. La critique de Norwid à l'égard de Hugo paraît étrangement partielle, vu l'attitude polonophile du Français : voir par exemple son poème « Seule au pied de la tour », numéro IX des *Chants du crépuscule* (Hugo, 1970, p. 58 ; Parvi, 1980).

2. Cf. la lettre de Roger Raczyński « O poezjach Norwida » (Norwid, 1971-1976/IX, p. 564).

3. Gomulicki (Norwid, 1966, p. 794 et suivantes) voit dans *VM XLII. Idee i prawda* une allusion polémique au poème *Ibo* (lat. *J'irai*) de Victor Hugo (*Contemplations, Livre sixième. Au bord de l'infini*).



consacrée à ce sujet pourrait se donner un objectif plus général : celui de mieux élucider la position compliquée du poète polonais dans son XIX<sup>e</sup> siècle, si mal aimé et mal l'aimant. Souvenons-nous des années 1970, quand les critiques littéraires éprouvaient encore une très grande difficulté à comprendre le lien paradoxal liant un poète qui déclarait « n'avoir rien repris » des « géants » (*I. Vade-mecum*) aux temps et aux espaces dans lesquels il vivait (Norwid, 2004a, p. 59). Nous ne le comprenons toujours pas entièrement, bien qu'actuellement Norwid veille sous la forme d'un bas-relief en bronze sur les tombes de trois grandes personnalités du romantisme polonais honorées dans la *Crypte des Grands Romantiques Nationaux du Wawel* à Cracovie : Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Frédéric Chopin. On lui attribue aujourd'hui souvent, et trop facilement, la fonction de « quatrième » Grand poète romantique, au détriment de Zygmunt Krasiński, enterré à Opinogóra, qui était considéré de son temps comme le poète polonais le plus éminent à côté de Mickiewicz. Il est juste par ailleurs qu'on remette Cyprian Norwid le solitaire, avec tous ses points forts et toutes ses faiblesses, dans le contexte de ces « géants » polonais dont il n'a, peut-être, « rien repris » mais avec lesquels il était intensivement en contact dans ses écrits (Fieguth, 2014, pp. 205-289). Reste à savoir qui étaient les « géants » non polonais dont il « n'a rien repris ». Parmi eux, le nom de Victor Hugo s'impose quasiment de façon « naturelle ».

Notre étude se limite à *Vade-mecum* et à quelques traces qui y témoignent de rapports poétiques, plus ou moins ciblés et plus ou moins polémiques, avec Victor Hugo. Nous partons de l'idée que ces contacts, rapprochements, références, allusions sont significatifs, que leur caractère soit critique, neutre ou affirmatif. Nous proposons aussi de distinguer les rapprochements non spécifiques des allusions ciblées ; notre seul exemple d'une allusion ciblée est le poème *LIII. Le secret*, analysé plus loin.

Parmi les rapprochements non spécifiques figurent quelques contrastes et similarités entre *I. Vade-mecum* (*Les mains déformées à force d'applaudir*) et le long poème de Hugo *La fonction du poète* qui



ouvre le cycle *Les Rayons et les Ombres* (1840). La solitude du poète polonais est due à une intervention divine et fatale, celle du poète hugolien à un choix délibéré ; mais l'idée du Français, qui est celle de chercher le silence « afin d'entendre la voix d'en haut » et « l'ombre, afin de voir le jour », préfigure des motifs connus de Norwid :

*Pourquoi t'exiler, ô poète,  
 Dans la foule où nous te voyons ?  
 Que sont pour ton âme inquiète  
 Les partis, chaos sans rayons ?  
 Dans leur atmosphère souillée  
 Meurt ta poésie effeuillée ;  
 Leur souffle égare ton encens.  
 Ton cœur, dans leurs luttes serviles,  
 Est comme ces gazons des villes  
 Rongés par les pieds des passants.*

[...] *Ô rêveur, cherche les retraites,  
 Les abris, les grottes discrètes,  
 Et l'oubli pour trouver l'amour,  
 Et le silence, afin d'entendre  
 La voix d'en haut, sévère et tendre,  
 Et l'ombre, afin de voir le jour !*

Hugo, 1999, p. 241.

Chez Hugo, la nature se présente d'une façon sensiblement plus « romantique » par rapport à Norwid, d'autant plus que le poète français nourrit un optimisme explicite quant à la force inspiratrice des bois et des plages :

*Va dans les bois ! va sur les plages !  
 Compose tes chants inspirés  
 Avec la chanson des feuillages  
 Et l'hymne des flots azurés !  
 Dieu t'attend dans les solitudes ;  
 Dieu n'est pas dans les multitudes ;*



*L'homme est petit, ingrat et vain.  
Dans les champs tout vibre et soupire.  
La nature est la grande lyre,  
Le poète est l'archet divin!  
Ibid., p. 242.*

Le poète polonais est loin de partager cette approche; le désert dans lequel il erre ressemble à un paysage après la bataille et très certainement, il ne se considère pas comme l'archet divin de la lyre-nature. Néanmoins il y a quelque chose de proche du poète polonais dans les vers qui suivent, surtout dans ce motif des « rêves... faits des ombres que lui jettent / Les choses qui seront un jour » :

*Le poète en des jours impies  
Vient préparer des jours meilleurs.  
Il est l'homme des utopies;  
Les pieds ici, les yeux ailleurs.  
C'est lui qui sur toutes les têtes,  
En tout temps, pareil aux prophètes,  
Dans sa main, où tout peut tenir,  
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,  
Comme une torche qu'il secoue,  
Faire flamboyer l'avenir!*

*Il voit, quand les peuples végètent!  
Ses rêves, toujours pleins d'amour,  
Sont faits des ombres que lui jettent  
Les choses qui seront un jour.  
Ibid., pp. 243-244.*

Dans d'autres parties du poème hugolien, nous rencontrons quelques « mots-clés » fréquents chez le futur Norwid, tels que





« ironie »<sup>4</sup>, « tradition »<sup>5</sup>, « Dieu » et « vérité »<sup>6</sup>. Nous y entendons également un ton spécifique de la satire sociale, telle qu'on la connaît en tant que lecteurs du poète polonais<sup>7</sup>, mais aussi cette note de désespoir poétique qui caractérisera plus tard *I. Vade-mecum* :

*Si nous n'avions que de tels hommes,  
Juste Dieu! comme avec douleur  
Le poète au siècle où nous sommes  
Trait criant: Malheur! malheur!  
On le verrait voiler sa face;  
Et, pleurant le jour qui s'efface,  
Debout au seuil de sa maison,  
Devant la nuit prête à descendre,  
Sinistre, jeter de la cendre  
Aux quatre points de l'horizon !*  
*Ibid.*, pp. 246-247.

À ce cri de désespoir Hugo oppose, dans la partie finale de ce poème, son optimisme et son pathos romantiques qui n'ont rien en commun avec le « désenchantement » postromantique de son cadet polonais. Mais le rôle du poète, guide vers une « éternelle vérité », reste comparable chez les deux :

4. « Foule qui répand sur nos rêves / Le doute et l'ironie à flots, / Comme l'océan sur les grèves / Répand son râle et ses sanglots, / L'idée auguste qui t'égaie / À cette heure encore bégaie; / Mais de la vie elle a le sceau! ». (*Ibid.*, p. 244). Même en admettant que Norwid serait un ironiste plus fort que son aîné français souvent un brin gonflé, on pourrait penser à une comparaison fructueuse entre les ironies des deux poètes.

5. « C'est lui qui, malgré les épines, / L'envie et la dérision, / Marche, courbé dans vos ruines, / Ramassant la tradition. / De la tradition féconde / Sort tout ce qui couvre le monde, / Tout ce que le ciel peut bénir, / Toute idée, humaine ou divine, / Qui prend le passé pour racine / A pour feuillage l'avenir. » (*Ibid.*, p. 249).

6. « Mais Dieu jamais ne se retire. / Non! jamais, par les monts caché, / Ce soleil, vers qui tout aspire, / Ne s'est complètement couché! / Toujours, pour les mornes vallées, / Pour les âmes d'ombre aveuglées, / Pour les cœurs que l'orgueil corrompt, / Il laisse au-dessus de l'abîme, / Quelques rayons sur une cime, / Quelques vérités sur un front! » (*Ibid.*, p. 247).

7. « Loin de vous les vaines colères / Qui s'agitent au carrefour! / Loin de vous ces chats populaires / Qui seront tigres quelque jour! / Les flatteurs du peuple ou du trône! / L'égoïste qui de sa zone / Se fait le centre et le milieu! / Et tous ceux qui, tisons sans flamme, / N'ont pas dans leur poitrine une âme, / Et n'ont pas dans leur âme un Dieu! » (*Ibid.*, p. 246).



Peuples ! écoutez le poète !  
 Écoutez le rêveur sacré !  
 Dans votre nuit, sans lui complète,  
 Lui seul a le front éclairé !  
 Des temps futurs perçant les ombres,  
 Lui seul distingue en leurs flancs sombres  
 Le germe qui n'est pas éclos.  
 [...]

Il rayonne ! il jette sa flamme  
 Sur l'éternelle vérité !  
 Il la fait resplendir pour l'âme  
 D'une merveilleuse clarté.  
 Il inonde de sa lumière  
 Ville et désert, Louvre et chaumière,  
 Et les plaines et les hauteurs ;  
 À tous d'en haut il la dévoile ;  
 Car la poésie est l'étoile  
 Qui mène à Dieu, rois et pasteurs !

*Ibid.*, p. 249<sup>8</sup>.

Parmi les allusions non spécifiques à Hugo, incarnation du poète à succès, on comptera tous les accents polémiques concernant, dans *Vade-mecum*, le « marché » littéraire. Sans doute Norwid voyait-il en son aîné français un représentant du « panthéisme-impression », de la « lecture en hâte » (*I. Vade-mecum*), mais aussi l'un de ces auteurs qui, à son époque, « sont comme Dieu », car « il suffit qu'ils soufflent,

8. Je ne veux pas suggérer par là que Norwid donne dans *I. Vade-mecum* une réponse ciblée à la *Fonction de poète* de Hugo. Mais on peut constater la présence, dans les deux textes, d'un nombre de motifs et d'idées qui font apparaître certains « contrastes idéaux » entre le ton encore romantique et pathétique du Français et le ton postromantique et « désenchanté » du Polonais. Le poète dont rêve Victor Hugo est finalement un prophète rayonnant, joyeux et convaincu d'arriver à une communication avec sa société. En revanche, la personne du poète norwidien ressent son rôle de prophète plutôt comme proche de Jérémie ou de Cassandre, et n'espère atteindre une compréhension que de la part du « petit fils tardif ».



aussitôt l'œuvre s'élève » (*LXI. Les dieux et l'homme*), et l'un des détenteurs les plus représentatifs de cette sorte de succès qui passe pour une « Idole aujourd'hui » (*LXXXVII. Le Malentendu*).

Il nous semble également évident qu'une allusion ciblée à Victor Hugo est contenue dans le poème *LII. Le Secret*, qu'on peut considérer comme une « caricature blanche » (c'est-à-dire, dépourvue d'une pointe polémique facile) :

### LII. Le secret

« Un secret... *un grand secret !...* »

Le chœur

« *De quoi? duper le gentilhomme...* »

*Tel un esprit avide d'un savoir bien au-delà des polémiques,  
Le long d'une haie de lauriers silencieuse et touffue flânait  
Un écrivain illustre (chevalier de plus d'un ordre honorifique  
Portraituré comme a coutume de l'être un académicien),  
Lorsque la rhétorique fleurissait en prose comme en vers  
D'ou vient qu'au temps d'Auguste  
Et que l'on recherchait la vérité en vers comme en prose,  
Nul ne savait ni ne connaissait rien hormis Rome elle-même  
Qu'annonçait alors au monde la Judée à la bouche d'or?  
Que chantait David glorifiant, Jérémie menaçant?  
Et Ézéchiel?... Comme tout cela leur était inconnu  
Et sonnait creux à leurs oreilles enflées d'orgueil... »  
- Ainsi en est-il de ceux qui durcissent leurs sens à dessein  
Ou... qui ne savent pas aimer l'Humanité !*

Norwid, 2004a, p. 138<sup>10</sup>.

9. Dominique Siła Khan et Christophe Jeżewski traduisent « Czego » en « Pourquoi ». Je ne suis d'ailleurs pas parvenu à élucider l'origine de cet exergue qui rappelle un spectacle carnavalesque populaire.

10. LII. Tajemnica. « *Tajemnica!... wielka to tajemnica !* Chór: / – Czego? Durzyć szlachcica » // Jak umysł chciwy wiedzy wyższej od polemik, / Przechadzał się, przez cichy laurów bujnych szpaler, / Słynny pisarz (niejakich orderów kawaler, / Portretowany, ile zwykł być Akademik) / I dumal: « Skąd? pochodzi, że – za dni Augusta, / Gdy Retoryka



Écrivain illustre, chevalier de plusieurs ordres, académicien portraiture qui médite sur la synchronie de l'antiquité européenne et israélite: cette description ne se réfère à aucun auteur polonais des années 1860, mais correspond parfaitement à Victor Hugo<sup>11</sup> – bien plus qu'à n'importe quel autre auteur français de l'époque. Dans les *Contemplations* (1856), l'idée du parallélisme entre les deux Antiquités est formulée ainsi:

*L'océan confus des idées,  
[...]  
Jette aux rochers l'écume amère,  
Et lave les pieds nus d'Homère  
Avec un flot d'éternité!  
Le poète s'adosse à l'arche.  
David chante et voit Dieu de près;  
Hésiode médite et marche,  
Grand prêtre fauve des forêts;  
Moïse, immense créature,  
Étend ses mains sur la nature;  
Manès parle au gouffre puni,  
Écouté des astres sans nombre...  
Hugo, 2002, p. 364<sup>12</sup>.*

et plus loin:

*Oh! tous à la fois, aigles, âmes,  
Esprits, oiseaux, essors, raisons,  
Pour prendre en vos serres les flammes,  
Pour connaître les horizons,*

---

kwitła tak prozą, jak rymem. / Gdy więc szukano prawdy tak rymem, jak prozą – / Nikt nie widział i nie znał niczego za Rzymem: / Co? Judea głosiła światu złotousta, / Co? śpiewał Dawid z chwałą lub Jeremias z zgrozą - / Co? Ezechiel... było im nie znane tak bardzo, / Tak bezbrzmiaące – dla uszów w swej zatyłych dumie – » / – Jak gdy się czyje zmysły umyślnie zatwardzą, / Lub... jak – kiedy się kochać Ludzkości nie umie! (Norwid, 2004, p. 70).

11. Victor Hugo fut membre de l'Académie Française dès 1841.

12. Numéro I du sous-recueil XXIII. *Les mages dans le Livre sixième. Au bord de l'infini.*



*À travers l'ombre et les tempêtes,  
Ayant au-dessus de vos têtes  
Mondes et soleils, au-dessous  
Inde, Égypte, Grèce et Judée,  
De la montagne et de l'idée,  
Envolez-vous! envolez-vous!*  
*Ibid.*, p. 383<sup>13</sup>.

Le protagoniste du poème polonais, « esprit avide d'un savoir bien au-delà des polémiques », n'est pas traité avec chaleur et sympathie, mais il n'y est pas non plus l'objet d'une satire univoque.

Considérons la position de ce texte au sein des cent poèmes de *Vade-mecum. LII. Le Secret* est situé immédiatement après la double clé de voûte du cycle, composée de *L. Les Intimes* et *LI. Les deux Morales*. Le premier de ces deux poèmes parle du vécu et des expériences du poète polonais qui surmonte une crise profonde en faisant de sa solitude et de sa séparation des « intimes » un objet de réflexion poétique (Masłowski, 2020). Dans le deuxième, *LI. Les deux Morales*, il arrive à l'un de ses rares enchantements (« Tu sens que ta main a touché la vie ») : dans le désert de la civilisation contemporaine, il retrouve, tels des menhirs, des éclats de la première table des lois divines que, selon la Bible, Moïse voulait apporter à son peuple et qui, selon le poète polonais, contenait des lois et des règles pour « les corps collectifs ». On sait (Ex. 32, 25-29) que Moïse brisa cette table en voyant l'infidélité religieuse de son peuple; notre poète en voit les éclats, les touche même de sa main et espère un avenir où « la colère qui brisa les tables / sera l'ardeur qui crée; / Elle rassemblera l'épars-égaré / Et dévoilera un visage serein » (Norwid, 2004a, p. 137). Il est évident que le sens précis de la double métaphore – éclats de la table brisée, menhirs – reste voilé, mais nous pouvons penser à certaines tendances et conceptions communautaires d'inspiration (post)chrétienne, discutées vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, il est clair que le poète

13. Numéro XI du sous-recueil *XXIII. Les mages*.



exprime l'attente et l'espoir d'une grande refonte humanitaire grâce à une « ardeur qui crée [...] rassemblera l'épars-égaré » (*ibid.*); une refonte attendue dans un avenir non défini, équivalente à une révolution fondamentale, mais sans versement de sang, et imaginée comme une sorte de règne du Saint-Esprit (*ibid.*, p. 112)<sup>14</sup>. Il n'est pas anodin que le poète évoque cette idée dans l'un des deux poèmes arithmétiquement centraux de son cycle. Et ce n'est pas non plus un hasard si ce poème un peu mystique dans son traitement des époques est suivi par *Le secret*, texte publiciste quant à sa manière d'exposer un autre « problème d'époques », qui attribue à son protagoniste, Victor Hugo selon notre lecture, l'idée d'un manque de contact entre la littérature et poésie de la Rome augustéenne et la poésie et prose de la Bible judaïque (David, Jérémie, Ézéchiel). Ceci implique, il est vrai, une perspective temporelle plus restreinte, mais qui reste très large, surtout quand on y ajoute le temps présent, et de l'académicien non nommé, et du poète polonais. On peut supposer que ce poème possède un sens allégorique : « Rome » ferait ainsi allusion à Paris, métropole moderne, et « Judée » – à la religion chrétienne, mais aussi à la civilisation polonaise, peu remarquée dans la ville des Lumières. Cette constellation possède deux fonctions. La première est celle de créer une pointe satirique : l'académicien blâme les Romains augustéens d'une ignorance dont il serait éventuellement coupable lui-même par rapport à ses collègues polonais : Mickiewicz, Slowacki, Krasiński (pour ne pas parler de Norwid). Mais la deuxième fonction, encore plus importante, concerne le traitement du temps ; de ce point de vue, le poème éclaire et affirme ce que dit *LI. Les deux Morales*, en reprenant le motif d'une temporalité très étendue. On peut considérer cet effet, situé au milieu du cycle, comme révélateur d'une stratégie générale de Norwid qui consiste à mêler l'éternité au présent. Il s'agit là de projeter constamment, sur le présent de la modernité du XIXe, des images diverses du passé (passé proche et passé préhistorique, passé mythique), ainsi que des idées de l'avenir : du temps du lecteur, ce « petit-fils tardif »,

---

14. XXXVII. Sibéries.



au temps du retour sur terre du « Grand Seigneur...l'Esprit » (*ibid.*) ou bien du « zénith de la Toute-Perfection des temps » (*ibid.*, p. 214) qui ne sera point la fin des temps. Cette stratégie présente les temps modernes dans toutes leurs défaillances et misères, mais elle les transforme aussi en une espèce d'éternité capable d'intégrer les temps passés et ceux à venir d'une manière quasiment illimitée : l'académicien européen peut y arriver à une meilleure compréhension des antiquités juive et romaine et le poète polonais peut, dans ce temps présent, toucher de la main les résidus de la première table des lois apportée, puis brisée par Moïse, et sentir sous ses doigts le futur « d'une ardeur qui crée » (*ibid.*, p. 137).

\*

Nous pouvons constater que le poème *LII. Le Secret* et les allusions non spécifiques que nous venons d'analyser témoignent, malgré son désamour évident, d'un intérêt non négligeable du poète polonais pour son illustre collègue français. Les deux partagent un tempérament de publicistes, ainsi qu'un sens historique approfondi lié à une vision très large de la littérature mondiale. « La Bible est son livre. Virgile et Dante sont ses divins maîtres »<sup>15</sup>, déclare Hugo, à la troisième personne de majesté, à son propre sujet ; Norwid aurait pu le dire de lui-même, certes d'une façon moins pathétique. Les deux ont également en commun un certain culte de Byron. Reste à signaler qu'ils se sont confrontés, de manières très différentes, aux problèmes d'organisation des recueils de poèmes de diverses longueurs et de styles et contenus variés (Sudan, 1997 ; Sudan, 2001) Pour finir, laissons la parole à l'actuel résident de la *Crypte des Grands Romantiques Nationaux* à Cracovie :

La religion de Mr le Sénateur Comte Victor Hugo

Est-ce un volcan qui gronde auprès de Naples ?

Ou les cieux se déchirent-ils plus près ?...

J'entends : « ...Waterloo, Gutenberg, Triptolème,

Habacuc, gingembre, poivre et Barbarossa,

15. De la préface à *Les Rayons et les Ombres*, *op. cit.*, p. 240.



Ney, Algarotti, Witikind, Cyrano... »  
(Boleslas le Vaillant y serait aussi,  
Si on en savait quelque chose à Paris !)  
Une voix se répand... les bourgeois comme des castors avant l'orage,  
On a fermé les épicerie –  
Présentant une Sainte-semaine, les presses d'imprimerie  
Supposent que Hugo nous dira bonjour...

\* \* \* \* \*

Non !! Victor Hugo dit : « bonne journée » !

*Czy to gdzie wulkan grzmi pod Neapolem?  
Czy rozdzierają się bliżej niebios?...  
Słyszę: „... Waterloo, Gutenberg, Tryptolem,  
Habakuk, imbir, pieprz i Barbarossa,  
Ney, Algarotti, Witikind, Cyrano...”  
(Zapewne byłby i Bolesław Chrobry,  
Gdyby coś o nim w Paryżu wiadano !)  
Głos brzmi... mieszczanie, jak przed burzą bobry,  
Sklepy korzenne wzdłuż pozamykano –  
Drukarskie prasy, czując Wielki-tydzień,  
Tuszą, że Hugo nam powie dzień-dobry...*

\* \* \* \* \*

*Nie!! Victor Hugo powiedział „dobry dzień!*


Fert, 2018, p. 207.





## BIBLIOGRAPHIE

- FERT Józef, 2018, « Norwid's forgotten manuscript in the collections of the National Library of Ukraine in Kiev », *Studia Norwidiana*, vol. 36, English version, pp. 207-215.
- FIEGUTH Rolf, 2008, « *Vade-mecum* Cypriana Norwida w kontekście Victora Hugo i Charles'a Baudelaire'a », in Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, Elżbieta Żwirkowska & Edyta Chlebowska (dir.), *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, pp. 139-154.
- , 2014, *Zaproszenie do Quidama. Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- HUGO Victor, 1970 (1999, 2002), *Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les Rayons et les Ombres*, Pierre Albouy (éd.), Paris: Gallimard.
- MASŁOWSKI Michel, 2020, *Cyprian Norwid. « Le Prométhidion » et « Le Piano de Chopin »*. *Étude de l'œuvre poétique*, Paris: Éditions du Cerf.
- NORWID Cyprian Kamil, 1966, *Dziela Zebrane*, vol. I-II, Juliusz W. Gomulicki (éd.), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- , 1971-1976, *Pisma wszystkie*, vol. I-XI, Juliusz W. Gomulicki (éd.), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- , 2004, *Vade-mecum*, Józef Fert (éd.), Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- , 2004a, *Vade-mecum*, trad. Dominique Siła Khan, Christophe Jeżewski, éd. Christophe Jeżewski, Montricher: Noir sur Blanc.
- PARVI Jerzy, 1980, « Victor Hugo et la Pologne », *Les Cahiers franco-polonais*, n° 21, pp. 93-107.
- SUDAN Philippe, 1997, *Contribution à une histoire et à une rhétorique des cycles poétiques au XIX<sup>e</sup> siècle. Du Romantisme au Parnasse*, thèse de doctorat, Université de Fribourg.
- , 2001, « Contribution à une histoire et à une rhétorique des cycles poétiques au XIX<sup>e</sup> siècle de Hugo à Mallarmé », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, pp. 65-110.
- TROJANOWICZOWA Zofia, LIJEWSKA Elżbieta (et all.), 2007, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, vol. I - III, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.



**LA MÉTAPHORE DE  
LA « COUPOLE » COMME  
L'ESPRIT DE LA CULTURE  
CHEZ LES ROMANTIQUES  
POLONAIS**

Michel Maślowski

Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.357-372*

La notion de la « culture » a pris en Pologne romantique du XIX<sup>e</sup> siècle la signification particulière, tout comme celle de l'Esprit (*Duch*). La célèbre phrase de Maurycy Mochnacki sur la survie de la « nation » par la littérature au sens large, c'est-à-dire des lettres, de la philosophie et des lois est devenue le programme largement assimilé : « *uznanie się narodu w jestestwie swoim* » (Mochnacki, 1830) - la reconnaissance d'une nation dans son être (ou : essence) était le mot d'ordre. L'annonce de ce principe apparaît déjà dans *Konrad Wallenrod* de Mickiewicz (1828) :

Le feu peut dévorer la peinture d'histoire  
Et les brigands armés piller tous les trésors,  
Seul le chant, tout entier, sera sauvé.  
Mickiewicz, 1956, p. 178.

En arrière-fond de cette pensée se trouvent les théories de J. G. Herder sur l'existence du caractère national – un *Volksgeist* de chaque peuple (Herder, 2000 [1827]). Ces considérations ont redonné l'espoir à tous les peuples d'Europe centrale issus des anciens royaumes et puissances territoriales, qui se sont effondrés sous la pression des empires ottoman, autrichien, russe et prussien. Cette théorie a stimulé les recherches sur le folklore et la mémoire culturelle, en suscitant une génération des « *buditele* » tchèques, hongrois et des pays balkaniques, ainsi que les figures des « poètes nationaux » de toutes ces nations, avec Mickiewicz comme chef de file. Et la *culture*, au sens de l'identité culturelle de chaque nation, est devenue la base de leur survie identitaire.

En Pologne, ce rôle a été tenu par les « chantres-prophètes » (*wieszcz*), avec Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849), Zygmunt Krasiński (1812-1859) et, plus tard, Cyprian Norwid (1821-1883). Les débats sur le sens de « l'esprit de la culture » se sont manifestés notamment lors des cours de Mickiewicz au Collège de France (1840-1844). Arrêtons-nous sur un épisode de ces cours, à savoir sur la polémique de Mickiewicz avec Krasiński et sur ses définitions de « l'esprit ».

La polémique concernait le poème de Krasiński, *Vision de la nuit de Noël* – en fait, *La Légende* – qu'il a lui-même classé parmi ses œuvres



prophétiques (Kraśiński, 1973). Il y évoque l'image de la légion des soldats polonais qui « traversent comme une légion aérienne les nations de l'Europe, et se dirigent vers Rome » (Mickiewicz, 1914, p. 253). Là, appelé par un cardinal en pourpre, figure de saint Jean, « le cadavre du chef des apôtres [saint Pierre] se relève et [...] tend les mains vers le ciel et il s'écrie : Malheur! malheur! » [...]. « À ce moment le plafond de la basilique s'entrouvrit, et l'homme en pourpre étendit les bras pour protéger le peuple ». Les pèlerins polonais alors « levèrent leurs épées, sûrs de retenir sur leurs épées la basilique qui allait s'écrouler. » (*ibid.*) Le poème se termine par cette image de la destruction.

Mickiewicz la commente ainsi :

La légion polonaise [...] représente aussi cette innombrable légion des hommes qui cherchent l'Église de l'avenir. [...] mais ils ne périront pas dans ses ruines, ils arrêteront cette coupole sur leurs armes. Ce ne sont pas les armes matérielles ni les armes des individus qui parviendront à la sauver, mais les esprits des nations. Les esprits des nations retiendront cette coupole près de s'écrouler. Ils ouvriront cette coupole à la lumière du ciel, pour qu'elle ressemble à ce panthéon dont elle est la copie; pour qu'elle devienne de nouveau la basilique de l'univers, le panthéon, le pancosme et le pandème, le temple de tous les esprits; pour qu'elle nous donne la clef de toutes les traditions et de toutes les philosophies. [...] Les grandes nations et les grands hommes d'Europe n'ont cessé de travailler pour l'Église [...] universelle.

*Ibid.*, pp. 253-254.

Mickiewicz crée donc dans son commentaire du poème de Kraśiński l'image idéale d'un lieu de rencontre des esprits des nations, de tous les esprits réunis sous une coupole universelle. Plus tôt dans ses cours, il expliquait le sens spécifique du terme d'*esprit* dans les langues slaves.

Herder et Cieszkowski ont du mal à exprimer l'*universalité* de toutes les créatures.

Les mots Geist, Hauch, Wind, Spiritus, sont ou trop intellectuels, ou trop physiques. Cieszkowski voudrait conserver le mot de pneuma, aer, de souffle, qui exprime en même temps et l'action physique



et l'action spirituelle. [...] Pourquoi Cieszkowski n'a-t-il pas vu que le mot slave [...], duch, répond à toutes les conditions voulues ? [...] Ce duch n'est pas le Geist; ce n'est pas seulement la conscience : c'est la personnalité développée et poussée à un degré supérieur. [...] L'homme spirituel existe de lui-même; celui qui a senti en lui l'esprit, et qui commence déjà une vie divine, existe par lui-même, pour lui-même et de lui-même. [...] L'esprit tire toute sa force de lui-même. [...] C'est pour progresser, pour marcher vers Dieu, que l'esprit est créé. [...] Ce qui constitue donc l'essence de notre esprit immortel, c'est le produit de notre esprit [wyrób ducha], c'est ce que nous avons nous-mêmes fait par nous-mêmes, pour nous-mêmes, en tirant toute notre force de nous-mêmes. Cela compose réellement l'essence de l'esprit, cela constitue notre droit à l'immortalité que personne ne pourra plus nous ôter.

*Ibid.*, pp. 193-195, souligné M. M.

La métaphore de la *coupole* reviendra à plusieurs reprises aussi chez Cyprian Norwid. Dans ses conférences sur Juliusz Słowacki de 1860, dans la Leçon IV, il rappelle le poème de Krasiński cité par Mickiewicz et l'image de la *coupole* de la basilique de Saint-Pierre. À l'occasion il distingue les prophéties antiques d'Israël et des Grecs, adressées aux individus, des prophéties des poètes contemporains qui s'adressent aux collectivités chrétiennes. L'image de la *coupole* est donc liée, comme chez Mickiewicz, à l'esprit des peuples. Et à la culture, comparée ailleurs dans une lettre à la coupole de lierre recouvrant l'Église (Norwid 1971-1975, t. VIII, p. 180).

Mais déjà bien plutôt, dans *Le Prométhidion*, l'image de la *coupole* représente chez Norwid le lien entre les couches de la société qui doivent entrer dans un « dialogue incessant de cette pensée populaire avec la sociale [...] ». Telle est l'architecture de cette coupole invisible, où *l'esprit* ailé de la nation siège et chante les phylactères des psaumes...<sup>1</sup> » (Norwid, 2020, p. 55, *Épilogue XIII*).

Norwid parlera aussi dans ses lettres de la « coupole de l'art » et de la « coupole de la toute-crédation », en pensant à la poésie (Norwid,

1. « Te zaś dwie całości w dialogu onej myśli ludowej ze społeczną nieustannym przestają [...]. Taka to jest architektura onej kopuły niewidzialnej, w której siedzi skrzydlaty duch narodu i psalmów wstęgi prześpiewuje »



1971-1976, t. VIII, p. 95, 209 [ci-dessous, *PW*]). La *coupole* unie fait penser à la *parabole*, figure préférée du poète. Car :

[...] le but de la parabole n'est pas de prouver, mais de rendre évident (*u-oczywistnić*) – une parabole rend évident, mais regardées toutes ensemble, les paraboles non seulement prouvent, mais elles prouvent une chose si énorme que la peur sacrée nous saisit rien qu'à y penser! [...] Car elles prouvent le rapport analogique entre les lois du développement des choses de ce monde et les lois du développement de l'esprit [...] <sup>2</sup>

[...] *“parabola nie dowodzi niczego...”* Jużci tak jest, bo parabolii zadanie nie jest dowieść, ale *u-oczywistnić* – jedna zatem parabola oczywistni, lecz wszystkie razem uważane parabole nie tylko ze dowodzą, ale dowodzą one tak bardzo ogromnej rzeczy, iż strach święty bierze pomysleć o tym! [...] Dowodzą one albowiem analogijnego stosunku pomiędzy prawami rozwoju rzeczy świata tego, a prawami rozwoju ducha [...]

*PW*, t. VI, p. 236.

La parabole possède en même temps les dimensions horizontale et verticale, comme la croix, symbole central de la foi chrétienne :

Le Christianisme [arrive à l'art] par l'intersection de la ligne terrestre horizontale et de la verticalité supraterrrestre – tombée du ciel, ou par l'invention du milieu +, c'est-à-dire, par le mystère de la croix (milieu en polonais signifie en même temps moyen).

Norwid, 2020, *Le Prométhidion*, *Épilogue III*, p. 50.

*Chrystianizm przez przecięcie linii ziemskiej horyzontalnej i linii nadziemskiej prostopadłej – z nieba padłej – czyli przez znalezienie środka +, to jest, przez tajemnicę krzyża (środek po polsku znaczy zarazem sposób).*

*Epilog III, PW*, t. III, p. 464.

Quelque part donc la transcendance céleste croise la terrestre, celle des relations interhumaines. En effet, dans toute l'œuvre de Norwid, le divin se révèle à travers les rencontres humaines : « le poète, bien

2. Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont de Michel et Jacqueline Masłowski.



qu'il ait vécu avec la conscience que "le doigt de Dieu a brillé sur lui", sa vocation reçue se réalisa plutôt dans la lecture pénible de la présence de Dieu dans tous les fragments de la vie », constate Grażyna Halkiewicz-Sojak, bien que persuadée du théocentrisme de la foi de Norwid (Halkiewicz-Sojak, 2010, p. 174). Une sorte de dualisme métaphysique domine dans cette vision, où la transcendance horizontale véhicule la transcendance verticale (cf. Wojtyła, 1969, p. 174). L'image de la *coupole*, à côté de celle de la *croix*, en rend compte peut-être même mieux que les affirmations sur le théisme du poète.

Dans la Litanie *À la très sainte Vierge Marie*, le terme de la « coupole cosmique du ciel » est explicite :

Chaque esprit dans Ton sein a prophétisé  
Comme un chœur qui traverse les siècles  
Sous l'immense coupole des lumières et d'étoiles,  
Étendue au-dessus de tous-les-peuples –  
Ô! De l'Office l'Inouïe Récipient,  
Prie pour nous...

*Litanie*, Norwid, 2020, p. 183.

*Duch każdy w Twoje prorokował tono,  
Niby że chórem, co przez wieki płynie  
W gwiazdami litą kupolę przestroną,  
Rozścielającą się nad wszech-ludami –  
O! Nabożeństwa Dziwnego Naczynie,  
Módl się za nami...*

« Do Najświętszej Panny Marii. Litanie », *PW*, t. I, p. 196.

La coupole, image du *Dôme* – présente ici l'univers comme une immense basilique, temple du Dieu vivant, Qui unit tout et fait le lien de tout. Lien nécessaire pour la vie en commun des hommes, c'est-à-dire de la *culture*.

Une autre image de la *coupole* qui englobe l'univers, associée et à la croix et aux civilisations et cultures diverses, est la *rose des vents*, structure sous-tendant plusieurs poèmes de Norwid sur les civilisations : *Le Chant de notre terre*, *le Rêve*, *Autour de notre terre*, ou encore, indirectement, *Memento*. Cela n'implique nullement que



Norwid ait été maçon, rosicrucien ou se soit adonné à l'ésotérisme. La *rose des vents* est avant tout le repère antique universel des points cardinaux et des directions du monde. Associée parfois à la rose mystique des litanies chrétiennes, symbole de la Vierge. Par ailleurs « La rosace gothique et la *rose des vents* marquent bien le passage du symbolisme de la rose à celui de la roue », qui symbolise « le monde du devenir, de la création continue, donc de la contingence et du périssable » (Chevalier, 1974, t. IV, p. 119). Selon Jung, « la roue s'inscrit dans le cadre général des symboles de l'émanation-retour, qui expriment l'évolution de l'univers et celle de la personne » (*ibid.*, p. 125).

La symbolique de la *rose des vents* s'apparente à celle du souffle, de l'Esprit universel, de la totalité du monde au-delà de ses évolutions. Comme dans le célèbre poème de Norwid *Ma patrie*, où l'esprit possède un caractère universel et primordial :

Mon corps vient de par-delà l'Euphrate,  
Et mon esprit d'au-dessus du Chaos :  
Au monde entier je paye redevance!<sup>3</sup>

*Ja ciałem zza Eufratu,  
A duchem sponad Chaosu się wziąłem :  
Czynsz placę światu.  
PW, t. I, p. 336.*

L'esprit Artiste apparaît aussi dans le prologue de *Vade-mecum*, dans *Lieux communs (Ogólniki)*. Et l'art est chez Norwid l'emblème de la culture, comme dans *Le Prométhidion (Épilogue I)* ou dans *XIV. La Pitié*, de *Vade-mecum*, où c'est Dieu seul qui étanche l'esprit pris dans l'étau (Norwid, 1999, p. 37 / Norwid, 2004, p. 80). Dans *LXXIV Le Héros*, la « femme fidèle / triomphe en accord avec l'esprit » (*ibid.*, p. 120 / *ibid.*, p. 170).

3. La traduction française est de Christophe Jezewski et Robert Marteau, en ligne : <http://www.libertepolitique.com/La-revue/La-revue-Liberte-Politique/Extraits/Cyprian-Norwid-poete-catholique>; accès le 25 juillet 2021.





Absolument central pour la notion de l'*esprit* est toutefois le fragment connu du *Prométhidion* où :

C'est de l'édification en esprit qu'on édifie,  
Le goût s'épure et les désirs s'assourdissent,  
La nature muette est respectée,  
Et l'acte retentit d'un long hosannah!...

Non cet acte tatar, sanglante échelle  
Sur l'échafaudage de ce monde-ci à la Caïn,  
Mais le grand psaume des agonies avec accomplissements!  
Mais le travail de plus en plus allégé par l'amour,  
Jusqu'à ce que la peine des peines enfin s'accomplisse  
Norwid, 2020, pp. 35-36.

*Ze zbudowania w duchu się buduje,  
Smak się oczyszcza i żądze się głuszają,  
Przyroda niema jest uszanowaną,  
I rozbrzmiewa czyn długą hosanną!  
Nie on tatarski czyn, krwawa drabina  
Na rusztowanie, czerwone tunami,  
W cesarstwie tego tu świata Kaina,  
Lecz konań wielki psalm z wykonaniami!  
Lecz praca, coraz miłością ulżona, Aż się i trudów trud wreszcie wykona.  
Bogumił, PW, t. III, p. 446.*

La patrie c'est le travail édifié en esprit. Le poème *La Servitude* (*Niewola*) est peut-être le plus important pour cette question, ici c'est l'importance de la forme qui décide de la liberté d'un peuple :

Car la liberté?... son but est la digestion  
De la forme temporelle. Voici l'affranchissement!...

Mais à toi en Russie, ô frère Slave,  
On t'a apporté de l'occident la forme-impériale  
Et l'a placé sur la commune familiale,  
Ainsi tu as l'Empire, mais tu n'as pas de Nation!

Et à toi Tchèque, et frère Ruthénien,  
On t'a apporté du sud la forme impériale,  
Qui, si elle rencontre dans la commune des Tchèques ou  
des Ruthéniens,



Elle les prend – et les transforme en un peuple du tsar –  
 Et toi, toi, Pologne! avec des formes trois  
 On t'a recouvert, en mentant à Dieu comme Caïn,  
 Qu'il n'y a plus de vie sous les formes –  
 Qu'elles se sont écroulées et les territoires des pays – –  
 Mais Dieu demandera – Lui – qui Seul est la fin  
 Et la vie : « Qui est ici l'adorateur des formes vides ?

*Bo wolność? ... jest to celem przetrwanie  
 Do czesnej formy. Oto wyzwolenie!  
 Lecz Tobie w Rosyi, bracie Słowianinie  
 Cezarską-formę przynieśli z zachodu  
 I na rodzimej postawiono gminie,  
 Tak, że Cesarstwo masz, nie masz Narodu!  
 A tobie Czechu i bracia Rusinie  
 Cezarską formę przynieśli z południa,  
 Co Czeskich, Ruskich, gdy napotka w gminie,  
 Bierze – i sobie na Carskich przeludnia.  
 A ciebie, ciebie Polsko! – formy trzema  
 Przykryto, Bogu kłamiąc jako Kain,  
 Iż życia więcej pod formami nie ma –  
 Że się zapadły i obszary krain – –  
 Ale Bóg spyta – On – co sam jest celem  
 i życiem – kto tu pustych form czcicielem ?  
 Norwid, 2014, t. IV, pp. 49-50.*

Dans la *Servitude*, se trouve la célèbre strophe accentuant le caractère organique de la nation :

La Nation qu'elle souffre, *n'est donc pas une idée*,  
 Mais l'incarnation vive, organique,  
 L'essence des choses. – *Je veux la sentir, la connaître...*  
*Naród, że cierpi; więc nie jest idea,*  
*Lecz jest wcieleniem, żywem, organicznem,*  
*Istotą rzeczy – Czuć ją, poznać, chęć ją.*  
*Ibid., pp. 59-60.*



Le salut, l'affranchissement est dans l'*esprit* qui peut transformer la forme imposée – par la mort, la Nation recouverte par l'Empire peut ressusciter : « par la mortification vers la résurrection » (*La Servitude, ibid.*, p. 61).

Ce sujet, à la savoir la manière dont la culture peut faire ressusciter la Nation, était constant chez Norwid, notamment dans son esquisse [*La Résurrection historique*] :

Chaque esprit, sans se chercher soi-même, mais sa finalité, c'est-à-dire l'Esprit-des-Esprits, ressuscite [...] dans la clarté de la vérité...

*...każdy duch, nie szukając siebie, ale celu swojego, to jest Duchów-Ducha, zmartwychwstawa się w ono drugie powietrze, w światłość prawdy...*

Norwid 1971-1976, t. VI, p. 611.

[...] que faut-il pour qu'une Nation, l'Humanité, une société ressuscite dans la vérité dernière de la résurrection...

[...]

*[...] czego trzeba, ażeby Naród, Ludzkość, społeczeństwo jakie zmartwychwstało w prawdzie ostatecznej-zmartwychwstania...*

*Ibid.*, p. 612.

[Or l]'esprit-de-la nation est l'entité-morale de la nation. [...] La nation permettant ses partages, doit renaître de nouveau en esprit, doit commencer le travail de la résurrection. Car aucune entité-morale n'existe sans l'Esprit Saint [...].

*Naród, który dozwoli, aby mu całości-moralnej (to jest ducha) zaparto, na przykład naród przyzwalający na rozbiór swój, musi z ducha na nowo się odrodzić, musi zmartwychwstania pracę wszcząć. Żadna bowiem moralna-całość bez Ducha Świętego nie istnieje [...].*

*Ibid.*, p. 613.

Quand une nation se meurt, son histoire devient l'histoire de ses victimes, biographies, martyrologie. Il n'y a plus d'entité-morale, il n'y a que la suite des efforts individuels... [...] La mort de la nation vient du reniement de l'esprit, c'est-à-dire de l'entité-morale-de-la-nation,



et donc l'entité nationale se disperse en individualités, en entité séparées, il y a autant des esprits, autant de la Personne de la nation que des personnalités nationales, autant de l'histoire de la nation que des biographies et de la martyrologie nationale. [...] Voici pourquoi, pour renaître de l'esprit, il faut de nouveau se spiritualiser et se distinguer par les traits indiquant l'esprit, c'est-à-dire la victoire-du-monde. Voici pourquoi uniquement par l'entité supérieure à celle qu'on a renié, on peut revenir vers elle en vérité – c'est-à-dire par l'Humanité à la Patrie.

*Kiedy naród umiera, historia jego staje się historią Ofiar jego, biografią, martyrologią... Całości-moralnej narodu już więcej nie ma, jest tylko ciąg wysileni pojedynczych... [...] śmierć narodu jest z zaparcia się ducha, czyli całości-moralnej-narodu, więc na pojedynczości, na osobne całości rozsypuje się całość narodowa, i tyle jest ducha, ile duchów, tyle Osoby narodu, ile osobistości narodowych, tyle historii narodu, ile biografii i martyrologii narodowej. [...] Oto dlatego, że ażeby z ducha się odrodzić, to trzeba się na nowo uduchownić i wyróżnić tymi znamionami, po których ducha poznajemy, to jest zwycięstwem-świata. Oto dlatego, że tylko przez całość wyższą od tej, której się zaparło, powrócić w prawdzie można do niej – to jest przez Ludzkość do Ojczyzny.*  
*Ibid.*, pp. 614-615.

Quand un homme se meurt, son corps gagné, enrichi par l'Esprit sur la matière, sur son corps emprunté, son âme – qu'il a obtenu par une vie habitée de Dieu, c'est-à-dire par l'Esprit Saint, [...] la clarté qu'il a gagné dans les ténèbres – gravite de même dans le milieu de la vivacité et de la luminosité comme la matière, y revient de nouveau vers le milieu.

*Kiedy zatem umiera człowiek, ciało jego zdobyte, dorobione Duchem na materii, na ciele zapożyczonym, dusza jego – wyrób, jaki otrzymał z-życiem zbożnym, czyli Duchem Świętym, [...] światłość, jakiej na ciemności już się dobił – grawituje tak samo do środka lotności i światłości jak materia, czyli to, co ciężkie jest i ciemne, do środka ciężkości powraca.*  
*Ibid.*, p. 616.



Le raisonnement de Norwid se rapproche par nombre d'aspects à celui de Mickiewicz, insistant sur le travail en esprit et la spiritualisation du réel, comme dans la citation rappelée plus haut : « l'essence de notre esprit immortel, c'est le produit de notre esprit ». À laquelle il ajoute : « Les grandes nations et les grands hommes d'Europe n'ont cessé de travailler pour l'Église [...] universelle » (Mickiewicz, 1914, p. 254). Tout développement de la personnalité, d'une culture, de l'esprit d'un peuple contribue à la résurrection de l'humanité, dont l'image est la *coupole* évoquée par Mickiewicz.

Rien d'étonnant que Norwid parle un moment de « l'Église spirituelle de la nation » (*Les Echos*, Norwid 1973-1976, t. III, p. 541), et de l'esprit de la nation, construit des tribus réunis dans l'amour, par la vocation de créer l'Humanité, alors « les races croisées prendront la forme morale de la nation, alors elles seront comme des personnes, non seulement en ce qui les distingue des autres, mais qui les unit avec les autres. Et depuis, le mouvement de l'amour crée un facteur de vie en elles »<sup>4</sup>. L'empire ne donne qu'un cadre extérieur, sans le lien de l'amour intérieur d'une culture nationale.

L'image la plus prégnante de la culture se trouve dans *Le Piano de Chopin*, dans la parabole de la maturation d'un épi :

Ô Toi! – qui de l'Amour es le profil,  
Ayant pour nom accomplissement  
Ce – qu'en Art on nomme le Style,  
Car il pénètre le chant, façonne les pierres...  
[...]  
Tu t'appelles à la fois Esprit et Lettre  
Et consummatum est...  
[...]  
Achèvement... lui est souffrance...  
Il préfère recommencer  
Il préfère sans fin verser des arrhes

4. “[...] skoro rasy, [...], s-krzyżowane narodu moralną postacią wezmą, to już ten, jak osoba, nie tylko jest tym, co go różni, ale i co łączy go z drugimi. Już miłości ruchawość, już żywotny pierwiastek w nim sprawuje.” (*Odpowiedź krytykom Listów o emigracji*, (Norwid, 1971-1976, t. VII, p. 34)).



L'épis ?... lorsqu'il est mûr ainsi qu'une comète d'or,  
 A peine un souffle le remue,  
 C'est une pluie de grains de blé qu'il sème,  
 Seule la perfection le disperse!  
 « Le Piano de Chopin », VII, Norwid, 2020, pp. 61-62.

*Ty, co jesteś Miłości-profilem.  
 Któremu na imię Dopelnienie;  
 To — co w Sztuce mianują Stylem,  
 Iż przenika pieśń, kształci kamienie...*  
 [...]
 *Zwiesz się razem : Duchem i Literą  
 I consummatum est*  
 [...]
 *Dopelnienie?... go boli!...*  
*On — rozpocząć woli*  
*I woli wyrzucić wciąż przed się — zadatek.*  
*— Kłos?... gdy dojrzał, jak złoty kometa,*  
*Ledwo że go wiew ruszy,*  
*Deszcz pszenicznych ziarn prószy,*  
*Sama go doskonałość rozmieta...*  
 PW, t. II, pp. 145-146

L'image de la maturation de l'épi de blé constitue la parabole de la culture, la coupole des chefs-d'œuvre, de l'art, de leur « toute-crédation » (Norwid 1971-1976, t. VIII, p. 209) qui est l'incarnation de l'esprit par un Artiste, qui crée la culture nationale (comme Chopin dans *Le Prométhidion*).

C'est ainsi qu'une nation devient une *personne* – non dans le sens essentialiste, mais dans le sens du lien des hommes et des peuples entre eux :

Chaque homme individuel, chaque nation, chaque génération possèdent sans aucun doute des aspects où personne d'autre, aucune autre nation, aucune génération ne peuvent le remplacer. En résultat de cet individualisme



des personnes, des nations, des générations, il y a cette unité et cette diversité que nous appelons l'organisme.

*Każdy człowiek pojedynczy, każdy naród, każde pokolenie mają bez wątpienia strony takie, w których żaden inny człowiek pojedynczy, żaden inny naród, żadne inne pokolenie zastąpić ich nie może. Skutkiem tego to niezaprzeczonego indywidualizmu ludzi, narodów, pokoleń, jest ta jedność i różność, którą organizmem nazywamy.*

*Słowo zgody* [La Parole de réconciliation], *PW*, t. VII, pp. 43-44.

L'unité organique de la nation, citée dans *l'Asservissement*, ne conduit pas pour cette raison à un « nationalisme », mais à une ouverture vers les autres : « Ils aiment la Pologne comme Dieu, et pour cela ils ne peuvent la sauver, car comment pourrais-tu aider Dieu »<sup>5</sup>.

La *coupole* de la culture nationale recouvre l'esprit de la nation, de la civilisation, de l'humanité. La nation – la culture nationale – en constitue des couches géologiques, comme dans *Le Prométhidion*. La *coupole* englobe le symbole de la croix – de l'incarnation individuelle, et crée l'entité du lien culturel. Condition de l'évolution est le développement des civilisations, et de leur lien eschatologique. Du temple de l'univers, puisque pour Norwid, l'Église c'est l'Humanité souffrante, comme l'affirme avec raison Jan Błoński (Błoński, 1967, p. 89).

Norwid l'affirme explicitement :

Si vous aviez la foi, alors depuis longtemps  
 Vous verriez que le globe est l'Église,  
 Qui a cette basilique célèbre  
 De Pierre – comme l'autel et la table...  
 Mais vous voulez enfermer l'Église en l'autel  
 Et l'enfermer – et poster les gardes près du tombeau,  
 Pour que Dieu ne puisse en luire trop tôt...  
 Attendez... Il se lèvera – en sa toute-personne.

*Gdybyście wiarę mieli, to już dawno  
 Widzielibyście, że glob jest kościołem,  
 Który ma oną bazylikę sławną*

5. Lettre de Norwid à Lenartowicz du 23 janvier 1856 (Norwid 2016, t. XI, p. 42).



Piotrowa niby ołtarzem i stołem...  
Ale wam trzeba kościół w ołtarz wcisnąć  
I zamknąć — i straż postawić przy grobie,  
Żeby za prędko nie mógł Bóg wyblysnąć...  
— Czekajcie, wstanie On w catoosobie!  
« Fraszka 3 », *PW*, v. I, p. 170.

### BIBLIOGRAPHIE

- BLAŃSKI Jan, 1967, „Norwid wśród prawnuków”, [Norwid parmi ses arrière-petits-enfants], *Twórczość* n° 5 (262).
- CHERVALIER Jean & all., 1974, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Seghers.
- HALKIEWICZ-SOJAK Grażyna, 2010, *Nawiązane ogniwo*, [Le Chainon relié], Toruń : UMK.
- HERDER Johann Gottfried, 2000 (1827), *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* (1784–1791), in id., *Histoire et cultures*, Paris : Flammarion.
- KRASIŃSKI Zygmunt, 1973, *Trzy myśli pozostate po śp. Henryku Ligenzie zmarłym w Monreale 2 kwietnia 1840 roku*, [Trois idées laissées par feu Henryk Ligenza, mort à Montréal le 2 avril 1980] dont la troisième partie porte le titre *Legenda*, in id., *Dzieła literackie*, [Œuvres littéraires], Paweł Hertz (éd.), t. II, Warszawa : PIW, Biblioteka Poezji i Prozy.
- MICKIEWICZ Adam, 1914, *Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842-1844)*, Paris : Musée Adam Mickiewicz, leçons XXII (I partie) et IV (II partie).
- , 1956, *Konrad Wallenrod*, trad. fr. Charles Dobzinsky, in : *Adam Mickiewicz, pèlerin de l'avenir*, Paris : Les Editeurs Français Réunis.
- MOCHNACKI Maurycy, 1985 (1830), *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [Le la littérature polonaise au XIX<sup>e</sup> siècle], Ziemowit Skibiński (éd.), Łódź : Wydawnictwo Łódzkie.
- NORWID Cyprian, 1971-1976, *Pisma wszystkie* [Œcrits complets], t. X-XI, éd. J. W. Gomułicki, Warszawa : PIW.
- , 1999, *Vade-Mecum*, Józef Fert (éd.), Wrocław-Warszawa-Kraków : Ossolineum.
- , 2004, *Vade-Mecum*, trad. Cristophe Jezewski, Mottricher : Noir sur Blanc.





- , *Dziela wszystkie*, [Œuvres complètes], t. VII, 2007, t. X, 2008, t. III, 2009, t. IV, 2011, t. VI, 2014, t. V, 2015, t. XI, 2016, t. XII, 2019, Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL.
- , 2020, *Le Prométhidion et Le Piano de Chopin*, Étude de l'œuvre poétique par Michel Masłowski, Paris : CERF.
- WOJTYŁA Karol, 1969, *Osoba i czyn*, Cracovie : Polskie Towarzystwo Teologiczne ; tr. fr., 2011, *Personne et acte*, trad. Gwendoline Jarczyk, Plans-sur-Bex : Parole et silence.



**RODIN ET LA NAISSANCE  
DE L'ESTHÉTIQUE MODERNE  
À PARTIR DE  
LA MATIÈRE SCULPTURALE\***

Magdalena Popiel

Université Jagellonne

\* Cet article est une version remaniée d'un chapitre du livre : Magdalena Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia* [Le monde de l'artiste. Les techniques modernes de la création], Kraków : Universitas, 2018.

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.373-392*



*L'art demeurera l'activité la plus étonnante de l'homme,  
née des combats incessants de l'esprit avec la folie,  
et du rêve avec la réalité.*

*Magdalena Abakanowicz*

La parole de l'artiste, formulée en dehors de ce qu'on conçoit traditionnellement comme son œuvre, dans ses essais, lettres, journaux, complète le savoir sur les conceptions modernes de l'esthétique et sur les pratiques créatrices. Les dits des artistes utilisés à volonté dans leurs discours par les philosophes, les spécialistes de la culture ou les historiens de la littérature et de l'art, ont formé la conscience esthétique de la société au XX<sup>e</sup> siècle. Il semblerait que cette conscience doive beaucoup plus aux propos des artistes, articulés plus directement que ne le prétendent les chercheurs. Certes, les artistes témoignaient de leur conscience en tant qu'être agissant mais c'est seulement la modernité qui a fait naître des formes et des conventions au travers desquelles ils s'exprimaient sur le processus de la création et sur leur identité « en dehors de l'œuvre-même ». Ce sont eux qui livrent mieux que quiconque les récits les plus profonds et les plus convaincants sur eux-mêmes en tant que créateurs, personne d'autre n'a analysé aussi pertinemment les pratiques de la création, objet d'étude particulier de la culture d'aujourd'hui.

Les artistes modernes se cherchaient les uns les autres dans l'espace habité principalement par ceux pour qui l'art était une façon d'exister. La culture moderne, grâce à son réseau de relations et sa disposition à dialoguer, faisait penser à « la maison de miroirs » (Steiner, 1991).

Le petit livre de Rainer Maria Rilke sur Auguste Rodin (Rilke, 2006) a été écrit en 1903, et complété en 1907 par une conférence<sup>1</sup>.

1. Richard Muther, historien de l'art de Vienne, avait l'intention de publier un cycle des monographies consacrées aux artistes modernes ; il a proposé à Rilke d'écrire un opuscule sur l'œuvre de Rodin. Rilke a exprimé son enthousiasme dans sa lettre à Rodin : « Honoré Maître, J'ai entrepris d'écrire pour les nouveaux arts monographiques allemands, publiés par le professeur Richard Muther, le volume dédié à votre œuvre. Un de mes plus ardents désirs a été accompli par-là, car, l'occasion d'écrire sur vos œuvres est pour moi une vocation intérieure, une fête, une joie, un grand et noble devoir, vers lequel mon amour et



Les deux textes sont considérés comme une césure fondamentale, au point que les connaisseurs de Rilke parlent d'une période pré-Rodin et d'une période post-Rodin<sup>2</sup>.

Au même moment, Georg Simmel écrit deux essais sur Auguste Rodin : *Les sculptures de Rodin et les courants spirituels de la modernité* et *L'art de Rodin et la question du mouvement dans la sculpture* (Simmel, 2007). Les chemins de Rilke et de Simmel se sont croisés à Berlin dans les années 1890 ; c'est là, dans la maison de Berlin-Westend, que les Simmel ont accueilli Max Weber, Edmund Husserl, Heinrich Rickert et Rainer Maria Rilke. Ce cercle d'habitues du salon berlinois, d'hôtes qui alliaient la philosophie, la sociologie et l'art, correspondait bien aux centres d'intérêt de Simmel. Il est difficile de juger aujourd'hui si Rilke et Simmel s'inspiraient mutuellement quant à la découverte du phénomène de l'art de Rodin. On peut en revanche affirmer que chez les deux, Rodin apparaît en quelque sorte comme une figure de « pré-texte » et joue le rôle que l'on peut comparer à celui que Baudelaire donne à Constantin Guys dans son essai « Le Peintre de la vie moderne »<sup>3</sup>, l'un des manifestes importants de l'esthétique moderniste. Les réflexions tant de Rilke que de Simmel allaient bien plus loin que les principes de la convention d'après laquelle était gérée la réalisation du portrait d'un sculpteur, fut-il exceptionnel. Ils étaient plutôt mus par le besoin de générer une pensée profonde sur la modernité et c'est l'accroissement de l'auto-conscience du créateur moderne qui les

---

tout mon zèle se tournent. » (Rilke, 2008, p. 11). Pendant la période de sa fascination pour Rodin, Rilke est devenu son secrétaire (entre septembre 1905 et mai 1906). La femme de Rilke, Clara, était élève et collaboratrice de Rodin dans les années 1900-1909 (avec des interruptions). En 1913, Clara a reçu une commande pour exécuter une sculpture-portrait de Rodin, mais l'artiste n'a pas donné son accord.

2. Katarzyna Kuczyńska-Koschany cite nombre de commentaires sur la métamorphose qu'a subie l'œuvre de Rilke entre *Le livre d'images* [*Das Buch der Bilder*], pré-Rodin, et *Nouveaux poèmes* [*Neue Gedichte*, 1907], post-Rodin, y compris l'invention de *Dinggedicht* (poème-chose), ce quasi-genre poétique. Cf. les remarques intéressantes de Julian Przyboś dans sa préface au choix des poèmes de Rilke sur le dépassement par le poète de l'« insoutenable légèreté des mots » dans le *Dinggedicht* (Kuczyńska-Koschany, 2004, pp. 58, 149-163).

3. Recueil d'essais de Baudelaire consacrés à Constantin Guys, publié les 26 et 29 novembre et le 3 décembre 1863 dans *Le Figaro* et en 1869 dans *L'Art romantique*.



motivait pour entreprendre ce sujet. Tous les deux considéraient, comme l'a défini Rilke, que l'art « allait pouvoir venir en aide à une époque dont le tourment était que presque tous ses conflits se situaient dans l'invisible » (Rilke, 2006, p. 19). Tous les deux sont arrivés à la conclusion qu'extraire ce qui est invisible devient possible grâce à la pénétration de la surface matérielle, sensuelle de la réalité : de l'artefact, de l'homme, de la société. La formule « atteindre la profondeur de la surface » a perdu les marques de la catachrèse pour devenir la règle de *poiësis*, celle qui forme la pratique artistique de la même manière que l'examen scientifique de la réalité et qui donnera le *Dinggedicht* rilkéen dans *Les Nouveaux poèmes* (1907) ainsi que la sociologie des sens selon Simmel.

### LES RYTHMES DE LA PENSÉE

La contredanse passionnante de la pensée des artistes et des philosophes est présente dans la culture européenne depuis des siècles. George Steiner présente son histoire de la perspective de la longue durée dans son ouvrage *Poésie de la pensée* : « La philosophie lit la poésie suprême, autant qu'elle est lue par elle. Toutes deux ont l'intuition d'un terrain commun, cet art d'origine et cette musique de la pensée qui informent notre sentiment du sens et du monde (*der Weltsinn*) » (Steiner, 2011, p. 124). La communauté des actions de la langue entreprises par le philosophe et le poète fait naître un espace de rivalité entre les deux parties. Bien des philosophes avaient une conscience particulièrement aigüe de parenté de leurs propres pratiques de l'écriture avec différentes autres formes littéraires (c'est dans ce contexte que reviennent dans le livre de Steiner les noms de Montaigne ou de Sartre), nombreux étaient pourtant ceux qui considéraient la relation entre la philosophie et l'art comme nuisible pour les deux (on peut suivre cette lignée de Platon à Husserl). Steiner recherche des rythmes de la pensée cadencée dans le matériau musical et grammatical de la parole, mais la langue est pour lui avant tout un mécanisme créateur de sens. *Poésie de la pensée* est un ouvrage écrit dans la perspective de ces philosophes qui sont enchevêtrés dans les attaches esthétiques et qui honorent leurs dettes à la littérature. Il comporte néanmoins des



indications nettes pour adopter la perspective inverse, celle qui expose les bases philosophiques de l'art. Ce qui m'intéresse ici, c'est l'endroit où se rencontrent les artistes ayant des ambitions philosophiques et les hommes de science à la sensibilité artistique.

Ce couple de la modernité européenne : Reiner Maria Rilke et Georg Simmel, le poète philosophe et le philosophe ayant une imagination d'artiste, illustre une certaine façon de penser qui se dévoile grâce aux rythmes communs, et parfois à leurs objectifs également communs. Prenons d'abord Rilke que le projet herméneutique d'expliquer qui était Rodin, a obligé à chercher une autre articulation que celle de la langue de la poésie choisie auparavant. L'idiome de la littérature devait construire l'identité du poète, or, le changement de l'objectif a imposé la recherche d'un autre discours. La personnalité du poète a avant tout rendu actuel l'ordre expressif (ce qui bien entendu ne signifie pas l'ordre affectif : il est utile de citer ici la célèbre phrase du roman de Rilke *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* : « les vers ne sont pas faits, comme les gens le croient, avec des sentiments (ceux-là, on ne les a que trop tôt) - ils sont faits d'expériences vécues. » ; Rilke, 1991, p. 36-37). Adosser un nouveau rôle du philosophe était possible grâce à la distance prise par rapport à l'identité en tant que poète. C'est dans ce sens qu'abonde le commentaire de Maurice Blanchot à la célèbre lettre de Rilke adressée à son ami et traducteur, Witold Hulewicz :

*La célébrité qui a accueilli cette lettre à Hulewicz et rendu plus connues que ses poèmes les pensées par lesquelles il a cherché à les commenter, montre combien nous aimons substituer au pur mouvement poétique des idées intéressantes. Et il est frappant que le poète soit lui-même sans cesse tenté de se décharger de l'obscur parole, non pas en l'exprimant, mais en la comprenant, – comme si, dans l'angoisse des mots qu'il n'est appelé qu'à dire et jamais à lire, il voulait se persuader que, malgré tout, il s'entend, il a droit de lecture et de compréhension.*

Blanchot, 1989, pp. 169-170.

Il ne s'agit donc pas d'un caprice passager d'un artiste voulant se déguiser en costume d'un philosophe ou d'un critique d'art, mais de la conscience persuadée que, pour initier un nouveau mode de



connaissance, le sujet doit dépasser les frontières de soi-même. Dans les cadres des conventions génériques (essai, mini-monographie de l'artiste), Rilke part à la recherche d'un discours qui exprimerait le droit à une vision critique de la modernité et qui satisferait le besoin de l'entendement de soi-même et du monde. Cette nouvelle diction de l'artiste apparaît dans un espace qui se situe entre l'observation approfondie de la réalité et la réflexion cognitive englobant l'esthétique.

Le cheminement de Rilke était guidé par deux indicateurs. Il appartenait à ces artistes qui observent à l'envi d'autres créateurs, indépendamment du domaine de leur art. Il a donc fait le choix de lire le monde au travers l'art d'un autre artiste, souvent pas un art dont il connaissait déjà les arcanes, à savoir la poésie, mais un autre qu'il ne pratiquait jamais. Une telle lecture de la modernité au travers l'art possédait un trait particulier : la compréhension équivalait à la création, le geste herméneutique équivalait au geste créateur. Dans le cas d'un artiste comme Rilke, il s'agissait véritablement d'une lecture d'envergure divine, celle du monde et celle des arts. Pour comprendre, il fallait tout créer : l'artiste, sa vie, les bases de son œuvre. Le petit livre de Rilke sur Auguste Rodin semble être un palimpseste du Livre, un autre *Livre* de Mallarmé. C'est ainsi que les artistes ont commencé à partager cette conviction profonde de leur droit de créer l'image du monde sur d'autres fondements que ceux de l'esthétique de la représentation. Le livre était le moment culminant de ces rêves, l'image du désir enivrant de la totalité, l'aveu du désir du savoir absolu. Seul un créateur pouvait en faire l'expérience.

C'était cependant l'époque où la science elle aussi, consciente de s'être éloignée de la vérité, renouvelait la liste des questions posées à la réalité. En redéfinissant des nouveaux domaines de recherche, elle apprécie de plus en plus la valeur de l'expérience esthétique. Wolf Lepenies, dans les caractéristiques qu'il attribue aux trois cultures qui se sont formées au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, à savoir la sociologie, l'art et la science, attire l'attention sur les transformations bidirectionnelles présentes dans les relations entre ces domaines. (Lepenies, 1990). D'un côté, on a à faire à une



interpénétration telle une osmose d'idées, de l'autre, à des tendances d'émancipation visibles dans chacun de ces domaines. Georg Simmel désirait avant tout être philosophe, mais ses idées ne trouvaient pas l'approbation d'un Lukács, d'un Bloch ou d'un Adorno qui pourtant devaient beaucoup à son travail. En effet, elles étaient considérées insuffisamment systémiques, trop poétiques et chaotiques. De même, les poètes tels que Stefan George, un ami proche de Simmel, n'acceptaient pas le mariage de l'esthétique et de la sociologie.

La pensée de Simmel, si caractéristique pour la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècles, si on prend en compte la liberté avec laquelle on dépasse les frontières des différents domaines, cette pensée considérée comme projet de recherche est fortement enracinée dans la sensibilité esthétique de la modernité. Elle est fondée avant tout sur la profonde conviction que c'est dans la réflexion sur l'art qu'on retrouve des instruments efficaces pour mieux comprendre la modernité. L'esthétique de la création y conduit non par le chemin de la « connaissance pure », mais au travers l'expérience de la création qui unit l'esprit et la matière, les sens et la nature profonde du Moi, l'individu et la société. Pour Simmel et Rilke, la sculpture de Rodin était un laboratoire où se forgeait un genre particulier d'initiation. « [L'art de Rodin] exprime le rythme spirituel et le sentiment de la vie contemporaine » (Simmel, 2007, p. 91)<sup>4</sup>.

### LA COSMOLOGIE DE RILKE ET LA SOCIOLOGIE DES SENS DE SIMMEL

Dans la dialectique de la modernité, l'expérience fortement ressentie de la crise et de la décomposition se mêlait au désir, tout aussi intense, de la refondation, de la construction nouvelle de l'existence. « Et nous sommes un peuple de nomades, tous sans exceptions ; non pas parce que personne n'a de chez soi où habiter ni d'endroit où construire,

---

4. En septembre 2014, au Musée Rodin s'est tenu un colloque intitulé « Le travail et l'œuvre : Simmel, Rilke et Rodin ». Les interventions particulièrement inspirantes étaient celles de Catherine Chevillot, Dominik Brabant, Pierre-Michel Menger et Karin Winkelvoss.





mais parce que nous n'avons plus de maison où vivre en commun » (Rilke, 2006, p. 124). Cette conviction des modernes exprimée dans différents contextes servait à tirer des conséquences très opposées. Rilke dans sa lettre à Hulewicz décrivait une obligation particulière qui pèse sur les témoins de l'époque : « ... nous devons essayer de réaliser la plus grande conscience de notre existence... » (Rilke, 2017, p. 66)<sup>5</sup>. Le mot « essayer » signifie ici, non la finalité et l'efficacité incertaines, mais il met avant tout l'accent sur leur caractère performatif. La conscience de l'existence pouvait être uniquement et avant tout l'effet de *praxis*. Pour Rilke qui écrit sur Rodin, il est évident que c'est l'artiste qui doit entamer la construction de la « maison commune » sur de nouveaux fondements ; c'est lui qui sait comment nommer la réalité. C'est sa subjectivité qui unit de manière indissociable ce que le monde, enclin à approfondir les désagréments et les frontières, a séparé : la connaissance, la création et l'existence.

### *Rodin ou le monde*

Ce qui sort des mains du sculpteur forme une constellation de la matière qui enrichit le monde. La réalité est remplie d'objets nouveaux signés « Rodin ». La chose et son nom constituent l'effet final de la transposition de l'expérience de l'artiste en matière. Dans la dimension de la cosmologie esthétique, on est cependant qu'à la moitié du chemin, l'autre moitié mène au destinataire. Rilke, en rappelant à ses lecteurs les œuvres de Rodin, se rapporte à leur mémoire émotionnelle. Le nouveau dictionnaire des noms des objets créés par l'artiste, toujours renouvelé et augmenté, devient un lexique des affects. Celui-là mène dans la profondeur du temps, vers ce qui est primitif. Le mythe génésiaque mis en branle dans le récit de Rilke sur la naissance de l'œuvre d'art conduit aux souvenirs d'enfance. Les objets accompagnent l'homme dans le processus de sa maturation culturelle, lui apprenant l'alphabet des gestes et des rôles :

*Cette petite chose oubliée qui était prête à tout vouloir dire vous familiarisa avec des milliers d'autres dans la mesure où elle jouait des milliers de rôles, en étant animal, arbre, roi et enfant – et quand elle*

5. Lettre à Witold von Hulewicz du 13 novembre 1925.

*se retira, tout était là. Ce quelque chose, si dénué de valeur qu'il fût, a préparé vos rapports avec le monde, il vous a conduits dans l'événement et parmi les hommes, et mieux encore : vous avez vécu tout ce qui est humain, jusqu'au fond de la mort elle-même, à travers lui, à travers son existence, d'une certaine manière à travers son apparence, à travers sa destruction finale ou sa disparition mystérieuse. [...] aujourd'hui encore vous avez besoin d'objets, qui, comme ces choses de votre enfance, attendent votre confiance, votre amour, votre dévouement.*

Rilke, 2006, pp. 87-88.

L'importance des souvenirs d'enfance fait naître chez Rilke le besoin de nous familiariser avec les objets qui deviennent acteurs. L'homme a placé dans les choses banales, quotidiennes son désir le plus profond d'appivoiser le monde, avec tous ses mystères obscurs.

L'imagination du poète (et du sociologue) circule entre nature et culture. Le cosmos rappelle l'art, les règles y sont fixées par le *bios* en tant que *natura naturans*. L'espace des éléments de la nature naît de l'entropie, de l'énergie irrésistible de la procréation, de l'excès qui remplit chaque espace vide. La création est un acte instinctif de prolifération, d'accroissement, de procréation. Rilke s'imaginait que pour Rodin exécutant la sculpture de Balzac, l'auteur de la *Comédie humaine* avait

*[...] le visage [...] ivre de regarder et débordant de création : le visage d'un élément de la nature. C'était Balzac dans la fécondité de son exubérance, l'inventeur de générations, le dispensateur de destins. C'était l'homme dont les yeux n'avaient besoin d'aucun objet ; le monde eût-il été vide, ses regards l'auraient aménagé. [...] C'était la création même qui se servait de la forme de Balzac pour faire son apparition...*

Rilke, 2006, p. 75.

Dans le récit de Rilke, Rodin devient le même personnage, il est l'essence de la création, une énergie impétueuse. Ainsi, dans la cosmologie esthétique de Rilke, apparaît le Grand Début, la Grande Explosion, la cumulation de tout ce qui devrait seulement maintenant prendre forme. Dans la micro échelle du court récit sur le sculpteur, Rilke crée un projet d'esthétique moderne qui diffère fondamentalement de la tradition mimétique.

### *Surface en tant qu'idée élémentaire (Elementargedanke)*

Cette courte monographie de l'œuvre de Rodin présente la conception de la connaissance esthétique qui selon Rilke conduit à la découverte, à travers le processus de la création, de la formule universalisante, celle du principe premier. Le pathos de l'inventeur accompagne avant tout la réflexion sur l'expérience de la surface ; c'est la conscience de la surface qui doit être le fondement de la connaissance esthétique de Rodin :

*C'est alors que Rodin avait découvert le fondement de son art, pour ainsi dire la cellule première de son univers. C'était la surface, cette surface d'une autre grandeur, d'une autre tonalité, cette surface bien précise à partir de laquelle tout devait être fait.*

[...]

*Mais demandons-nous un instant si tout ce que nous avons devant nous n'est pas surface, tout ce que nous percevons, expliquons et interprétons ? Et ce que nous appelons esprit, âme et amour - : tout cela n'est-il pas un léger changement sur la petite surface d'un visage proche ? [...] Il n'existe qu'une seule surface, animée et transformée de mille manières. Dans cette pensée, on pouvait, l'espace d'un instant, penser le monde entier et, comme devoir à accomplir, elle était simplement déposée entre les mains de celui qui était investi par cette pensée.*

[...]

*C'est par cette découverte que commença le travail le plus personnel de Rodin. C'est seulement à partir de ce moment que les concepts habituels de la plastique perdirent pour lui toute leur valeur. Il n'y avait plus ni pose, ni groupe, ni composition. Il y avait seulement une infinité de surfaces vivantes, il n'y avait que la vie, et le moyen d'expression qu'il s'était trouvé allait précisément à la rencontre de cette vie. Maintenant il s'agissait de se rendre maître d'elle et de sa plénitude. Rodin empoignait la vie, qui était partout où il portait son regard.*

*Ibid.*, p. 23, 91-92, 24.

La surface devient la clé qui permet non seulement de saisir la dimension moderne de la sculpture de Rodin et de son style : la surface, c'est aussi la texture et la forme, c'est le corps et le geste, c'est également le monde et la vie. La surface est donc la matière première de tout acte d'expérience. On pourrait dire, après Michel Foucault,



que pour Rilke qui fait la lecture des sculptures de Rodin, la surface devient le champ « de l'expérience de l'ordre ». L'auteur des *Mots et les choses* écrit dans sa préface : « Ainsi dans toute culture entre l'usage de ce qu'on pourrait appeler les codes ordinateurs et les réflexions sur l'ordre, il y a l'expérience nue de l'ordre et des modes d'être ». (Foucault, 1966, pp. 12-13).

Il semblerait que, à sa modeste mesure, le poète inspiré par les œuvres du sculpteur a essayé dans son court essai du début du XX<sup>e</sup> siècle de faire ressortir un champ épistémologique qui dans le monde de l'art indiquera comment « observer ici la manière dont elle [la culture] éprouve la proximité des choses, dont elle établit le tableau de leurs parentés et l'ordre selon lequel il faut les parcourir » (*ibid.*, p. 15).

Le récit mythique que Rilke tisse autour de l'œuvre de Rodin, tout comme la réflexion de Simmel sur le phénomène de « l'assimilation du monde » qui stipule non seulement de garder dans ce monde étranger une existence particulière, mais aussi pénétrer le monde, le rendre spirituel, attestent des ambitions intellectuelles de l'époque et confirment son imagination.

Une grande partie des commentateurs des essais de Simmel, dont avant tout Siegfried Kracauer, mettent l'accent sur le rôle que joue l'analogie dans sa description de la modernité. Construire des ponts entre le phénomène et l'idée est devenu une marque importante du discours culturel de l'auteur de *Philosophie de l'argent*<sup>6</sup>. La notion de « la conception esthétique » a été le fondement du projet de l'esthétique sociologique de Simmel (Simmel, 1987). La perspective esthétique faisait découvrir dans la forme singulière, dans ce qui est accidentel, une règle générale ; dans ce qui est externe, l'essence des choses. Simmel concevait cette idée comme une sorte de panthéisme, qui cache la

---

6. Il est utile de mentionner une étude perspicace de Simmel proposée par Karol Irzykowski : « Il n'a pas construit son propre système philosophique, car il préférerait mettre de l'avant le processus cognitif lui-même. En partant des phénomènes quotidiens les plus ordinaires, les plus superficiels, il aimait à découvrir les nœuds d'idées inattendus qui s'y cachaient, et suivant les conduits ainsi mis à nu, arriver aux matrices-mères de la métaphysique. » (Irzykowski, 1918, p. 598).



possibilité du salut dans la valeur esthétique souveraine et qui, grâce à la vue pénétrante, trouvera partout la beauté et le sens de l'univers.

C'est par cette démarche esthétique que Simmel s'entendait si facilement avec les artistes et légitimait leurs actes. Il était convaincu qu'en tant que chercheur, il possède le même privilège que celui d'un poète ou d'un sculpteur et que l'artiste a le droit de créer à partir des plusieurs choses, une seule, et à partir d'une minuscule parcelle d'un objet, le monde entier. Une telle perspective cognitive, qui devait tant non seulement aux inspirations philosophiques, mais également à l'esthétique du symbolisme et de l'impressionnisme, a conduit Simmel vers la conception de la sociologie des sens. Faire ressortir les fils qui lient les différents phénomènes de la modernité et les impliquer dans un ordre symbolique mène à une vision « de la surface d'un tissu social », liquide, mouvante, interférente. Le postulat de créer une nouvelle sociologie est né à partir de la perception du rôle des petits nœuds « à peine visibles et délicats » dans le tissu des relations sociales, des relations qui fonctionnent tant dans la dimension verticale qu'horizontale, entre ce qui est matériel et ce qui est symbolique. La sociologie des sens avait un objectif concret : observer comment la façon dont les gens se voient mutuellement, interagissent avec leurs sens influe sur leur coexistence, sur ce qui les unit, les différencie. La « surface du tissu social » et sa structure intellectuelle semblent correspondre à celle de la sculpture, du corps et de la réalité chez Rilke, surface issue de l'œuvre de Rodin. Tout commence dans un seul point, tout vient d'une seule mince fissure :

*[...] chacune de ces vastes pensées qui nous transforment – : il y eut un moment où elles n'étaient autres qu'un retroussement de lèvres, qu'un haussement de sourcils, qu'une ombre quelque part sur le front ; et ce trait autour de la bouche, cette ligne au-dessus des paupières, cette obscurité sur un visage, – peut-être étaient-ils déjà là de la même manière : comme dessin sur un animal, comme sillon dans un rocher, comme creux sur un fruit...*

Rilke, 2006, p. 92.

Voilà l'image du cosmos qui dans la dimension temporelle et spatiale, en dessinant des cercles de plus en plus grands, se multiplie à l'infini, absorbe la matière des objets, des corps et de tout ce qui



existe entre eux. Cet élément premier naît de la rencontre, constitue le point d'intersection : dans la sculpture, ce sont les endroits où l'espace touche la lumière (les inspirations impressionnistes dans les cas de Rodin et de Simmel ont été souvent remarquées). La surface est comprise en tant que terrain de pulsations qui se meuvent d'une manière dynamique. Rilke indique le lien important entre la surface et l'air, il crée les points d'intersection qui sont en même temps ce qui unit et ce qui divise :

*Des contacts à distance s'étaient formés, des rencontres, des superpositions des formes, comme on en voit parfois dans les masses de nuages ou dans les montagnes, où, de la même manière, l'air emmagasiné entre eux n'est pas un gouffre qui sépare, mais bien plus un canal, un passage légèrement étagé.*

*Ibid.*, pp. 70-71.

L'activité du poète, comme chaque fait culturel, dira Simmel, se résume en cette unité dialectique des gestes contradictoires :

*C'est à l'homme seul qu'il est donné, face à la nature, de lier et de délier, selon ce mode spécial que l'un suppose toujours l'autre. [...] Dans un sens immédiat aussi bien que symbolique, et corporel aussi bien que spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent le relié ou qui relient le séparé.*

Simmel, 1988, pp. 161-162.

À la symbolique multifonctionnelle du pont et de la porte chez Simmel répond la vision rilkéenne de la surface vibrante placée au milieu de ses liens qui unissent et qui divisent. Le sociologue rejette le savoir traditionnel sur la société ; pour lui, son symbole est désormais l'étude du motif sur le tissu et non les nœuds de ce même tissu. Pour le poète, la démarche du sculpteur qui abandonne l'étude des proportions et des compositions des figures pour analyser la surface de la matière s'avère révolutionnaire. Le tissu social sensuel, tout comme la corporalité plastique attire les deux artistes et leur fait considérer que c'est là que s'est caché « l'esprit de la modernité ».

Simmel et Rilke découvrent le nouveau sens de l'apprentissage de la surface. La surface en tant qu'écran de toute la profonde sphère symbolique dont la supériorité était prouvée par la métaphysique et



l'herméneutique cesse d'être captivante. La surface contient en soi tout ce qui est le plus matériel, sensuel, mais également spirituel. En dehors de la surface, il n'y a rien, c'est là qu'habite le mystère du temps et de l'espace, du signe et de l'idée. La surface abrite ce seul sillon qui a fait naître la forme, le corps cache ce seul geste exécuté jadis par une divinité ou un homme<sup>7</sup>.

### ESTHÉTIQUE DU GESTE

Dans son étude sur Rodin, Rilke constate une chose évidente : la sculpture est devenue l'art le plus important des arts modernes (Cf. Trzeciak, 2018). Il est intéressant de voir comment cette thèse est justifiée : selon Rilke, la sculpture était capable d'articuler les contradictions de la modernité inexprimées jusque-là. C'était possible car la sculpture, pour Rilke, a perdu le pouvoir de la représentation, a cessé de raconter le monde, de traiter un sujet quel qu'il soit. Elle a en revanche acquis une force centripète, sorte d'impulsion servant la reconstruction de la forme de l'objet artistique. Le processus

7. Le motif de la surface et de la profondeur revient souvent dans la critique thématique française, entre autres dans les analyses des changements culturels de Jean-Pierre Richard : « Il faut légèrement couler le monde et le glisser, non pas l'enfoncer », disait Montaigne. Dans une note de la *Nouvelle N.R.F.*, Maurice Blanchot commente ce propos, le rapproche de déclarations semblables de Nietzsche et de Valéry et suggère que la littérature moderne devrait se détourner de toute profondeur. Peut-être en effet Nerval et Baudelaire ne sont-ils pas des écrivains modernes. Sans doute aussi Rimbaud est-il le premier de nos contemporains. Mais cette expérience de la profondeur à laquelle ils se sont tous trois, et si tragiquement, livrés, on conçoit mal qu'elle ne puisse plus concerner les hommes d'aujourd'hui. Je veux bien que la profondeur ait pu souvent servir de prétexte à la nostalgie, de champ à la gratuité, de refuge à la complaisance ou à la fuite. On accuse souvent aujourd'hui en elle la dimension favorite de toutes les mystifications qui nous défigurent et nous asservissent. C'est pourtant elle, et elle seule, qui pourra faire exister l'horizontal, qui fondera la relation, le glissement heureux de conscience à conscience, le libre étalement des surfaces, l'emballage des formes, le contact vrai. Tout l'effort poétique de notre époque, et je songe à des hommes aussi différents que Char, Ponge, Emmanuel, Cayrol ou Bonnefoy, vise sans doute à rétablir un tel contact. Pour tous ces poètes il s'agit, il me semble, de traverser la profondeur et d'en ressortir délivré, fraternel. D'une manière ou d'une autre, tous s'enfoncent dans l'innombrable, dans l'impossible, dans la mort, pour ensuite, ou pour en même temps en ressurgir vivant. Expérience paradoxale, et pourtant chaque jour recommencée et réussie, qui lie la littérature à l'impossibilité de la littérature, et qui fonde l'être sur une familiarité active du néant. » (Richard, 1955, p. 12).



de l'autonomisation de l'œuvre d'art est décrit par Rilke grâce aux métaphores de la personnification de l'esseulement auquel se condamne l'objet qui se forme. Pourtant, paradoxalement, l'aspect nouveau que prend la sculpture s'accomplit justement grâce à sa sensibilité nouvelle aux voix de la modernité. Se concentrer sur la surface mène directement à la problématique du corps : « [...] il [l'art plastique] était destiné à trouver ce que les autres [arts] cherchaient en tâtonnant... Il allait pouvoir venir en aide à une époque dont le tourment était que presque tous ses conflits se situaient dans l'invisible. Son langage était le corps ». (Rilke, 2006, p. 19). Le corps était le plus important laboratoire où le sculpteur réalisait ses expérimentations.

La matière corporelle des sculptures de Rodin est devenue pour Rilke le signal qui l'encourageait à s'écouter lui-même. Ceci devait aboutir à la naissance des nouvelles règles de la création. La première règle concerne la transformation du concept de la totalité. Les sculptures sans mains de Rodin sont un exemple d'une structure possible qui croît grâce à la redécouverte d'un ordre nouveau dans ce qui est non-naturel, non-ordinaire. Rilke compare ces sculptures aux tableaux des impressionnistes à qui les spectateurs naïfs reprochaient les défauts de composition là où il ne restait sur la toile qu'une partie de la totalité de l'objet. Parallèlement il aperçoit l'innovation dans les tentatives d'autonomisation des parties du corps : on en revient au motif des mains (« Les mains ont une histoire, elles ont en fait leur propre culture, leur beauté particulière ; on leur concède le droit d'avoir une évolution propre, leurs propres souhaits, sentiments, leurs propres humeurs et passions », *ibid.*, p. 39).

La deuxième règle de l'esthétique nouvelle de Rodin parle de la dynamique de la constitution de l'œuvre. Son axe est constitué d'interaction des formes et du lieu de contact, d'intersection des surfaces :

*Une main qui se pose sur une autre épaule ou une autre cuisse, n'appartient plus entièrement au corps d'où elle est venue : d'elle et de l'objet qu'elle touche ou empoigne naît un nouvel objet, un objet de plus qui n'a pas de nom et n'appartient à personne...*

*Ibid.*, p. 40.





Dans les sculptures figuratives qui sont caractéristiques de l'œuvre de Rodin, le poids de l'innovation repose sur les formes qui naissent de la transformation des formes connues en des configurations/structures inconnues. Le contact mutuel des plans mobiles devient le sujet principal des sculptures. De cette méthode de la construction de l'œuvre liée directement à l'idée de la modernité naît une esthétique originale du geste. Le geste est un état « médian » et « il s'avéra que c'était justement dans ces transitions que la vie de l'homme d'aujourd'hui s'écoulait, que s'accomplissaient ses actes, et que résidait son incapacité à agir » (*ibid.*, p. 46). Rilke narre l'histoire de la découverte du geste rodinien. C'est à Dante que le sculpteur doit l'attention qu'il porte au geste<sup>8</sup>, il considère que *La Divine comédie* est remplie « de la connaissance des mille gestes ». Ayant acquis cette connaissance, Rodin pouvait apercevoir le monde des gestes dans la culture du passé. C'est alors qu'il a compris que ce monde dure toujours : en effet, nous découvrons dans le monde moderne les gestes des dieux, ceux des danseurs de l'antiquité, des animaux courant à toute vitesse, des cérémonies rituelles. Le geste moderne est impatient, nerveux, rapide et hâtif, mais en même temps modéré. Il ne contient pas en lui « [...] la rectitude énergique et décidée [...] avec laquelle les hommes d'autrefois ont tout empoigné [...] les gestes dont seuls le point de départ et le point final importent. Entre ces deux moments simples se sont intercalées d'innombrables transitions... » (Rilke, 2006, p. 46).

De l'esthétique du geste naît justement la réflexivité moderne du corps. Rilke, tout comme Simmel, fait la lecture des sculptures de Rodin comme celle d'un texte sur « cette trajectoire de l'identité de l'homme moderne », comme dirait Giddens, qui vient du geste et c'est dans le geste qu'elle se réalise le plus pleinement... Cette lecture du geste fait apparaître l'image de l'objet conscient de l'ambiguïté du commencement et celle de l'objectif de son existence, qui reste

8. Rodin doit également l'intérêt qu'il porte à la phénoménologie du corps et à son expression à un autre écrivain : « [...] il [...] ressentait [...] en Baudelaire qui l'avait précédé [quelqu'un] qui ne s'était pas laissé déconcerter par les visages et explorait les corps dans lesquels la vie était plus grande, plus cruelle et plus agité » (Rilke, 2006, p. 27).



à l'écoute de nombreux sons-signes que le monde lui envoie, et qui regarde avec une certaine distance les choses et les hommes, appréciant davantage la discrétion de l'activité minimale que le radicalisme des actions, recherchant non la fermeture, non la plénitude, mais l'intensité des impulsions. L'œuvre de Rodin signale l'autoréalisation de l'objet moderne en mouvement qui met l'accent sur « les innombrables transitions ».

Simmel voyait en Rodin un créateur à même d'exprimer « le rythme spirituel et le sentiment de la vie contemporaine » (Simmel, 2007, p. 91). Le geste jouait dans cette identification le rôle premier et fondateur, c'était en effet dans « [...] cet unique geste, continuant à croître dans l'inconscient, [et qui] s'est pour ainsi dire fabriqué le corps qu'il lui faut, que le mouvement de la vie a bâti sa forme » (*ibid.*, p. 95). Le cheminement allant du mouvement à la matière, définissant l'ordre de la modernité, retrouve son modèle premier dans le processus de la création. Le geste constitue le centre de la création de Rodin, organise le rythme psychique de l'objet-qui-crée, lequel initie la forme de l'œuvre dans le mouvement créateur<sup>9</sup>. L'analyse du Moi qui se prolonge dans les gestes du corps, a mené aux questionnements sur l'artiste, sur le propriétaire des mains qui créaient des bustes sans mains et des mains sans buste.

Rilke est conscient qu'il devait dans sa monographie satisfaire la curiosité des lecteurs qui attendaient un récit sur la vie de l'artiste. Il entreprend un jeu avec les destinataires et dose la tension. Mais, dès le début, il est clair : vous voulez le récit sur un artiste célèbre ? Pourtant vous savez que la gloire c'est « la somme de tous les malentendus » (Rilke, 2006, p. 13). Et par conséquent, le récit sur la vie d'un artiste ne peut être que fiction et appartient au passé : « Un jour viendra peut-être, où l'on inventera une histoire à cette vie, avec ses intrigues, ses épisodes et ses détails. Ils seront créés de toutes pièces » (*ibid.*, p. 15).

Rilke crée une narration identitaire qui déplace le personnage de l'artiste dans le domaine des indices, de la trace des traces, de ce

---

9. L'étude pionnière de Ryszard Nycz (Nycz, 1997) est une synthèse de la réflexion du mouvement de la Jeune Pologne sur le geste.



qui existe comme reflet seulement. Tout cela trouve sa place dans le terrain des significations incertaines qui, peut-être, un jour, grâce aux règles de la convention littéraire, se composeront en une histoire bien faite et pleine de sens, en une histoire dotée des revirements d'action qui aura pourtant peu en commun avec la « vérité de la création ». Car cette vérité se réalise dans « [...] une grandeur, qui proviendrait non de sa signification [de la sculpture] mais de sa simple existence » (*ibid.*, p. 22). Le récit sur l'artiste ne trouve pas son développement dans le système des significations, mais avant tout dans celui de la présence.

Le personnage Rodin et son œuvre inspiraient, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une réflexion qui formait la sensibilité esthétique moderne tout comme la *praxis* artistique. Les pensées de Rilke et de Simmel sur l'originalité des sculptures de Rodin comportent également des prémisses essentielles de l'esthétique anthropologique moderne, elles posent des questions sur l'identité du créateur, sur le processus créateur, ainsi que sur cette mythique totalité, sur la synthèse de l'œuvre et de l'artiste, de la création et de la réflexion, du *logos* et du *bios*, sur tout ce qui appartient aux récits favorisés que tisse toujours et à jamais la mémoire de la culture.

*Traduit du polonais par Agnieszka Grudzińska*

## BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHOT Maurice, 1989 (1955), *Espace littéraire*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT Michel, 1966, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, Collection Bibliothèque des Sciences humaines.
- IRZYKOWSKI Karol, « Simmel », *Maski*, 1918, cahier 30, p. 598-600, repris *in id.*, *Pisma rozproszone 1897-1922*, [Écrits éparses 1897-1922], Kraków : Wydawnictwo Literackie, pp. 416-421.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY Katarzyna, 2004, *Rilke poetów polskich* [Rilke des poètes polonais], Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, coll. Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.



- LEPENIES Wolf, 1990 (1985), *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. de l'allemand d'Henri Plard, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- MILSKA Anna (éd.), 1986, *Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé : Listy*, trad. pol. de Wanda Markowska, Warszawa : Czytelnik.
- NYCZ Ryszard, 1997, « Gest śmiechu: z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do I wojny światowej) », [Le Geste du rire. Sur les changements de la conscience littéraire au début du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la Première guerre mondiale »], *Pamiętnik Literacki*, n° 68-4, pp. 45-70 [rééd. : in *id.*, 2013, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie* [La langue de la modernité. Prolegomènes historiques et littéraires], Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- POPIEL Magdalena, 2018, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, [Le monde de l'artiste. Les techniques modernes de la création], Kraków : Universitas.
- RICHARD Jean-Pierre, 1955, *Poésie et profondeur*, Paris : Éditions du Seuil.
- RILKE Rainer Maria, 1991, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, introduction et trad. fr. de Claude David, Paris : Gallimard.
- , 2006, *Auguste Rodin*, traduit de l'allemand par Catherine Caron, Rennes : Éditions La Part Commune.
- , 2008, *Cher Maître. Lettres de Rainer Maria Rilke à Auguste Rodin, 1902-1913*, Paris : Éditions Alternatives.
- , 2017, *Élégies de Duino*, suivi d'une lettre de l'auteur adressée à Witold von Hulewicz, trad. de l'allemand par Rainer Biemel (Jean Rounault), Paris : Éditions Allia.
- SIMMEL Georg, 1987 (1900), *La philosophie de l'argent*, trad. fr. Sabine Cornille & Philippe Ivernel, Paris : PUF.
- , 1988, *La tragédie de la culture et autres essais*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille & Philippe Ivernel, Paris : Rivage poche/Petite Bibliothèque.
- , 2007, « L'art de Rodin et la question du mouvement dans la sculpture », trad. Issac Benrubi, revue par Michel Collomb, in *id.*, *Esthétique socio-logique*, Laval : Éditions de la Maison des sciences de l'homme/ Les Presses de l'Université de Laval, pp. 91-99.
- STEINER George, 1991, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. de l'anglais Michel R. de Pauw, Paris : Gallimard, Coll. NRF Essais.



—, 2011, *Poésie de la pensée*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Gallimard, Coll. NRF Essais.

TRZECIAK Katarzyna, 2018, *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty* [Statues et utopies. Sculpture en tant que métaphore de la forme artistique moderne, de la subjectivité et de la communauté politique], Cracovie : Universitas.



**L'AMOUR EN TANT QUE  
CONNAISSANCE AFFECTIVE**

**MESSAGE DE CZESŁAW MIŁOSZ  
POUR LE SIÈCLE NOUVEAU**

Ryszard Nycz

Université Jagellonne, Cracovie

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.393-423*



*L'œuvre serait comme une confession profondément intérieure qui prend prétexte d'un souvenir, d'une expérience ou d'un événement, pour se livrer et qui, détachée de son auteur, peut exister seule...*

J.M. Rilke

« **L**e XX<sup>e</sup> siècle tirait sur sa fin, / j'y resterai enfermé tel Lune mouche dans l'ambre<sup>1</sup> » (Miłosz, 2004, p. 9), écrit Czesław Miłosz dans l'un de ses poèmes tardifs. Une conscience aussi aiguë de la clôture historique de son œuvre est un atout très rare chez les grands écrivains, mais c'est aussi le contraire de « l'actualité éternelle », dont nous dotons volontiers les chefs-d'œuvre qui ne manquent pas non plus dans la poésie de Miłosz. Le seul problème, c'est que l'un et l'autre appartiennent aux mythes modernes suspendus au-dessus du tissu de la réalité d'où ils ont surgi. Et pour moi, Miłosz est l'un des critiques les plus pénétrants de cette modernité : un critique « de l'intérieur ». Je pense ici aux artistes et penseurs qui en affirmant – ou en infirmant – les hypothèses doctrinales, les oppositions méthodiques, les schémas obligatoires de « la chape d'acier du rationnel » (pour employer le terme de Max Weber, cf. Weber, 2017) de l'époque moderne, tout en restant immergés et empêtrés dans ses schémas, s'en servent d'une manière qui brouille leur pureté, relie les oppositions, incarne les idées et démasque les mythes de l'esprit moderne. Alors, à la place de cette belle image mélancoliquement allégorique du « passé en soi » (la mouche enfermée dans l'ambre), je préfère voir cette œuvre comme une immense montagne-témoin du xx<sup>e</sup> siècle, cachant tous les horizons aux uns, forçant les autres à faire un long détour pour contourner cet énorme obstacle, empêchant leur développement artistique personnel, encourageant d'autres encore à la gravir avec l'espoir qu'elle ne devienne un poteau indicateur de nouveaux paysages de l'avenir... Dans tous les cas, cela dépend de la méthode de lecture choisie : lecture qui reste dans le périmètre des contextes historiques stabilisés ;

1. « Miało się ku końcowi dwudziestego wieku, / w którym będę zamknięty jak mucha w bursztynie ». Les traductions des poèmes, sauf indication contraire, sont de la traductrice : M. R.

lecture négative qui, par « angoisse de l'influence », refuse tout effort de comprendre; lecture qui actualise le message à l'aide d'un autre questionnement et d'un nouveau vocabulaire analytique. Vue dans cette optique, l'actualité des chefs-d'œuvre est surtout, à mon avis, le résultat d'un processus qui, sans cesse renouvelé, réactive le potentiel sémantique du texte, dont on peut dire qu'il n'est ni arbitrairement inventé et imposé au texte, ni qu'il relève des significations déjà élaborées et identifiées dans les lectures historiques existantes.

Ces poèmes de Miłosz qui parlent d'amour, de rapprochement intime, d'émerveillement par la présence de l'autre, des limites infranchissables de la proximité de l'autre – qui sont aussi les limites infranchissables de la connaissance de cet autre – ne sont ni les plus fréquents ni les mieux connus et interprétés de sa poésie. Bien que, d'une part, ces poèmes soient très divers dans leur approche de cette expérience amoureuse, et différent en même temps de sa verbalisation la plus courante – ce qui n'est pas étonnant; et que, d'autre part, ils construisent de manière cohérente – ce qui peut être surprenant (moi, du moins, je suis surpris) – l'image miłoszienne de « l'initiation amoureuse », qui se révèle être non seulement une expérience unique de l'intimité de l'autre, mais aussi un cas modèle du potentiel, des limites et des singularités de toute forme de connaissance humaine. Cette image de la connaissance amoureuse miłoszienne, qui semble un choix marginal, voire exotique par rapport aux modèles dominants à l'époque moderne – où l'on étale le pouvoir de la rationalité, de l'efficacité instrumentale, de l'exclusion, de la violence, de la possession – constitue, à mon avis, un objet de recherche de plus en plus fréquent pour les hommes du XXI<sup>e</sup> siècle, étant une sorte d'alternative et de remède aux souffrances de l'existence dans la nouvelle réalité de la nature, de la technique et de la culture.

Je commencerai par l'analyse du poème « Miłość » [Amour], ce petit chef-d'œuvre qui a déjà plus de plus de 80 ans, et que je considère comme l'archétype des expériences et des recherches cognitives du poète. Je le confronterai ensuite aux modèles actuels de l'amour (en me limitant à un cas choisi dans la technoculture sexuelle et



affective), pour ensuite le comparer avec d'autres poèmes de Miłosz, où il tente de saisir la particularité de la connaissance de l'amour ; et pour finir, je reviendrai à « Miłość » pour montrer d'autres lectures possibles de ce texte.

Ce poème de dix vers, intitulé « Miłość », a eu de nombreuses interprétations et commentaires écrits par les spécialistes les plus éminents de la poésie de Miłosz, entre autres : Kazimierz Wyka, Jerzy Kwiatkowski, Jan Błoński, Zdzisław Łapiński, Jacek Łukasiewicz, Helen Vendler, Aleksander Fiut, Marian Stala, Łukasz Tischner, Karina Jarzyńska (je sais que la liste est plus longue)... Roman Palester a composé dans les années 1970 « Trois poèmes sur les paroles de Czesław Miłosz ». Il y a déjà longtemps qu'il s'était popularisé en tant que support de dissertations scolaires. Chose intéressante, au XXI<sup>e</sup> siècle, il est entré dans la culture populaire sous forme de texte de chanson (par ex. Anna Szałapak, Margaret 2011, Agata Babicz 2016, Małgorzata Hutek, 2017), de texte pour la méditation bouddhiste de catégorie *metta* (= amour bienveillant) de la Vaira, et dernièrement, il s'est même retrouvé sur l'Instagram d'une star du grand écran mondialement connue, Brie Larson (célèbre entre autres pour son rôle du Capitaine Marvel). Prenant en compte le nombre impressionnant de commentateurs de la poésie de Czesław Miłosz ainsi que la grande popularité de ce poème, le fait qu'il soit difficile d'en trouver une seule interprétation holistique et complète peut surprendre. Miłosz l'a écrit en 1943 à Varsovie, au cœur des ténèbres de la guerre et de la Shoah et, en même temps, au centre des expériences et aventures sociales d'un poète de 33 ans. Je souligne ici les deux dimensions de la situation de Czesław Miłosz, car cela permet de se rendre compte de sa capacité exceptionnelle de « distiller » le verbe poétique à partir d'un contexte historique, existentiel et esthétique. Cette distillation fait que ce poème dépasse radicalement aussi bien l'histoire que l'attitude narcissique du sujet existentiel (lequel proclamait, si on en croit les anecdotes relatées, des opinions fort différentes sur cette question) ; il dépasse aussi les déterminants esthétiques et



idéologiques d'autres poèmes du même cycle *Świat. Poema naiwne* [Le Monde. Poèmes naïfs], Kazimierz Wyka l'a déjà remarqué de manière pertinente à l'époque de sa parution<sup>2</sup>. Grâce à cette opération, l'idée originale et anthropologique du poème devient plus visible, de même que la singularité de la perspective adoptée pour l'observation de ce phénomène. Finalement, en lisant le poème, nous sommes presque tentés de croire à l'aveu tardif du poète, à savoir que ses poèmes lui ont été dictés par son *daimonion* :

<i>Miłość to znaczy popatrzeć na siebie,</i>	L'amour signifie se regarder
<i>Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,</i>	Comme un objet étranger
<i>Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.</i>	Car tu es une chose parmi d'autres, plurielles.
<i>A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,</i>	Celui qui, sans le savoir, regarde ainsi,
<i>Ze zmartwień różnych swoje serce leczy,</i>	Guérit son cœur de mille soucis,
<i>Ptak mu i drzewo mówią: przyjacielu.</i>	L'arbre et l'oiseau sont ses amis.
<i>Wtedy i siebie, i rzeczy chce użyć,</i>	Alors, il souhaite s'employer, pour
<i>Żeby stanęły w wypełnienia lunie.</i>	Que les choses se révèlent dans la lumière.
<i>To nic, że czasem nie wie, czemu służyć:</i>	S'il ne sait pas parfois à qui obéir,
<i>Nie ten najlepiej służy, kto rozumie.</i>	Ce n'est rien : savoir n'est pas bien servir

Miłosz, 2001, p. 40

2. Cf. par exemple le commentaire de Wyka de ce poème : « Des passages consacrés aux vertus philosophiques expriment plus que des passages qui construisent les proportions d'un monde naïf. Entre autres *Miłość* nous donne une telle recette philosophique [...]. C'est la première fois que nous rencontrons une affirmation semblable chez Miłosz. Il ne s'était jamais regardé comme une chose étrangère et ne l'a jamais appelé amour. Ce jeune homme beau parleur qui craignait d'être un parmi les millions n'en serait surtout pas d'accord. Cependant, même s'il ne s'agit pas d'amour, il s'agit certainement d'un chemin qui mène vers la vérité et l'objectivité, un chemin qui n'a pas peur des spectres d'une différence imposée... Pourtant, le recueil *Świat* donne moins d'accomplissement philosophique de cette promesse. » (Wyka, 1985 (1946), p. 40). Au sujet des opinions plus tardives de Miłosz cf. par exemple le recueil américain des souvenirs consacrés à Miłosz (Cynthia L. Haven, 2011), où, entre autres, Morton Marcus se souvient de la rencontre de Miłosz avec Vasco Popa en 1970, lorsque Miłosz a réagi à la manifestation d'étudiants « pour la paix et l'amour... pour tous et pour tout » en s'écriant « Si vous aimez tous et tout, vous n'aimez rien, l'amour est sélectif ! », cit. d'après la recension Heydel, 2012.



On n'a pas encore inventé de meilleure méthode pour comprendre un texte qu'une lecture attentive des mots inscrits sur une page (*close reading* – selon l'expression classique). Je vais donc procéder ainsi, en commençant ma brève analyse par une remarque technique. Il me semble que peu de critiques ont vu que Miłosz commençait ce poème par une faute de syntaxe, une phrase linguistiquement incorrecte : « l'amour signifie se regarder » (au lieu : « aimer signifie se regarder ») ; autrement dit par une anacoluthie laquelle – et cela est important – devient aussitôt légitime poétiquement. Car une dérogation à la norme signale ici qu'on transgresse volontairement et consciemment la conception courante du phénomène amoureux, qu'on en dépasse la vision canonique et standardisée. Ainsi « se regarder/comme un objet étranger » signifie d'abord et surtout : rejeter l'arrogance narcissique avec laquelle l'homme (occidental, européen) se voit lui-même et définit sa place, son rôle dans le monde – anthropomorphisant tout ce à quoi il touche, voyant tout à son image et à sa ressemblance – et s'enfermant ainsi dans son cabinet des glaces anthropomorphique.

Mais cela signifie aussi : rejeter la conception-clé de la culture occidentale qui identifie l'amour avec les catégories de l'Éros, l'effort jamais satisfait d'assouvir le désir. Jamais satisfait, car n'étant qu'une projection narcissique de l'homme qui désincarne la femme, la rend inaccessible, la transforme en un idéal, en une créature qui n'existe pas et dont la recherche, marquée par des épisodes tragiques, s'achève dans la mort. Le modèle de cette passion thanatique, sous le signe d'Éros, est l'amour romantique idéal, bien qu'il ait vu le jour des siècles plus tôt, dans les chansons des troubadours célébrant l'amour courtois pour leur Dame. Celle-ci ne désigne pas une personne concrète, mais des avatars et des voiles d'absolu fuyants, dont la quête exige le refus de ce monde – contingent, matériel, imparfait – et le refus égoïste du souci, ou plus simplement, de l'amour pour son prochain. Selon Denis de Rougemont, la crise de la culture moderne occidentale n'est que le résultat du pouvoir triomphant de cet Éros narcissique, avec son culte de l'infini et de tous les autres



idéaux qui ne sont pas de ce monde. Tout cela conduit à l'atrophie ou à la disparition de notre capacité à aimer nos proches, y compris le monde entier des choses marquées par le manque, la finitude, l'angoisse et la faiblesse<sup>3</sup>.

Dans ce premier distique, il nous faut expliquer encore une chose. « Se regarder/comme un objet étranger » dénote aussi un transfert potentiel des sentiments négatifs attribués à « l'objet étranger » sur soi-même. L'objet étranger n'est pas uniquement regardé comme pour la première fois, mais aussi regardé à distance, avec une aversion ou une peur suscitées par une menace imprévisible que représente pour notre « ipséité », « l'altérité », « l'infériorité », bref, « l'autre ». Cela veut dire au final qu'on se regarde comme un être manqué, sujet à la souffrance, aux faiblesses et aux passions; comme un individu capable de tout et dont les motivations restent obscures et les réactions imprévisibles; autrement dit, on renonce ainsi à notre supériorité éthique et culturelle, et on se met au même niveau que tous les êtres aussi imparfaits, faibles et finis que nous. Il faut quand même ajouter que la différence entre « je t'aime » et « j'aime le monde (tous/tout) » esquissée dans ce poème mérite une analyse plus approfondie que celle que j'ai faite ici.

Le vers suivant : « Car tu es une chose parmi d'autres, plurielles » va au-delà de la tradition existentielle (situant l'homme parmi les choses) – pourtant toujours chère à Miłosz – et ouvre à ce qui est hors-humain, à la cohabitation avec tout l'existant. Il s'agit probablement de ce genre particulier de participation à la réalité hors-humaine que Rilke a tenté de saisir trente années plus tôt dans son extraordinaire note intitulée *Moment vécu* (Rilke, 1993, p. 608). Il est vrai que Miłosz ne transcende jamais le tendre contact de la proximité avec l'autre (homme, nature, réalité) comme le fait Rilke dans son expérience de « passage de l'autre côté de la nature » (Rilke, 2010, p. 140); néanmoins, il s'agit d'un contexte important, car il permet, entre autres, de saisir la singularité de l'expérience de Miłosz.

---

3. Cf. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* (1939). Dans la caractéristique des rapports entre Éros et Agapè, je m'inspire de l'excellent essai d'Agata Bielik-Robson, 2013. Cf. également Žižek, 2009 et 2019, ainsi que Luhmann, 2003.



Le vers suivant « Celui qui, sans le savoir, regarde ainsi » suggère que ce type de communauté ne se laisse pas rationaliser sous la forme d'une connaissance notionnelle, mais désigne plutôt une participation corporelle, affective et sensible à la réalité. Les deux vers qui suivent : « Guérit son cœur de mille soucis, / L'arbre et l'oiseau sont ses amis » confirment l'hypothèse de l'accès sensuel et affectif au monde (motifs du souci et du cœur), et introduisent une autre compréhension de l'amour, dans une tradition différente. Ce n'est plus l'Éros, mais l'Agapè (qui comprend aussi la Philia – l'Amitié), non pas l'amour-propre mais l'amour du prochain, ou même l'amour de l'Autre, non l'assouvissement des désirs égoïstes, mais la recherche du bien pour l'autre, qui désignent le vrai amour.

Cette tradition est bien connue des spécialistes de Miłosz : à l'évidence, le poète suit ici la pensée de Paul de Tarse dans sa première épître aux Corinthiens. De là vient l'horizon métaphysique et religieux de la quête amoureuse (ainsi que le cadre des vertus théologales dans lequel s'inscrit ce poème) ; de là vient aussi la tradition plus universelle qui comprend l'amour comme une disposition humaine, la disposition d'une créature aléatoire et incomplète pour des personnes aussi aléatoires et incomplètes, prompts à souffrir, à douter, à errer, à connaître la tentation et à mourir. Cette affection amoureuse pour quelqu'un/quelque chose active l'inclination humaine pour l'Autre, nous rend capables de laisser l'autre exister selon sa volonté et ses aspirations, et non selon nos attentes ou désirs. C'est grâce à elle que l'homme s'humanise (comme le dit Tim Ingold), car il devient apte à être : grâce à son inclination vers l'autre (et non pas à cause d'une vision centripète de son essence autonome), grâce à une relation maïeutique avec les autres (et non pas à cause de sa singularité substantielle) ; bref, il s'avère apte à être grâce à sa capacité d'être avec les autres.

La deuxième strophe du poème, un quatrain, anime, pour le dire ainsi, ce sujet vu à nouveau comme soumis à l'amour-Agapè ; elle le montre en action. Remarquons que cela se fait grâce à l'activation, par le choix du verbe passif suivant. Dans la première strophe apparaît à trois reprises le même verbe, « regarder » (patrzeć), au sens de



« diriger le regard vers quelque chose » (le premier emploi de ce verbe, « popatrzeć » est plus riche : « regarder durant un instant, pour vérifier, pour réfléchir en regardant »). Ce premier verbe diffère de cet autre, actif et activant, « widzieć » (voir). On dit bien : « il regarde mais ne voit pas ». Tandis que dans la deuxième strophe, ce rôle de l'activité significative est attribué au verbe « służyć » (servir) qui apparaît aussi à trois reprises (dans le premier cas, comme « użyć » (employer) au sens : se servir de quelque chose/quelqu'un, employer les services de quelqu'un, prendre quelque chose comme un instrument qui sert...). Ce verbe forme sa signification en opposition à ses antonymes ; c'est d'un côté le contraire d'être inutile, inemployé, ne servir à rien ; et, de l'autre, c'est le contraire de diriger, régner, gouverner.

Ce bref détour linguistique était nécessaire pour bien comprendre le sens de la phrase (qui semble poser des problèmes d'interprétation) : « Alors, il souhaite s'employer, pour / Que les choses se révèlent dans la lumière ». Le sujet narcissique de la culture moderne se voit dans le rôle vaniteux de seigneur et maître de la création, et sa quête égoïste des fantasmes qui ne sont pas de ce monde le transforme en sujet inutile pour le monde et destructeur pour lui-même. Tandis que le sujet qui « affecte » un autre (nous pouvons le dire ainsi, rappelons-nous que Schulz aussi écrivait : « Pleins d'affection, ces arbres stimulaient le vent » (Schulz, 2004, p. 20<sup>4</sup>), le sujet soumis à l'agapè, à l'amour pour l'autre, est une chose parmi les choses, il est aussi une chose qui a un penchant pour l'autre, et qui s'ouvre à la possibilité – et aussi au risque

4. « Zdawało się, że drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic » (Schulz, 1964, p. 48). [Pleins d'affection, ces arbres stimulaient le vent, ébouriffant d'un geste théâtral leurs couronnes, montrant, en des poses pathétiques, l'élégance de leurs éventails, argenté à l'envers comme les nobles fourrures des renards.] NB. Cette phrase contient le concentré du style schulzien : le retournement de relations de cause à effet, imaginaire et rhétorique (ce n'est pas l'orage qui anime, « stimule » les arbres mais le contraire ; remarquons que c'est précisément grâce à ce retournement que nous apercevons que le vent devient « visible » dans le mouvement des arbres, et c'est donc grâce aux arbres qu'il se manifeste), ainsi que le caléidoscope des métaphores sensorielles et abstraites superposées qui deviennent la source – ou le stimulus – des actions relatées dans la nouvelle (et non le contraire). On pourrait dire que le style de Schulz stimule et affecte l'intrigue...



– d’une rencontre. C’est un sujet qui n’active pas sa disposition essentielle à « servir » au sens d’agir pour le bien de l’autre, se laisser utiliser pour quelque chose et être utile à quelqu’un/quelque chose de manière qu’il puisse réaliser pleinement ses potentialités, qu’en se penchant vers l’autre, voire en se donnant à l’autre – trouvant en même temps la voie à son propre accomplissement. Et, pour finir, « Que les choses se révèlent dans la lumière » [« stanać w wypelnienia łunie » litt. : se poser dans le halo lumineux de l’accomplissement] ; dans la clarté des actions et des choses bonnes (au sens : bonnes pour quelqu’un / à quelque chose), enfin, dans la clarté du bien suprême : du bien qui est le bien pour être.

Les deux derniers vers du poème sont encore plus mystérieux que les précédents : « ce n’est rien que parfois il ne sait pourquoi servir/ celui qui comprend n’est pas celui qui sert le mieux » (traduction littérale). Je risquerais cette interprétation : Notre servitude au bien, qui n’est pas compris comme l’essence d’une chose, mais comme une valeur de son activité, est ici opposée à la connaissance rationnelle, en tant que perception statique et extérieure des traits essentiels de cette chose. Nous servons (agissons pour le bien de l’autre) non pas lorsque nous réalisons notre propre programme intellectuel pour atteindre un but visé, mais quand nous favorisons l’être de l’autre, selon sa volonté et sa liberté, sans la possibilité de prévoir sa façon d’agir. « Nous servons le mieux » (également à nous-mêmes) quand nous agissons passivement, sans le contrôle de la raison, quand nous suivons quelqu’un/quelque chose, sommes attirés par quelqu’un/quelque chose, quand nous nous laissons conduire par l’Agapè, l’amour du prochain. Remarquons que le commandement : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même », contient un avertissement remarquable, car double : il faut aimer son prochain pas moins, mais pas plus que soi. Il dit aussi que, sans cet autre, sans notre inclination vers lui, qui se traduit par le désir d’être avec lui, notre propre être serait incomplet. Ce serait donc une variante affirmative et apologétique de l’exégèse de ce distique.

Mais cette clôture ambiguë et sentencieuse du poème possède son revers. On peut facilement y percevoir une autre possibilité de servitude, nettement plus maléfique, générant le mal, une servitude diabolique



(*dia-bolein* : séparer) car activant et séparant une instrumentalisation amorale, laquelle peut nous procurer une sensation d'efficacité extatique et, en même temps, nous libérer de notre responsabilité : celle de favoriser le bien de l'autre. Là où la raison dort, veillent non pas seulement les anges (-gardiens) mais se réveillent aussi les esprits qui nous soumettent à la tentation. Et ainsi soumis, des amoureux serviables de l'Histoire, du Chef, de la Nation, de l'Idée, dans leur extase amoureuse et aveugle, procurent aux gens un véritable enfer sur terre. La possibilité du mal, signalée dans ce distique par une ironie subtile de l'apologie naïve de l'amour-agapè (mais ce sont bien des *poèmes naïfs*), se cache aussi dans ce jardin terrestre où règne l'amour pour toutes les choses imparfaites et éphémères de ce monde.

À la fin de cette exégèse, devenue sans doute un peu lassante, il convient de poser la question de l'actualité de ce poème, de ce qu'il peut nous dire aujourd'hui, dans le monde du *xxi<sup>e</sup>* siècle. Il propose sûrement une vision de l'homme dans un horizon ouvert au monde hors-humain (dans lequel l'homme est immergé, auquel il participe et pour lequel il se sent de plus en plus responsable). C'est une vision qui rejette la domination anthropocentrique du sujet humain, qui tire tout vers son humanité et humanise le réel non-humain (ou tente de le saisir suivant ses propres catégories). Il valorise sûrement la dimension affective de l'humain ouvrant une possibilité d'accès à l'autre, aux animaux et à la nature, dans le cadre d'une communauté affective dans laquelle l'homme participe, agit et en pâtit, en se laissant influencer. Plus encore : il promeut la vision de l'homme dans sa disposition à favoriser l'autre (au-delà de tous les préjugés xénophobes, de la « culture » et du discours de la haine etc.) ; une vision de l'homme qui, débarrassé de son narcissisme « auto-téléologique » de sujet humaniste, trouve sa vocation dans l'affection amoureuse du monde contingent et dans le soin maïeutique dont il entoure tout ce qui est bon pour l'être. Assurément, tout cela nous manque, et nous ressentons intensément le besoin de l'activer.

Cela concerne sans doute (je pense toujours à la pique critique du message de Miłosz) les modèles de l'amour qui dominent aujourd'hui,





abondamment fournis par la cyberculture moderne, qui prend la forme expansive de technoculture de l'amour. C'est un contexte absolument essentiel pour le poème de Miłosz, et nous ne pouvons pas l'éviter. N'étant pas compétent dans ce domaine, même dans un rôle d'« observateur participant », je m'en remets ici au diagnostic de spécialistes qui étudient de manière professionnelle le monde du cybersexe, des vlogs, des plateformes de rencontres, des industries fabricant des objets qui jouent le rôle de sujets technologiques (avatars, robots, hologrammes), de gadgets érotiques, bref, tout cet arsenal de la technoculture de l'amour qui transforme le sens traditionnel d'une expérience intime, les modalités de corporéité et de matérialité, ainsi que les relations affectives (entre les humains et non-humains). À première vue, on peut avoir l'impression qu'il s'agit d'un monde absolument nouveau et merveilleux, qui promet l'accomplissement immédiat de tous nos désirs et appétits... il n'est donc pas exclu qu'un amateur moderne de Miłosz et enthousiaste des technocultures actuelles de l'amour tiendrait un discours sur ce sujet de cette manière :

L'amour c'est quand on te regarde  
 Comme un objet bien aimé,  
 Car tu n'es qu'une chose qui sent.  
 Et quand ils te regardent ainsi, leurs flatteries  
 Guérissent ton cœur de mille soucis. Vois !  
 La poupée Kitty et le Tamagotchi sont tes amis.  
 Alors, tu souhaites tant servir pour  
 Que les choses se mettent à jouir.  
 Si tu ne sais parfois comment servir,  
 Ce n'est rien : savoir n'est pas bien servir.

*Miłość jest wtedy, gdy spojrzą na Ciebie  
 Tak jak się patrzy na miłe im rzeczy,  
 Bo jesteś tylko rzeczą, która czuje.  
 A gdy tak patrzą, to ich pochlebstwami  
 Swe serce leczysz. Spójrz: i lalka Kitty,  
 I mały Tamagotchi Cię miłuje.  
 Wtedy i siebie i rzeczy chcesz użyć,  
 Żeby stanęły w orgazmicznej tunie.  
 To nic, że nie wiesz, czemu służysz.  
 Nie ten najlepiej służy, kto rozumie.*



Je me suis risqué à cette paraphrase barbare (en croyant à l'humour des Mânes du poète) pour faire saillir les traits essentiels de cette technoculture de l'amour (pour autant que je les connaisse), ainsi que les différences essentielles entre celle-ci et la vision de Miłosz. On ne peut pas douter que nous avons affaire ici à une nouvelle phase, encore plus extrême que la précédente, du culte de l'Éros, ainsi qu'à des transformations du modèle fondamental de l'amour romantique sous l'impact des nouvelles technologies (celles de la communication, de l'industrie, de l'économie et de la culture). Le sujet narcissique s'y trouve toujours au centre, à cette différence près, qu'au lieu d'agir par orgueil (dû au sentiment de supériorité et d'assurance), il agit par vanité, donc par un sentiment d'incertitude qui le conduit à la dépendance du regard des autres. C'est un besoin qui le force à provoquer sans cesse les réactions affirmatives de la part des autres (entre autres à l'aide des *like*, gestes approuvateurs et exprimant la sympathie) sur le mode : regarde-moi ! (*look at me*) ; lesquels renforcent son estime de soi, son autoévaluation et son identité. Dans ce milieu nouveau s'effectue (selon Mario Pernoli, 2017) la transformation radicale du sujet humaniste en une « chose qui sent », ce qui l'assimile à d'autres choses (les sujets technologiques) de plus en plus perfectionnées dans leurs fonctions affectives, y compris leurs réactions affectives et sexuelles. Il y a un demi-siècle, Thomas Nagel demandait : « Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris ? » (Nagel, 1974), questionnant la possibilité de l'accès de l'homme à un autre être, humain et non-humain, et s'interrogeant sur la participation du sujet humain dans cette expérience. Il y a cinq ans, Steven Shaviro (Shaviro, 2016) posa une question similaire dans ce nouveau contexte technologique : « Quel effet cela fait-il d'être un robot ? » ; et il donna une réponse semblable : nous ne le saurons jamais, mais nous ne pouvons pas soutenir plus longtemps que l'homme soit le seul à disposer de fonctions cognitives et affectives développées.

On peut dire que les technocultures de l'amour excluent, dans leur version extrême, la possibilité du contact physique traditionnel, en libérant ainsi le sujet de son imaginaire anthropomorphique de la



passion amoureuse et de l'expérience humaine (ce qui veut dire aussi : de ses angoisses et potentielles « insatisfactions » liées à ces relations) ; ce que certains considèrent comme une libération de l'érotisme et de la sexualité humaine, débarrassés des limites corporelles. En échange, elles le dotent, d'un côté, de possibilité de liaisons affectives avec des sujets technologiques (les robots) qui tombent amoureux de lui, le comblent de compliments, le séduisent par l'accomplissement du modèle romantique de l'amour, le stimulent sexuellement, et lui demandent aussi en échange des soins, une protection, une tendre attention... D'un autre côté, elles assurent une possibilité d'excitation artificielle des récepteurs corporels qui stimulent les processus chimiques de l'organisme pour le rendre apte aux réactions affectives et sensibles assumant les critères les plus exigeants des besoins érotiques humains.

Il faut quand même ajouter que cette tendance n'est ni la seule ni dominante aujourd'hui, si nous prenons en considération différentes solutions hybrides ou « mixtes ». Il y a, en plus, de nombreux sites et applications de rencontres qui conduisent, ou au moins peuvent conduire, à des contacts immédiats et physiques de ce genre ; il y a aussi une possibilité toujours ouverte de reprogrammer les fonctions de ces cyber-instruments pour répondre à de nouveaux besoins des utilisateurs.

Il semblerait pourtant, bien que les nouveaux instruments technologiques puissent correspondre à divers emplois, que ce riche arsenal affectif et sexuel, sans cesse enrichi, serve plus à remplacer les contacts qu'à faciliter l'accès à un autre être humain.

Quoi qu'il en soit, on a l'impression que, finalement, les technocultures de l'amour positionnent encore davantage l'homme dans son rôle narcissique, en exposant et activant une attitude exclusivement égocentrique qui vise avant tout son autosatisfaction. Dans sa forme extrême, cette culture semble être celle des individus devenus insensibles au monde et aux autres ; elle accélère le processus de marginalisation des liens sociaux, augmente l'anomie, l'isolement et la disposition centripète des individus. Sans trop exagérer, on

peut ajouter que c'est aussi l'effet d'une lente et indirecte redéfinition du sujet, immergé et empêtré dans les réseaux de la technocivilisation moderne. Or, l'industrie de la technoculture de l'amour traite l'homme comme une machine défectueuse, dotée de prothèses et de pièces de rechange; comme un automate inconscient, dont les besoins sont gérés par des systèmes de stimulations et de simulations affectives; comme un cyborg endormi, dont la nature véritable est dévoilée et réveillée par la cyberculture affective.

Le cyber-capitalisme global (dans ce secteur économique) abandonne la gestion par la violence, la misère et l'exclusion, pour une gestion efficace par la « béatitude » des individus aliénés et isolés, la gestion des manques affectifs et des désirs de bonheur sous forme d'autosatisfaction érotique des automates humains. Dans cette perspective, les technocultures apparaissent presque comme une promesse de paradis sur terre où les rêves des individus éternellement insatisfaits et assoiffés de bonheur seront enfin réalisés. Cela vaut quand même la peine de se demander si l'avertissement d'Oscar Wilde ne concerne pas aussi ces espoirs : quand les dieux veulent nous punir, ils exaucent nos prières.

Je n'ai décrit que quelques motifs du courant, riche et changeant que constituent les technologies affectives de la culture moderne, et sans doute les ai-je ordonnés d'une manière qui schématise ces processus dynamiques, les rendant trop univoques et extrêmes. Je ne rends pas non plus justice aux nouvelles révolutions technologiques, aussi imprévisibles que leurs conséquences pour la vie des individus et des sociétés. Je dois aussi admettre que, dans les réflexions qui précèdent, je ne prends pas suffisamment en compte les arguments de ceux qui voient dans cette nouvelle réalité (pas uniquement nouvelle au niveau des technologies) un monde vraiment nouveau et merveilleux qui place l'homme à un niveau supérieur de développement en le dotant de possibilités qui réparent enfin cet être défectueux et complètent son imperfection naturelle.

Or, si on en croit les spécialistes de cette problématique : « La sexualité n'est qu'une petite partie de ce qui compte ici. Il s'agit aussi

largement du besoin de posséder quelqu'un qui s'intéresse à nous, qui veut savoir comment on a passé notre journée » (McMullen, 2020, p. 182). En effet, si on pense qu'en plus des robots sexuels, nous avons aussi les robots de soins, de thérapie, des robots et autres instruments qui permettent de supporter l'isolement et la solitude aux personnes qui ont des difficultés à faire fonctionner des liens sociaux (et pas uniquement intimes) et qui considèrent les rencontres sur Internet comme une manière normale et efficace de communiquer avec les autres (là encore, pas uniquement de manière intime, mais aussi sociale), en y voyant une possibilité de créer des communautés alternatives remédiant aux sentiments de marginalisation, de soumission et d'anomie dans la vie publique, alors il faudrait admettre que la technoculture de l'amour fonctionne (ou peut fonctionner) comme un instrument qui répare, émancipe et affirme l'identité de l'homme du *xxi*<sup>e</sup> siècle. En même temps, il est impossible de ne pas remarquer qu'il s'agit toujours de « *posséder* quelqu'un » [c'est moi qui souligne: RN] autrement dit de s'assurer une position dominante qui soumet l'autre au bien (aux plaisirs, aux idéaux) du sujet narcissique pour lequel le modèle suprême de l'amour reste, ici encore, l'amour romantique.

Alors je m'obstine à dire qu'en investissant surtout dans le développement du culte de l'Éros à l'aide des nouvelles technologies, en améliorant son instrumentalisation et son efficacité, la technoculture de l'amour, bien qu'elle soit ici caricaturée, étouffe radicalement, exclut pratiquement, élude ou éradique de manière inconsidérée toutes les autres formes affectives et amoureuses des relations, surtout celles qui consistent en une cohabitation et une coparticipation de l'homme dans la réalité pas-uniquement-humaine.

Bref, si l'on en croit les spécialistes et les guides de ce nouveau monde, il n'y a, dans la technoculture de l'amour, promue par notre modernité, pas de place pour l'amour-Agapè, pour l'amour du prochain.

Perçue dans cette perspective, la voix de Miłosz sur l'amour, qui arrive jusqu'à nous d'une époque déjà révolue, presque préglaciaire,



contient un message d'une actualité essentielle. J'ai déjà mentionné ces valeurs du poème qui anticipent les vecteurs de l'évolution de la culture et de la pensée humanistes. Elles culminent dans un seul point de rupture : de la culture narcissique de l'Éros vers la culture de l'Agapè, tournée vers l'autre. Ce qui nous console, c'est le fait que nombre de personnes aujourd'hui soient sensibles à ce message, comme le montre la présence de ce poème dans différents domaines de la culture populaire.

Soutenir la primauté de la conception égocentriste de l'Éros dans cette perspective revient en fait à admettre l'autodestruction progressive de l'homme, de la culture et de la nature. Tandis que la réactivation de la culture de l'Agapè, si bien valorisée par le poème de Miłosz, constitue une chance pour la reconstruction des relations d'échanges mutuels entre ces trois entités pour récupérer ainsi le potentiel inhérent de leurs énergies créatives. Et, de plus, rien ne permet de supposer que la culture de l'Agapè et la technoculture de l'amour doivent nécessairement s'exclure.

Car il existe une chose qui les unit : l'une et l'autre s'adressent uniquement à notre monde contingent, empirique, imparfait et habité par des êtres éphémères ; l'une et l'autre proclament que l'on peut aimer seulement ce qui est infirme, fini, incomplet ; l'une et l'autre veulent doter ces individus faibles, souffrants et désirants d'une force d'affection amoureuse qui leur permettrait (à eux, donc à nous) d'affirmer (ou du moins de supporter) la contingence douloureuse de notre existence. Ce petit chef-d'œuvre de Miłosz est aussi porteur de cette force.

J'ai confronté plus haut ce message du poème de Miłosz, proclamation de l'affect pour l'autre, aux relations anecdotiques où le poète au quotidien se comportait, au contraire, comme s'il voulait posséder affectivement les autres ; ce qui est par ailleurs une attitude très typique, récemment énoncée sans vergogne par Slavoj Žižek : « Je ne veux que toi, les autres peuvent aller se faire foutre » (Žižek, 2019). N'ayant pas l'intention de rivaliser ici avec les connaisseurs des anecdotes de la vie de Miłosz, je voudrais seulement remarquer que



nous n'avons pas une seule trace de cette conviction ou d'une attitude envahissante dans son œuvre. Nous y trouverons par contre une présentation cohérente et récurrente, dans diverses variantes, de l'expérience amoureuse qui consiste, pour ainsi dire, en la connaissance affective fondée sur une tendre proximité et qui ne peut, ni ne veut, s'emparer de l'individualité et de la liberté d'être d'une autre personne, de l'autre.

Il convient de commencer ma très courte prospection de poèmes, par ailleurs rares, consacrés à ce sujet, par quelques mots sur « Esse », ce petit poème en prose de 1954, célèbre à juste titre, que l'on peut lire comme une sorte de variation sur l'enchantement amoureux dans sa version moderne inauguré par Baudelaire dans le poème *À une passante*, ou encore de cent autres manières qui abondent dans les interprétations de ce texte. Pour ma part, je voudrais seulement souligner ici la dynamique interne et transgressive du vécu amoureux que ce poème décrit. Cela commence par un espoir déçu de pouvoir s'emparer de l'objet par le sens de la vue (« la vue n'a pas de force absolue aspirer les objets »<sup>5</sup> Milosz, 2015, p. 392), par la déception infligée par cet instrument principal de possession (« l'avoir »<sup>6</sup>) et conduit à l'affirmation de l'existence de *esse*, des êtres uniques et de tout ce qui existe, de toutes « les choses existantes » qui sont mutuellement impénétrables.

La dernière phrase de ce poème introduit deux métaphores symptomatiques : « l'éponge qui souffre car elle ne peut pas être saturée par l'eau, la rivière qui souffre car les reflets des nuages et des arbres ne sont pas les nuages et les arbres<sup>7</sup> ». L'éponge ne souffre pas, aurait pu dire un lecteur rationnel, car cet organisme pluricellulaire simple n'a pas de neurones, et cela concerne encore davantage la rivière. L'éponge et la rivière souffrantes sont donc des figures du sujet de Tantale souffrant, réduit au désir sensuel indestructible de la connaissance en tant que possession amoureuse impossible à accomplir.

5. « wzrok nie ma siła absolutnej, tak aby wciągał przedmioty ».

6. « mieć ją ».

7. « Gąbka, która cierpi, bo nie może napęcznieć się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami ».



Une autre variation aussi remarquable (mais passée presque inaperçue dans les diverses interprétations) portant sur le même sujet, est fournie par la 8<sup>e</sup> partie de *Gugusse métamorphosé* (*Gucio zaczarowany*, 1962). La description d'un rapprochement amoureux inaccompli mène dans ce poème à la connaissance existentielle de la condition humaine, dont le trait caractéristique est l'ouverture à l'autre, nonobstant la forme de cet autre : une autre personne, communauté, nature, réalité ou encore Dieu (dans une perspective théologique ou religieuse). De ce point de vue, les études miłosziennes de l'expérience amoureuse caractérisent de manière archétypale la disposition du sujet actif que nous retrouvons dans d'innombrables variantes de ses poèmes extatiques sur la nature, les villes (et les communautés humaines), sur l'apologie de l'être, de la réalité, de Dieu. Pour le dire brièvement, cette disposition consiste en une aspiration à la connaissance, comprise au sens large, biblique (où connaître c'est aussi : remarquer, voir, expérimenter, sentir, se soucier, avoir une relation sexuelle).

Ce trait ontologique de l'aspiration amoureuse se dévoile, comme on peut le voir dans l'œuvre de ce poète, seulement *a posteriori*, dans l'expérience des limites, de la distance infranchissable entre des entités distinctes. Dans ce poème, cela est exprimé à l'aide du paradoxe éléate : d'un côté, l'espace se divise à l'infini et ne se laisse pas franchir, de l'autre, la symbolique des anneaux de Saturne signale l'impossibilité du contact immédiat entre les êtres, ainsi que sa médiatisation (les êtres sont enveloppés d'une sorte de protection ou bien de contrôle) par la culture, les principes et l'éducation, par la mémoire, l'expérience ou encore par la prévoyance. C'est une distance inhérente à l'homme, qui excite et active sa disposition vers l'autre, tout en excluant sa réalisation.

La possibilité de cet accomplissement est évidemment cultivée dans le cadre du modèle de l'amour romantique sous la forme de l'identification mystique, en tant qu'union, possession ou complémentarité. Miłosz rejette toutefois cette possibilité, tout en affirmant celle de la transcendance, inhérente à la foi religieuse en Dieu et à la foi philosophique, et promettant un accomplissement après la mort (« attendant à l'infini [...] Se préparant à la possession absolue »,





Miłosz, 2002, p. 240). Selon le témoignage du poète, l'existence terrestre est toutefois marquée de façon indélébile par le sentiment de la séparation ineffaçable des êtres qui partagent le même sentiment. Mais c'est justement ce sentiment douloureux qui devient le moment de la reconnaissance du mode d'être humain qui s'inscrit dans la relativité primaire d'une existence particulière, laquelle, par sa proximité tendre, incline vers cet autre « inatteignable ».

Entre moi et elle une table, sur la table un verre.  
 La peau gercée de ses coudes touche la surface lisse  
 Où se reflète la ligne d'ombre sous son aisselle.  
 Une goutte de sueur s'épaissit au-dessus de la vague de ses lèvres.  
 L'espace entre elle et moi se divisait à l'infini,  
 Vibrant par les flèches empennées des Eléates :  
 Ni un an ni cent ans de voyage ne l'épuiseront.  
 Si je renversais la table qu'accomplirions-nous ?  
 Cet acte sans acte car toujours potentiel,  
 Comme l'intention de pénétrer l'arbre, l'eau, le minerai.  
 Elle aussi me regardait comme l'anneau de Saturne  
 Et savait que je sais qu'on ne peut atteindre...  
 Ainsi étaient posées l'humanité et la tendresse.

Miłosz, 2003, p. 13, Trad. fr. Jelenski, 1981, p. 340.

*Między mną a nią był stół, na stole szklanka.  
 Spierzchnięta skóra jej łokci dotykała lśniącej powierzchni,  
 W której odbijał się zarys cienia pod pachą.  
 Kropla potu gęstniała nad falistą wargą.  
 A przestrzeń między mną i nią dzieliła się nieskończenie,  
 Hucząca pierzastymi strzałami Eleatów,  
 Nie wyczerpie jej rok ni sto lat podróży.  
 Gdybym przewrócił stół, co byśmy spełnili.  
 Ten akt, nie-akt, bo zawsze potencjalny  
 Jak zamiar wejścia w drzewo, w wodę, w minerały.  
 Ale ona też patrzyła na mnie jak na pierścienie Saturna  
 I wiedziała, że wiem, jak nikt nie dosięga.  
 Tak stanowiona była człowieczość i tkliwość.*

Ce ne sont évidemment pas les seules tentatives pour saisir la particularité de cette expérience amoureuse; pensons aux poèmes à la mémoire de sa première femme, Janina, et à sa deuxième femme, Carol (« Orfeusz i Eurydyka » [Orphée et Eurydice]), aux notes de



l'initiation amoureuse qui suivent les traces de ce guide si important pour le poète, Oscar V de L. Miłosz (comme « Annalena ») ainsi qu'aux nombreuses scènes et impressions qui se multiplient avec l'âge dans les souvenirs poétiques de l'auteur où frappent surtout les motifs de la femme, de son visage, et le langage érotique osé (« Voyeur »). Pourtant tous ces poèmes restent dans le cercle des particularités de la connaissance affective décrite ici, le cercle de l'expérience intraduisible et inconnaissable de l'autre (« tu ne sauras jamais ce que je ressens, elle a dit / car tu me remplis et tu n'es pas rempli », Miłosz, 2004, p. 70) et de la proximité « tendre » qui ne s'immisce pas dans la particularité séparée de l'autre mais s'ouvre de manière maïeutique à ses besoins et à son être.

Il est vrai que dans la note intitulée *Tendresse*, nous lisons : « Je préfère ce mot au polonais *czułość*. Quand la gorge se serre parce que l'être que l'on regarde est si fragile, vulnérable, si mortel, alors oui, *tendresse*<sup>8</sup>. » (Miłosz, 2004, p. 95) Mais cette résistance stylistique contre la *czułość* polonaise n'a pas duré, si l'on en juge d'après la fréquence de son emploi dans ses autres poèmes, et quand on voit que ce mot a obtenu le statut de trait suprême caractérisant l'expérience amoureuse. En évoquant Carol Thigpen-Miłosz, son épouse défunte, le poète parle de « son amour incessant et tendre [...] qui est l'espèce la plus généreuse de l'amour »<sup>9</sup>. Cet amour est le plus généreux, ajoutons-le, car c'est un don asymétrique qui n'exige pas d'échange, se réalise dans l'activité passive, n'impose pas ses buts à l'autre et ne gère pas son bien, mais se met au service de l'autre, au souci qui veut que l'autre choisisse seul ce qui est bien pour lui.

Actuellement, la tendresse, portée par le courant de la sensibilité culturelle et par les tendances modernes dans les études humanistes et post-humanistes, sous forme d'un effet causé, entre autres, par le tournant affectif dans les études littéraires, culturelles,

8. « Wolę to słowo, niż polskie *czułość*. Kiedy ściska w gardle, dlatego, że istota, na którą patrzę, jest tak bardzo krucha, ranliwa, śmiertelna, wtedy *tendresse*. »

9. « nieustannej czulej miłości (...) najbardziej szczodrym gatunku miłości » cit. d'après Kosińska, 2015, p. 313.



philosophiques, psycho-sociales, les mouvements sociaux et les activités communautaires qui développent la culture affirmative de la sollicitude, commence à devenir une catégorie anthropologique. On peut remarquer que dans la littérature polonaise, cette singulière disposition affective a une place importante, et l'évolution va, disons, de la *Tendresse* de Norwid (Norwid, 2003, p. 107) et au *Tendre narrateur* de Tokarczuk (Tokarczuk, 2020), devrait contenir aussi l'œuvre de Czesław Miłosz, très importante à cet égard.

Ces dispositions affectives du sujet: tendresse, souci, soin, amour-agapè, je les situe de manière conséquente, pour ne pas dire obstinée, dans le cadre de la connaissance affective et de ses désignations aujourd'hui désuètes, inusitées en langue polonaise: *afekcja*, *afektowanie*, *afekcyjny* [affection, affecter, affectif]; car c'est ici, dans ce vocabulaire, que les dispositions et les sens essentiels pour saisir et comprendre l'expérience amoureuse, qui sont aujourd'hui dispersés et apparemment sans lien entre eux, forment un nœud<sup>10</sup>. Toutes ces désignations se rapportent à une relation asymétrique qui ne suppose ni n'exige échange ou retour. Elles sont une sorte de don qui n'est ni une réponse aux actes d'un autre, ni une réparation, ni une sorte d'offre qui, face au manque d'intérêt ou au découragement de l'autre, peut être retirée.

Elles ne tendent pas non plus vers une union, une identification, une soumission ou une « possession » mais inclinent vers l'autre et s'arrêtent à la limite de sa particularité, de sa liberté et de son bien-être, qu'elles devraient favoriser par une activité passive. Elle est passive, car elle renonce à sa propre causalité programmée et s'ouvre à l'activité imprévisible de l'autre, ainsi qu'aux conditions dans lesquelles cette dernière se réalise. Cette unilatéralité de la connaissance amoureuse, des deux côtés, est la conséquence de l'impossibilité d'échanger des expériences, de transmuier des perspectives, « d'atteindre » l'autre. La connaissance affective est déjà là, et en même temps, dans cette inclination vers l'extérieur, elle réalise sa vocation individuelle et communautaire, son identité personnelle et aussi son humanité en tant que raison

10. J'en parle plus amplement dans mon livre (Nycz, 2017, p. 30 et les suivantes).

d'être d'une espèce. C'est pour cela que le poète dit: « ainsi étaient posées l'humanité et la tendresse ».

Il est évident que, explorée ici sous ses différents aspects, la vision miłoszienne de l'expérience amoureuse en tant que connaissance affective n'est pas une invention originale du poète; elle a une généalogie propre et riche dont les inspirations et les influences se retrouvent dans la tradition théologique et ses variantes philosophiques modernes: depuis saints Paul, Augustin et Thomas d'Aquin jusqu'à Heidegger, Levinas, Arendt, Kristeva, Irigaray, Butler ou encore Bell Hooks... Je n'ai pas l'intention de faire le paon en multipliant citations et références qui indiqueraient certaines solutions ou anticipations du poète; je voudrais plutôt souligner sa véritable passion dans ces recherches, ainsi que son art indubitable et authentique de trouver les mots justes pour exprimer ce type d'expérience amoureuse.

Cela dit, je ne peux résister ici à la tentation d'évoquer certaines réflexions de Jean-Luc Nancy, qui aborde (à peu près) la même problématique dans son propre langage (philosophique), ce qui peut nous permettre, d'un côté, de mieux comprendre la réflexion poétique de Miłosz, et, de l'autre, d'éclairer un peu, justement à la lumière de la poésie de Miłosz, la pensée assez hermétique du philosophe. Le problème de la relation d'un individu avec les autres, avec la communauté et avec le monde, ainsi que le problème d'arriver à son propre être identitaire dans ce réseau relationnel, se laisse résumer, selon Nancy, avec cette formule: « s'exposer au-dehors ». Il s'agit de l'exposition, quand l'individu sort de son propre lieu ou de son habitat, et s'incline vers l'autre, autrement dit s'expose à l'extérieur, dévoilant ainsi sa sociabilité primaire et ontologique, son « être-en-commun » avec les autres individus aussi inclinés vers le dehors; dans ce processus les individus réalisent leur identité « excentrique », comme le dit Nancy: son « être-vers-soi-vers-l'autre ».

Dans ce réseau de relations individuelles, on active et on soutient la communauté qui n'a aucune substance en soi, mais fonctionne comme désœuvrée ou divisée, au sens où chaque individu y participe et en même temps s'en sépare (se sépare des autres individus) à cause

de sa singularité individuelle et de sa particularité. Selon Nancy, c'est justement l'expérience de l'amour qui « [...] expose le désœuvrement et donc inaccomplissement incessant de la communauté. Il l'expose sur sa limite. » (Nancy, 2011).

L'expérience de l'amour est donc une expérience liminale, elle pose le seuil infranchissable dans l'aspiration à l'accomplissement ou à l'union ; elle est aussi un moment d'autoconnaissance existentielle, de reconnaissance de notre propre humanité de l'être : « [...] j'existe en tant que je suis en (sans)-rapport avec l'existence des autres, avec les autres existences et avec l'altérité de l'existence. L'altérité de l'existence consiste dans sa non-présence en soi. » (Nancy, 2011).

Grâce à cela, l'amour joue un rôle crucial dans le processus de la connaissance : il ouvre le regard sur des relations uniques (y compris intimes) entre les individus et en même temps permet de saisir les traits essentiels de la condition humaine :

*Les amants jouissent de sombrer dans l'instant de l'intimité, mais parce que ce naufrage est aussi bien leur partage, parce que ce n'est ni la mort, ni la communion – mais la joie – cela même est à son tour une singularité qui s'expose au-dehors.*

Jean-Luc Nancy, 2011.

Le cas de l'amour devient au final un exemple paradigmatique de la connaissance affective, car c'est en lui que se dévoile, dans toute sa force (et dans toutes ses significations), la passion existentielle de l'activité humaine :

*L'être singulier, parce que singulier, est dans la passion – la passivité, la souffrance, et l'excès – du partage de sa singularité. La présence de l'autre ne constitue pas une borne posée pour limiter le déchaînement de « mes » passions, seule, au contraire, l'exposition à l'autre déchaîne mes passions.*

*Idem.*

L'homme est à la fois ce vers quoi il aspire, ce qu'il veut atteindre, et une barrière constituée par lui-même dans cette aspiration. L'amour incarne les deux pôles de cette expérience : la passion d'aller vers l'autre, et l'incapacité à réaliser cette passion, car d'un côté, la distance qui me sépare de l'autre est infranchissable et, d'un autre côté, c'est



justement cette distance qui ravive la passion sans cesse, qui m'ouvre sur l'autre : « m'expose au-dehors ».

En résumant en amateur les idées principales de la *Communauté désœuvrée* de Nancy, j'ai voulu non seulement insister sur le dévoilement des multiples affinités de cette conception de l'homme, élaborée par l'un des plus importants philosophes modernes possédant une expérience poétique de Miłosz (tissée durant un demi-siècle). J'ai voulu aussi, à partir de cet exemple, démontrer que l'articulation poétique d'une expérience intime et particulière permet d'aborder une problématique absolument universelle.

Or, ce sont non seulement des questions actuelles, mais aussi importantes, car l'amour, compris comme une disposition affective constitutive de l'homme et comme un modèle culturel, n'appartient nullement à des problèmes marginaux ou périphériques pour la compréhension de l'homme, de la culture, de la communauté dans leur déroulement historique; au contraire, c'est un problème central et essentiel. Parlant d'amour, nous parlons toujours aussi d'une idée définie de l'homme, avec sa hiérarchie de besoins, de désirs, d'aspirations; nous abordons le modèle des relations interhumaines, de la conception de la communauté et des liens sociaux, les questions de l'état, du pouvoir et de la politique, du modèle et des valeurs culturelles; bref, nous parlons de la situation de l'homme dans le monde et de ses liens avec les autres milieux, humains et extra-humains; nous parlons, *last but not least*, de la nature de la connaissance humaine.

Après avoir fait ce tour argumentatif, à partir de l'exégèse de « Mifośc », en passant par la confrontation de la conception de la connaissance affective, contenue dans ce poème, avec l'expérience de l'amour dans la technoculture moderne, à d'autres poèmes de Miłosz et à la conception philosophique de l'amour de Jean-Luc Nancy, je voudrais revenir au point de départ, afin d'indiquer les trames encore non exploitées, ainsi que d'autres perspectives exégétiques de cette « vie autonome » de l'œuvre d'art (selon les mots de Rilke).

Remarquons, pour commencer, que les deux parties du poème « Mifośc » sont consacrées, d'abord à la connaissance, ensuite à



l'action ; donc aux deux dimensions fondamentales du mode d'être humain. L'anthropologie, la psychologie des perceptions, ainsi que la philosophie moderne (surtout dans son approche du cognitivisme énonctif) démontrent que ces deux dimensions ne s'opposent pas, car une connaissance est une action, de même qu'une action est une connaissance. De même chez Miłosz, où ces deux modalités humaines forment un nœud inextricable. L'amour comme connaissance affective est une aspiration à la connaissance de l'autre, ainsi qu'à la reconnaissance des façons d'agir utiles à cet autre, asservies à ce qui est bien pour son être (son être, et pas le mien).

Dans la première partie, le regard est une figure de la connaissance du « voyeur nomade », car il mène vers la réponse à la question « qui suis-je/es-tu » (tu n'es qu'une chose parmi d'autres). C'est une connaissance affective car, comme le rappelle Simone Weil, l'un des guides spirituels du poète, « aimer un étranger comme soi-même implique comme contrepartie : s'aimer soi-même comme un étranger » (Weil, 1991, p. 74). Et cette assimilation du sujet avec l'autre et les autres permet de voir que « parmi les êtres humains, on ne reconnaît pleinement l'existence que de ceux qu'on aime. » (*ibid.*), et de plus, qu'il s'agit là d'un amour pur qui consent à la distance : « consentir à la distance, c'est adorer la distance entre soi et ce qu'on aime. » (*ibid.*). Chez Miłosz, nous retrouvons la même chose, présentée encore plus radicalement, où « se regarder comme une chose étrangère » est un penchant affectif pour l'autre, autrement dit pour le monde entier qui n'est plus uniquement humain, et aussi un consentement à la distance inévitable et infranchissable (pour ne pas s'emparer de l'autre), la distance qui permet à l'autre d'être selon sa propre volonté d'être.

La deuxième partie du poème se concentre sur la question d'agir. Remarquons qu'ici on n'aborde pas n'importe quelle action, mais une action utile, qui sert à réaliser quelque chose de plus et quelque chose d'autre que l'autoréalisation dans l'accomplissement amoureux. On peut dire que le thème de cette partie du poème est le vieux dilemme contenu dans cette question : l'homme est-il un moyen ou une finalité ? La réponse que ce poème suggère ne laisse pas de doute : l'homme



est une créature utile et serviable, car servant à réaliser quelque chose de plus (il est donc un moyen) que l'autoréalisation (la finalité) dans une activité amoureuse. Vouloir « (s')employer soi-même ainsi que les autres choses » pour que celles-ci « se révèlent dans la lumière de leur accomplissement », c'est risquer radicalement son activité en la soumettant au bien imprévisible de l'autre, en s'ouvrant sur l'imprévu de ce qui peut se passer, sur la méconnaissance de l'avenir, sur l'incompréhension (on renonce à planifier, à chercher des lois internes gérant l'activité humaine, à extrapoler l'avenir), et, de cette manière, on se laisse agir par l'autre, on suit l'activité de cet autre.

Toutefois, dans le discours poétique de Miłosz, cette dichotomie ou alternative du moyen et de la finalité n'est pas entretenue; on peut même dire qu'elle est résolue. Par ailleurs, il y a longtemps, Norwid a remarqué ce phénomène ambigu: « *Milieu*, qui signifie centre, / Signifie aussi moyen dans cette langue polonaise<sup>11</sup> » (Norwid, 2020, p. 42). Le moyen est ici à la fois la manière et la finalité d'agir. Cette finalité n'est donc pas donnée ou planifiée, elle se dévoile plutôt progressivement en tant que centre de nos intérêts, le centre possible à atteindre dans le processus où on manie les moyens d'action, en essayant de se conformer à l'activité imprévisible des autres sujets. Il en va de même chez Miłosz, où le servir du sujet soumis à l'amour-Agapè, « exposé en dehors » et prêt à aider l'autre, s'avère en même temps le moyen d'autoréalisation et d'auto-compréhension. On peut dire que, dans l'amour, le sujet affecte (ici dans le sens "excite", "pousse") l'autre à devenir soi-même et, dans le processus de cette activité passive, il est lui-même infecté par cette affection (l'une des significations de l'affection est: l'irritation malade d'un organe) en devenant ainsi, à son tour, soi-même.

On considère habituellement que la haine est le contraire de l'amour, ce qui est juste surtout quand on reconnaît dans la haine un autre visage de l'amour. « L'amour tend à aller toujours plus loin. Mais il a une limite. Quand la limite est dépassée, l'amour se tourne

---

11. « ś r o d e k , który centrum znaczy, / Znaczy i sposób w tym polskim języku », Norwid, 1971, p. 457.





en haine. Il faut, pour éviter cette modification, que l'amour devienne autre », écrit Simone Weil (*ibid.*) Dépasser cette limite peut conduire ou bien à se dévoiler, en s'exposant ainsi au risque de la souffrance, d'être blessé par l'autre, ou bien au risque de vouloir s'emparer de l'autre, en le privant de sa particularité et de sa sécurité, en l'exposant au traumatisme d'une soumission forcée. Pour ne pas en arriver là, « l'amour doit devenir autre », devenir l'amour-Agapè de Miłosz, lequel est une affirmation de la distance bonne pour l'être de l'autre et pour soi-même.

Il se peut donc qu'Elie Wiesel ait raison en disant que « le vrai contraire de l'amour n'est pas la haine, mais l'indifférence ». Dans la poésie de Miłosz, l'indifférence, ainsi que le refus de l'indifférence (moral, social, existentiel) est un autre sujet important; ce motif y revient sans cesse: déjà dans le poème « Campo di Fiori », où le poète s'approche le plus de l'expérience de Wiesel et de celle de la Shoah, et partout ailleurs dans son œuvre, sous d'autres formes et en abordant d'autres problématiques. J'évoque ici ce phénomène dans son sens le plus étroit, lié à la problématique de l'expérience amoureuse; comme par exemple dans la nostalgie « Élégie pour NN ».

L'indifférence analysée dans cette dimension concerne surtout le problème de la distance qui néantise: la distance entre le sujet et l'autre augmente à ce point que l'autre disparaît du champ visuel, du contact sensuel, de la réaction affective; sa présence est refoulée, y compris de la conscience. L'indifférence suspend, voire annule, toute interaction ou toute relation avec l'autre; elle arrache à cet autre inaperçu son existence, tout en détruisant la disposition affective du sujet, lui laissant seulement une froideur antalgique face à l'autre, ainsi qu'une idiotie égocentrique, un isolement et un refus d'être ensemble (l'*idiotes* pour les Grecs est un homme qui n'est pas intéressé par la communauté ou les choses publiques).

On peut dire que, dans l'œuvre du poète, la connaissance affective et amoureuse est écartelée entre ces deux pôles: la haine et l'indifférence; la première qui blesse et la seconde qui tue (prive l'autre de son humanité). La haine blesse parce qu'elle annihile la distance

en rendant impossibles et la vie et le développement des individus ; l'indifférence tue car elle augmente la distance à un tel point que l'existence des individus, trop éloignée, devient inutile, elle est précipitée en dehors de toute relation avec l'autre et avec le monde, et, en ce sens, privée de sa raison d'être.

Ce dilemme a été décrit il y a longtemps par Schopenhauer dans le conte sur les porcs-épics, où les gens qui désirent la chaleur du contact mutuel sont pris dans le piège de choix aussi douloureux qu'aporétiques : soit ils se blessent mutuellement quand ils s'approchent trop, soit ils ont froid quand ils s'isolent et s'éloignent trop les uns des autres et de la communauté. Schopenhauer, de même que Freud, tire de ce conte le même enseignement moral : pour son bien, l'homme doit veiller à garder une prudence raisonnable et une distance sûre.

Mais la leçon de connaissance affective et amoureuse de Miłosz, ainsi que toute la tradition de la pensée d'où naissent ses recherches poétiques, montrent une autre possibilité, une autre issue, au-delà de ce dualisme et de cette aporie de la condition humaine. Les pauvres porcs-épics ne sont pas condamnés à choisir entre la souffrance et la solitude – à condition de choisir la voie de la bonne distance (bonne pour l'autre et pour soi). À condition de voir, comprendre et sentir que « l'amour c'est se regarder/comme un objet étranger »...

*Traduit du polonais par Magdalena Renouf*

## BIBLIOGRAPHIE

- BIELIK-ROBSON Agata, 2013, « Miłość mocna jak śmierć: przyczynek do innej filozofii skończoności », [L'amour fort comme la mort: contribution à une autre philosophe de la finalité], *Teksty Drugie*, n° 6.
- HAVEN Cynthia L. (dir.), 2011, *An Invisible Rape. Portraits of Czesław Miłosz*, Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Heydel Magda, 2012, « Niewidzialny sznur », [Corde invisible], *Znak* n° 1 (680), pp. 113-114.
- JELENSKI Constantin, 1981, *Anthologie de la poésie polonaise*, Lausanne: L'Âge d'Homme.
- KOSIŃSKA Agnieszka, 2015, *Miłosz w Krakowie* [Miłosz à Cracovie], Kraków: Znak.
- LUHMANN Niklas, 1992, *Amour comme passion: De la codification de l'intimité*, Paris: Aubier (version polonaise, 2003, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*).
- McMULLEN Matt, 2020, cit. d'après Kate Devlin, *Seksroboty. O pożądaniu, nauce i sztucznej inteligencji*, [original, 2018, *Turned On. Science, Sex and Robots*] trad. pl. Anna Gralak, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- MIŁOŚZ Czesław, 2001 (v. 1), 2002 (v. 2), 2003 (v. 3), 2004 (v. 4), 2009 (v. 5), *Dziela zebrane, Wiersze*, [Œuvres réunies, Poèmes], Cracovie: Wydawnictwo Literackie.
- , 2015, *Wiersze wszystkie*, [Poèmes complets], Kraków: Znak.
- NAGEL Thomas, "What is it like to be a bat ?", *The Philosophical Review*, n° 83, trad. fr. [https://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4610/13599\\_173833.pdf](https://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4610/13599_173833.pdf), accès le 6 juillet 2021.
- NANCY Jean-Luc, 2011 (2001), *La communauté désœuvrée*, Paris: Christian Bourgois. [https://www.google.fr/books/edition/La\\_communaut%C3%A9\\_d%C3%A9soeuvr%C3%A9e/BJuVDAAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1](https://www.google.fr/books/edition/La_communaut%C3%A9_d%C3%A9soeuvr%C3%A9e/BJuVDAAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1), accès le 8 juillet 2021.
- NORWID Cyprian, 1971, *Promethidion*, in Id., *Pisma wszystkie* [Œuvres complètes], vol. 3, Warszawa: PIW.
- , 2003, *Vade-mecum*, Józef Fert (éd.), Lublin: KUL.
- , 2020, *Le Promethidion et Le Piano de Chopin*, Étude de l'oeuvre poétique par Michel Masłowski, Paris: Cerf, trad. fr. d'après Joseph Pérard (Paris, Bibliothèque Polonaise, 1939), revue et actualisée par Jacqueline et Michel Masłowski.



- NYCZ Ryszard, 2017, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, [Culture en tant que verbe. Sonder les nouvelles sciences humaines et sociales], Warszawa: IBL PAN, coll. « Nowa Humanistyka ».
- PERNIOLI Mario, 2017, *The sex appeal of the inorganic. Philosophies of Desire in the modern world*, Londres: Bloomsbury.
- RILKE Rainer Maria, 1993, « Moment vécu », trad. fr. de Claude David, in *Ceuvres en prose (Récits et essais)*, Claude David (éd.) avec la coll. de Rémy Colombat, Bernard Lortholary & Claude Porcell, Paris: Gallimard, (rééd. 2002), coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SCHULZ Bruno, 1964, « Sierpień », in Id., *Proza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- , 2004, *Les Boutiques de cannelle – Le Sanatorium au croque-mort – Essais – Correspondance*. Œuvres complètes, traduit du polonais par un collectif (Suzanne Arlet, Thérèse Douchy, Christophe Jezewski, François Lallier, Allan Kosko, Georges Lisowski, Georges Sidre & Dominique Sila-Khan), préface de Serge Fauchereau, Paris: Denoël.
- SHAVIRO Steven, 2016, *Discognition*, London: Repeater Books.
- TOKARCZUK Olga, 2020, *Le Tendre narrateur: discours Nobel et autres textes*, trad. fr. Maryla Laurent, Montricher: Noir sur Blanc [original polonais, 2020, *Czuły narrator*, Kraków: Wydawnictwo Literackie].
- WEBER Max, 2017, *L'éthique protestante et l'esprit du Capitalisme*, trad. fr. d'Isabelle Kalinowski, Paris: Flammarion, coll. « Champs classiques ».
- WEIL Simone, 1991 (1947), *La pesanteur et la grâce*, Paris: Pocket.
- WYKA Kazimierz, 1985 (1946), « Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie » [Jardins lunatiques et jardins pastoraux], in Jerzy Kwiatkowski (dir.), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety* [Connaître Miłosz. Études et esquisses sur l'œuvre du poète], Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- ŽIŽEK Slavoj, 2009, « Miłość dworska czyli kobieta jako Rzecz » [Amour courtois ou la femme comme Objet], in Julian Kutyła (dir.), *Przewodnik Krytyki Politycznej* [Le Guide de Krytyka Polityczna], Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- , 2019, « Miłość to wykluczenie » [Amour est exclusion], interview de Paulina Reiter, *Wysokie Obcasy*, 9 février. <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,24431212,slavoj-zizek-milosc-to-wykluczenie-chce-tylko-ciebie-a-inni.html?disableRedirects=true> Slavoj Žižek : Miłość to wykluczenie, “chcę tylko siebie, a inni niech się odpieprzą” (wysokieobcasy.pl).







# DE PARIS À VILNIUS.

## LETTRES DE PARIS DE CZESŁAW MIŁOSZ DANS LA COLONNE LITTÉRAIRE\*

Tadeusz Bujnicki

Université Jagellonne, Cracovie

*Kolumna Literacka.*

*Les Lettres de Paris* (Listy z Paryża) ont été publiées par Miłosz dans les années 1934-1935 dans la colonne littéraire de Kurier Wileński, certains ont été repris in Miłosz, 2003, pp. 91-122. (N.d.T.).

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 425-441*



Durant la période de l'entre-deux-guerres, Miłosz a effectué deux voyages à Paris : un voyage court, couronné par l'expédition des « vagabonds » à l'exposition coloniale de 1931, avec Stefan (dit l'Éléphant) Zagórski et Stefan Jędrychowski, et un séjour d'un an en 1934-1935, grâce à la bourse de la Fondation de la culture nationale<sup>1</sup>. Ce séjour a été décrit à la fois par le poète lui-même dans son *Autre Europe*<sup>2</sup>, et par l'auteur de sa biographie, Andrzej Franaszek (Franaszek, 2011, pp. 111-119, 197-215). Dans les deux cas, il s'agit de récits « incorporés », inscrits dans le contexte d'événements ultérieurs, d'une part, présentés du point de vue d'un écrivain mature, et d'autre part, intégrés dans un portrait complet, fait par le biographe, ayant accès à de nombreux documents, dont les archives. Dans ces deux cas, le Paris de l'entre-deux-guerres de Miłosz préfigure un avenir perçu dans une rétrospective, un avenir qui aura une suite dans les séjours parisiens ultérieurs, et se retrouvera de diverses manières dans son œuvre. La distance temporelle donne à la ville une autre coloration qu'à l'époque où la découvrait le boursier de vingt-trois ans, représentant de la génération appelée « maudite » dans le poème *Wam* [À vous], génération marquée par les traumatismes de la guerre et de la révolution.

Une forme de prologue à l'expérience parisienne de Miłosz au milieu des années 1930 se trouve dans le manuscrit d'un article inédit, intitulé « Les Confessions de l'un des jeunes » [*Wyznania jednego z młodych*]<sup>3</sup>. L'article a été écrit à l'époque du premier séjour parisien du poète. Le texte commence par la phrase suivante : « Lors de

1. Institution caritative polonaise active dans les années 1928-1939, sous l'égide du Conseil des ministres [N.d.T.].

2. Miłosz, 1956, chapitres : « Un voyage en Occident », « Le jeune homme et les mystères », (*Podróż na Zachód, Młody człowiek i sekrety*).

3. Le manuscrit a été sauvé dans les archives léguées par Teodor Bujnicki, aux côtés de quelques poèmes de jeunesse de Miłosz. Il comprend cinq feuilles (l'une d'elle est annotée recto-verso), arrachées à un cahier-brouillon, avec des bords perforés. Le manuscrit du poème « Tabou » [Tabu], publié dans le n° 3 de la revue *Żagary* en 1931 est écrit sur une feuille semblable. Le texte des « Confessions... », sans doute aussi destinées à être publiées dans cette revue, ne l'a jamais été. Par la suite les citations seront marquées par W [Wyznania...], suivi du numéro de page.



mon récent séjour en France, j'ai rencontré un monsieur<sup>4</sup> », dont les questions sur la jeunesse polonaise et ses programmes frisaient la « provocation », ce qui a poussé l'auteur de l'article à préciser sa propre position. (W, p. 1).

Dans ce texte, Miłosz, âgé de vingt ans, bâtit une double opposition: d'une part vis-à-vis de la « génération des aînés », formée par les partages (surtout le tronçon russe), et d'autre part vis-à-vis d'une foule de jeunes « faluche<sup>5</sup> sur la tête, canne « à la main » et criant « mort aux juifs »!<sup>6</sup> ». Il écrit: « pour examiner [...] les idéaux de la jeunesse, il faut observer des couches qui diffèrent tant par leur niveau intellectuel que culturel<sup>7</sup> » (W, p. 2). Le reproche « d'absence d'idéaux » se fonde sur la caractéristique ironique de la génération des aînés:

*Brusquement tous les ressorts du canapé confortable sur lequel étaient allongés nos ancêtres, asphyxiés par cent ans d'assujettissement, sont sortis. Alors qu'en Occident, le monde se développait et se compliquait, chez nous, des Sienkiewicz de toutes sortes produisaient l'opium du peuple<sup>8</sup>.*

*Ibid.*

Et il ajoute:

*Désormais tout retard est un sacré poids sur les épaules de la jeunesse. Il faut y ajouter les révolutions russes, l'invasion des barbares américains dans le domaine de la culture, l'impasse où s'est fourvoyé l'art français: voilà un joli tableau<sup>9</sup>.*

(W, p. 3).

---

4. « Niedawno będąc we Francji spotkałem się z pewnym panem ».

5. « dekla » en polonais: couvre-chef porté par les étudiants à l'époque. (N.d.T.).

6. « dekli z laskami i krzykiem >bij żyda< ».

7. « aby zbadać [...] ideeowość trzeba rozpatrywać w samej młodzieży warstwy inne tak pod względem intelektualnym jak i kulturalnym ».

8. « Nagle wylazły wszystkie sprężyny z wygodnej kanapy, na której leżeli nasi przodkowie w czasie stuletniego zac zadzenia niewolą. Kiedy na zachodzie wszystko rozwijało się i komplikowało u nas fabrykowali opium dla narodu rozmaici Sienkiewiczze ».

9. « Teraz wszystkie zaległości są ładnym ciężarkiem na plecach młodzieży. Dodać do tego rewolucje w Rosji, inwazję barbarzyńców amerykańskich na tereny kultury, ślepa uliczkę, w którą poszła francuska sztuka – a mamy ładne *tableau* ».





Miłosz termine sa description de la « génération des partages » par une remarque ironique: « ils ne voient pas plus loin que leur patriotisme, comme au bon vieux temps russe ou allemand<sup>10</sup> » (*ibid.*)

En présentant, à son tour, sa propre génération littéraire, Miłosz considère que le principal facteur paralysant réside dans la « programmophobie » qui, en exaltant le talent, oublie l'intellect, composante importante de la création. « La programmophobie, écrit-il, est une réaction naturelle dans une société où il est possible d'acheter une botte d'idées comme une botte de radis<sup>11</sup> » (A, p. 4). Alors qu'avoir un programme permet, selon Miłosz, de dominer la réalité. Ce pourquoi les artistes qui ont un programme, comme Peiper ou Witkiewicz, sont importants; Miłosz les oppose aux admirateurs du talent que sont les Scamandrites.

Pour Miłosz, le sentiment d'appartenance à une génération se fonde sur une expérience commune de l'enfance. Cette période de la vie est profondément gravée dans la mémoire de l'écrivain (et se retrouvera, des années plus tard, dans *Une autre Europe*<sup>12</sup>). Ici il écrit:

*Mes amis et moi avons 20, 22 ou 23 ans. Notre enfance, ce sont les Cosaques, les lueurs d'incendies à l'horizon, les évasions de nuit, les bruits de canon au loin, les pérégrinations de Vilnius en Finlande, de Moscou à Arkhangelsk. Première idée de la vie: rien ne dure. Car l'agneau blanc qui gambadait sur les gazons a été égorgé par les Cosaques. Les fiers commissaires ont été fusillés par les Allemands et jetés dans le caniveau de Dorpat. D'un pays où le pain était lourd de carottes et de sciure de bois, nous sommes arrivés en Lituanie, pleine de fruits et de lait.*

*Rien ne dure longtemps, tout est moulu à une vitesse folle, tout fleurit sur les volcans en éruption: voilà à peu près ce que pensaient les enfants en regardant les drapeaux rouges qui flottaient au vent dans les villages.*

W, p. 6<sup>13</sup>.

10. « poza patriotyzm nie wychylają nosa jak za dobrych ruskich czy niemieckich czasów ».

11. « Programofobia – pisze – jest naturalną reakcją w takim ustroju społeczeństwa, gdzie za pieniądze można kupić pęczek idei jak pęczek rzodkiewek ».

12. Les chapitres intitulés « La guerre » et « Dix jours qui ébranlèrent le monde » (*Wojna; Dziesięć dni, które ustrząsnęły światem*).

13. « Ja i moi przyjaciele mamy po 20, po 22 czy 23 lata. Nasze dzieciństwo: Kozacy, luny



Cette expérience marquera durablement la conscience de la jeunesse :

*Ainsi nous voyons à quel point nous sommes imprégnés par la foi dans les cataclysmes: malgré nous, nous croyons que la guerre reviendra soudain, que la révolution mettra tout sens dessus dessous. Nous peinons à comprendre qu'il nous est possible de décider quelque chose par nous-mêmes. Un renversement psychique intéressant opère ici: la vie nous semble être une machinerie qui fonctionne aussi bien que la guerre, telle qu'elle apparaissait à nos yeux d'enfant.*

*Ibid*<sup>14</sup>.

Il est possible de considérer ce texte inédit comme une déclaration importante de toute une génération, de même que le commentaire liminaire du deuxième séjour parisien de l'auteur, cette fois-ci plus long. Dans les *Lettres de Paris*<sup>15</sup>, Miłosz crée un narrateur qui juge la ville du point de vue « de l'un des jeunes », d'un « barbare » agressif qui découvre dans la « capitale du monde » non seulement le caractère novateur des avant-gardes mais aussi l'opportunisme, le rapport à l'argent, le snobisme et le conservatisme des consommateurs de culture. En revanche, il suit avec intérêt la vie quotidienne de Paris, les contrastes

---

na horyzontach, uciezki nocami, huk oddalonej baterii, wędrówki od Wilna do Finlandii, od Moskwy po Archangielsk. Pierwszy pogląd na życie: nic nie trwa długo. Bo oto białego baranka skaczącego po gazonach zarżnęli Kozacy. Dumnych komisarzy rozstrzelali Niemcy i rzucili w rynsztoki Dorpatu. Z kraju, gdzie chleb był ciężki od marchwi i trocin przyjechało się do Litwy pełnej owoców i mleka.

Nic nie trwa długo, wszystko miele się w szalonym tempie, wszystko kwitnie na buchających wulkanach – tak mniej więcej myślały dzieci oglądając łopoczące w miasteczkach czerwone sztandary. »

14. « I oto widzimy jak bardzo jesteśmy przesiąknięci wiarą w kataklizmy: Mimo woli wierzymy, że spadnie nagle wojna, rewolucja i wszystko przewróci się do góry nogami. Nie możemy prawie zrozumieć, iż sami możemy decydować. Zachodzi tutaj ciekawe przedstawienie psychiczne: życie zdaje się nam taką samą sprawnie pracującą, automatyczną maszyną, jaką zdawała się wojna dziecinnyim naszym oczom ».

15. Six sur neuf textes ont dans le titre ou le sous-titre le terme « lettre ». Les autres sont également très proches par leur forme et leur thématique. Dans le cycle repris dans les *Œuvres réunies* (Miłosz, 2003, pp. 91-122), il manque une « lettre », intitulé « Le Polar » (Kryminal) où Miłosz commente le « livre des poèmes », publié par les surréalistes, intitulé *Violette Noziers* (*Kolumna Literacka*, 24 décembre 1935). Par la suite, les *Lettres de Paris* seront indiquées par l'abréviation KL, suivi de date de parution. Lorsque le texte a été repris dans Miłosz, 2003, suivi de numéro de page.



qui la constituent. Il est fasciné par les communautés exotiques des « périphéries » : chômeurs émigrés, « exclus » et « métèques » marginalisés. Dans cette optique, le grand Paris bourgeois dévoile son hypocrisie et la « mentalité de coterie artistiques<sup>16</sup> ». L'image de la ville se teinte de manière ambivalente. Il s'agit en réalité d'un temps dont l'importance pour l'œuvre du poète n'apparaîtra que plus tard. Pour Andrzej Franaszek, ce séjour d'un an est « un chapitre important et vaste dans la biographie [de Miłosz] à l'époque, plein de sensations et de réflexions, nourries par un entourage nouveau » (Franaszek, 2011, p. 198)<sup>17</sup>. Mais c'est un chapitre fortement lié au précédent, celui de sa vie à Vilnius, où s'est formée sa conscience d'appartenir à une certaine génération.

Notre analyse de l'épisode parisien de Miłosz, adoptant la perspective des *Lettres de Paris*, repose sur le présupposé qu'il s'agit d'une réaction spontanée à la découverte de la ville-lumière. L'étrangeté de la métropole parisienne nécessitait des outils descriptifs permettant de discerner et d'« apprivoiser » l'espace, connu précédemment de manière superficielle. Cet autre monde est juxtaposé et comparé aux expériences polonaises ultérieures (surtout celles de Vilnius), au « modèle » de réalité formé par le groupe poétique Żagary. L'« Occident » se heurte dans les *Lettres* à l'« Est », la périphérie au centre. La démonstration de la « barbarie » de Miłosz est une protection devant la domination de la culture française, et constitue l'expression de ses convictions de l'époque. « Nous retournons encore vers l'Est nos regards » (« I jeszcze do wschodu obracamy swe oczy », poème *Wam*).

Une bourse d'un an à Paris est proposée au poète de 23 ans ; il est alors membre du groupe Żagary, auteur d'un recueil *Poème sur le temps figé... (Poemat o czasie zastygłym)*, publié en 1933, et d'une dizaine d'articles et de recensions, édités dans la presse de Vilnius.

16. « Mentalność Stawiskich », litt. « la mentalité des habitants de Stawisko », du nom de la maison de Jarosław Iwaszkiewicz, près de Varsovie qui, à l'époque, jouait le rôle d'un salon littéraire, accueillant les amis artistes de l'écrivain.

17. « ...ważny i obszerny rozdział jego ówczesnej biografii, pełen doznań i przemyśleń, którym sprzyjało nowe otoczenie. »



Un auteur jeune, mais déjà remarqué par les critiques, lauréat du prix des Philomathes<sup>18</sup>. Paris était pour lui une promesse de changement : élargissement de l'expérience poétique et enrichissement de sa vision du monde.

Les *Lettres de Paris* sont écrites sous forme de chroniques<sup>19</sup>, tracées d'une plume légère, passant librement d'un sujet à l'autre, avec une présence affichée du narrateur. Ce dernier, présenté comme observateur et participant aux événements, garde souvent une distance ironique par rapport aux objets de ses observations. Il est à la fois reporter, interlocuteur et journaliste. L'écriture journalistique de Miłosz est une tentative de dépassement des stéréotypes de Paris et de la France, fixés dans l'imaginaire traditionnel polonais. Dans son optique, la ville apparaît comme un espace plein de contrastes qui se manifestent dans le télescopage du centre artistique et bourgeois avec le sous-prolétariat des banlieues. La description de la ville dans les *Lettres* est limitée au minimum, le narrateur n'est pas un touriste qui la visite un Baedeker à la main. Son attention se porte sur la « vie de la rue », les lieux de rencontres et de rassemblements, de manifestations et de jeux. C'est dans ce contexte que Miłosz place ses réflexions sur l'art et la littérature.

Le récit de Miłosz sur Paris expose un jeune « barbare » de l'Est entrant au cœur même de la culture occidentale. Et, surtout, cette « barbarie » est tout à fait consciente d'elle-même, à divers niveaux de la narration. Ce n'est pas un « flâneur<sup>20</sup> » mais un révolté qui sillonne les différents quartiers de la ville<sup>21</sup>, ce n'est pas un « connaisseur » d'œuvres d'art, mais un habitant de Vilnius, un Polonais « des

18. Prix littéraire attribué à Vilnius à l'époque de l'entre-deux-guerres, portant le nom de la société des Philomathes (1817-1823), dont faisait partie Adam Mickiewicz (N.d.T.).

19. Le terme de chronique (*felieton*) est utilisé par Miłosz lui-même dans la dernière des lettres : « Je rentrerai à la maison et j'écrirai ma chronique » (*Powróć do domu i napiszę felieton.*), KL, 21 juillet 1935, Miłosz, 2003, p. 122.

20. Formule de Jerzy Stempowski qui tient une rubrique dans la revue *Kultura*, intitulée « Bloc-notes d'un flâneur » (*Notatnik niespiesznego przechodnia*).

21. Cette perspective est soutenue par certains traits de la « monstruosité » de la ville. Miłosz consacre à la légende de Paris ville-moloch un essai publié dans *Les Devoirs privés* (*Prywatne obowiązki*). Dans les *Lettres*, ce « monstre » est cependant dépourvu de la monstruosité, désarmée par le grotesque et le rire.



confins », formé au croisement des cultures. Ses observations sont des prétextes à la manifestation d'un « complexe de supériorité » agressif. Une supériorité qui se fonde sur la conviction qu'il est plus près de l'endroit d'où viendra le cataclysme qui bouleversera toute la structure stable du monde occidental. Les échos du premier séjour y sont perceptibles en sourdine. Il est possible de trouver dans les *Lettres* des accents explicitement anti-bourgeois et d'y voir un geste d'anarchiste, façonné par la guerre et la révolution. L'écrivain-journaliste se déplace volontiers d'un café de Montparnasse, des expositions et des salles de théâtre, dans la banlieue parisienne, pour y voir un bal populaire dans un « quartier interdit »<sup>22</sup>, et dans l'asile polonais de Levallois<sup>23</sup>. Le bourgeois se sent solidaire des habitants des banlieues, ce qui apparaît dès la première lettre, dans laquelle il est question de repas à 3 francs offerts aux artistes pauvres, ce qui contraste avec les « affairistes » et les « filous » qui appartiennent à l'élite artistique (appelée par Miłosz « coterie artistique sentimentale »)<sup>24</sup>. C'est une image ainsi contrastée que Miłosz transmet au lecteur de *Kurier Wileński*, et plus précisément, à ses pairs, les membres du groupe Żagary. En arrière-plan se profilent des idées, toujours prêtes à être employées, formées par ses contacts à Vilnius : notamment la conviction qu'en France la réalité capitaliste est fausse et hypocrite, et qu'elle domine aussi l'art et la littérature. Avec le temps, cependant, le processus d'« enracinement » dans l'espace parisien est de plus en plus perceptible, de même que l'élargissement du point de vue.

*Les Lettres de Paris* s'adressent aux lecteurs de la *Colonne littéraire*, dirigée par Józef Maśliński, une sorte de continuation des revues *Żagary* et *Piony*. Miłosz publiait dans ces revues non seulement des

22. « Tempéraments. Lettre de Paris », (*Temperamenty. List z Paryża*), KL 10 mars 1935, Miłosz, 2003, pp. 105-107. Miłosz oppose aux Français qui s'amuse « sans vodka, sans cris, sans bagarre » des affrontements avec des « Katanes » [terme péjoratif utilisé par les Polonais à l'époque pour désigner les Français N.d.T.] et l'union avec les « matelots noirs » du récit de Stanisław Zając.

23. « On respire ici la Patrie... Lettre de Paris » (*Tu się można nadyszeć ojczyzny... List z Paryża*) KL, 7 juillet 1935, Miłosz, 2003, pp. 114-116. [Le titre est une quasi-citation de *Pan Tadeusz*, Livre septième, v. 48-49, trad. fr. Roger Legras, 1992, Lausanne : L'Âge d'Homme, p. 176, (N.d.T.)].

24. *List z Paryża*, KL 4 novembre 1934, Miłosz, 2003, p. 91.



poèmes, mais aussi des textes journalistiques. Cette expérience lui a facilité la perception de différents aspects de Paris, et la création de l'image « en lien » avec des éléments propres à Vilnius. L'auteur des *Lettres* reste dans son périmètre idéologique et poétique. Ce n'est donc pas un hasard si – surtout à propos des premières lettres – le rédacteur Maśliński écrit : « Nous publions aujourd'hui une correspondance peu réjouissante de Paris, car nous sommes persuadés que ces quelques comparaisons peuvent nous fournir, à nous, l'avant-garde littéraire, des déductions et obligations claires<sup>25</sup> », « en rapport » avec les soirées poétiques à Vilnius :

*Nous aimerions attirer l'attention de nos lecteurs, surtout de ceux qui ont pris part aux discussions lors des soirées poétiques de Zagórski, Putrament et Rymkiewicz, sur la parenté des phénomènes<sup>26</sup>.*

Miłosz, 2003, p. 94.

Nous retrouvons les mêmes comparaisons chez Miłosz. En présentant la grève étudiante à Paris, il écrit :

*J'ai regardé la grève avec émotion. [...] C'est une histoire familière pour quelqu'un qui a été témoin des violences antisémites à Vilnius ou à Varsovie. Je me suis rappelé les rubans verts, les matraques, l'agitation à l'entrée de l'université, les cris de ceux qui étaient battus et des chants de ceux qui les battaient<sup>27</sup>.*

Miłosz, 2003, pp. 97-98.

---

25. « D'aujourd'hui nouvelles relations de Paris nous imprimons en conviction, que de quelques ensembles résultent pour nous – l'avant-garde littéraire – des conclusions et obligations », « Le Polard » (*Kryminal*), KL 24 décembre 1935.

26. « Lecteurs nos et surtout ceux, qui ont pris part à la discussion le soir de Zagórski, Putrament et Rymkiewicz, voudrions attirer votre attention sur la parenté des phénomènes », « Valéry et les amants. Lettre de Paris » (*Valéry i miłośnicy. List z Paryża*), KL 3 février 1935.

27. « Strajk oglądałem z rozczuleniem [...]. Historia znana i jasna dla kogoś kto asystował ekscesom antyżydowskim w Wilnie czy Warszawie. Przypomniałem zielone wstążeczki, pałki, niespokojny ruch przy bramach uniwersytetu, wrzask bitych i śpiewy bijących ». *Aux chiottes les mètèques. List z Paryża* [titre original], KL 24 février 1935.



Et en commentant le poème radiophonique expérimental de Carlos Larronde, il évoque sans doute le théâtre d'Osterwa<sup>28</sup> et les émissions radiophoniques de Hulewicz<sup>29</sup> :

*J'ai pensé alors que la Pologne n'allait quand même pas si mal puisque, à Vilnius par exemple, nous pouvons voir des spectacles expérimentaux qui n'ont rien à envier à celui-ci<sup>30</sup>.*

Miłosz, 2003 p. 93.

Ces exemples montrent à quel point l'expérience de Vilnius reste ancrée dans la mémoire du poète. D'autres références, plus générales, y sont également perceptibles. Lorsqu'il décrit un bal musette dans une « gargote des plus pauvres », il le compare avec la bagarre et le comportement des émigrés polonais :

*J'ai eu une pensée mélancolique pour la vaillant Zając un soir de bal. Où étaient-elles, ces chopes entrechoquées sur la table? Où étaient-ils, ces verres vidés d'un trait entre deux danses?<sup>31</sup>*

Miłosz, 2003, p. 105.

Miłosz est fasciné par la joie et la vitalité de la rue parisienne. Il est touché par le rire facile, l'exagération grotesque des « grandes » choses. Le « spectacle » parodique de Ferdinand Loppe, candidat à la fonction de dictateur de la France n'a rien de sérieux, ni d'un idéal sportif, alors que « deux cents spectateurs étaient pliés de rire<sup>32</sup> ». Le commentaire de Miłosz fait ressortir le côté « artistique » de l'événement : « Rire d'un pauvre idiot serait indécent, s'il n'y avait pas un art véritable dans la *commedia dell'arte*<sup>33</sup> ». De même, le reporter est frappé par l'invention inépuisable de la « littérature murale » parisienne. Son

28. Juliusz Osterwa (1885-1947), acteur et directeur de théâtre, fondateur du théâtre expérimental Reduta [N.d.T.].

29. Witold Hulewicz (1895-1941), poète, critique littéraire, traducteur et éditeur [N.d.T.].

30. « Pomyślałem wtedy, że jednak w Polsce nie jest tak źle, skoro np. w Wilnie można oglądać przedstawienia eksperymentalne wcale nie gorsze ». *List z Paryża*.

31. « Z melancholią myślałem o walecznym Zającu któregoś wieczora na zabawie, walenie kufkami w stolik? Gdzież żłopanie >służbowych< między jednym a drugim tańcem? », *Temperamenty. List z Paryża*, KL 10 mars 1935.

32. « dwustu widzów kulało się ze śmiechu », *ibid.*

33. « Može nabijanie się z biednego matolka byłoby niesmaczne, gdyby nie to, że ta komedia del arte miała coś z prawdziwego artyzmu », *ibid.*



caractère ludique, mais non agressif, montrant l'engagement communautaire, fait naître la question suivante: « Je suis curieux de savoir si un tel persiflage communautaire serait possible dans un autre pays. Mais non, non<sup>34</sup> ». Sa réponse dévoile le caractère social des actions de ce type: « Pour faire quelque chose de semblable, il faut une entente [...] et une culture, non des individus, mais d'une masse<sup>35</sup> ». Ce sentiment de contraste ne quitte pas Miłosz, pour qui l'altérité de la France se présente comme un autre type de réaction, comme une disposition à garder la distance par le rire, sans abîmer quoi que ce soit. Lorsque le reporter décrit des étudiants qui manifestent contre les « métèques », il souligne avec étonnement que tout se passe sans vitrines cassées ni bagarres, et puis dans les cafés « il y a plus de joie que jamais<sup>36</sup> ».

Sur ce fond, le contraste avec le comportement de l'émigration polonaise « sur les rives de la Seine » est encore plus saillant. Les Polonais de Paris représentent les bas-fonds: ils sont éboueurs, chômeurs, ils habitent l'« Asile polonais » à Levallois. Leur tempérament se manifeste par l'agressivité, les bagarres avec des « Katanes »<sup>37</sup> et des matelots marseillais, et constitue une réaction à l'altérité française qu'ils n'arrivent pas à comprendre. Ce milieu, de même que les communautés d'autres « exclus », attirent l'attention de Miłosz, « sociologue » et ennemi des stéréotypes nationaux idéalisants. Dans les *Lettres* « Tempéraments » et « On respire ici la Patrie... », il traite avec dérision l'image du Polonais à l'étranger, rappelle la citation de *Pan Tadeusz* avec sarcasme, et évoque avec ironie le roman de Jan Wiktor, *Les saules de la Seine* (*Wierzby nad Sekwaną*), populaire à l'époque.

*De la perspective de Levallois, les romans sur les émigrés semblent bizarres, écrit Miłosz, prenons un Jan Wiktor par exemple: dans ses Saules de la Seine, il pleurerait à chaudes larmes la mort en exil de l'âme du paysan*

34. « ciekaw jestem, czy możliwy byłby taki persyflaż zbiorowy w innym kraju? Ale nie, nie. », *ibid.*

35. « Żeby zrobić coś podobnego, trzeba zgrania [...] i kultury nie jednostek, ale masy », *Aux chiottes les métèques*, Miłosz, 2003, p. 99.

36. « było weselej niż kiedykolwiek », *ibid.*

37. Katany - terme péjoratif utilisé par les Polonais de l'époque pour désigner les Français. Cf. note 22 [N.d.T.].





*polonais. Alors que l'âme du paysan polonais est toujours sobre et se bien portante...*<sup>38</sup>

Et comme exemple de la « sobriété », il cite M. Bąk, « un grand gaillard, avec une moustache rousse<sup>39</sup> », qui consent à des rapports homosexuels en échange d'une saucisse et de vin.

Le ton agressif des *Lettres* résulte du rejet des banalités journalistiques, et d'un « jeu » avec des stéréotypes. Miłosz en accepte certains, d'autres se trouvent placés dans des contextes particulièrement ironiques. En parlant de « l'Occident corrompu », il ne remet ce stéréotype que partiellement en question : pour lui la « corruption » de l'Occident est, dans une certaine mesure, évidente. Cette conviction est soulignée par les contrastes sociaux, le caractère commercial de la création artistique, les « scandales » et la volonté de flatter les goûts petit-bourgeois du lecteur. En somme, Miłosz place l'art et la littérature parisiens sur deux pôles opposés : entre l'approbation du caractère innovant des avant-gardes, de leur tendance à outrepasser les conventions et les barrières traditionnelles, et la négation de l'art au service de l'argent et la critique des autorités. Il écrit d'un ton persifleur à propos d'Igor Stravinsky (« il peut prendre des dizaines de milliers de francs que lui offrent diverses baronnes »<sup>40</sup>), et il traite de « fournisseur de mauvais romans » André Maurois, « un débrouillard malhonnête<sup>41</sup> ». Miłosz se plaît à démontrer l'hypocrisie et la fausseté d'artistes renommés, raille et ridiculise le snobisme des consommateurs bourgeois de cette culture « élitiste ». Il y a cependant des exceptions : il apprécie la vision de la poésie de Paul Valéry<sup>42</sup> et les poèmes français de Rainer

38. « Dziwnie z perspektywy Levallois wyglądają powieści o emigrantach – pisał Miłosz – taki Jan Wiktor na przykład – w swoich *Wierzbach nad Sekwaną* kwilił i szlochał nad duszą polskiego chłopca ginącą na obczyźnie. A okazuje się, że dusza polskiego chłopca jest zawsze trzeźwa i zdrowa ... ». *Tu się można nadyścić ojczyzny...*, KL 7 juillet 1935, Miłosz, 2003, p. 115.

39. « starego draba z ryżym wąsem », *ibid.*

40. « może brać grube dziesiątki tysięcy od różnych baroness », *ibid.*

41. *List z Paryża*, KL 4 novembre 1934, Miłosz, 2003, p. 91.

42. « Valéry et les amants » (Valéry i miłośnicy. *List z Paryża*), KL 3 mars 1935, Miłosz, 2003, p. 94-96. Même ici Miłosz montre la distance d'un « barbare » qui fait la caractéristique du poète avec une méchanceté discrète (« génie » pour les uns, « charlatan »



Maria Rilke<sup>43</sup>. Il accorde une importance capitale aux œuvres de Rilke pour deux raisons : elles montrent le savoir-faire le plus difficile, la simplicité, et donnent aux artistes-cosmopolites de l'importance.

*Notre pauvre vieille Europe a besoin des cosmopolites ; sans eux, elle serait comme un canard qui se fait suivre par des poussins : il leur montre l'eau, mais ils n'y comprennent rien et ne veulent pas apprendre à nager<sup>44</sup>.*

Ce « cosmopolitisme » est une des principales expériences de Miłosz à Paris. En dépassant les barrières linguistiques et mentales, le « cosmopolitisme » est le garant de l'universalité de l'art et de la littérature. D'un autre côté, il rappelle le provincialisme polonais, surtout dans la *Lettre* qui clôt la série, par une allusion sarcastique au poème satirique de Kazimierz Przerwa-Tetmajer<sup>45</sup> :

*Quant à nous, nous savons que « la merde polonaise vaut mieux que les violettes des champs de Naples ». Espérons qu'aucun Polonais n'aura l'audace d'avoir la gloire du cosmopolitisme de Rilke<sup>46</sup>.*

Le rapport ambivalent de Miłosz à la littérature et à l'art parisiens est le sujet principal de quatre lettres : celle qui ouvre le cycle, « Lettre de Paris », celle qui n'a pas été reprise dans *Les aventures d'un jeune esprit*, « Le Polar » (Kryminał), celle qui a été consacrée à Valéry (« Valéry et les amants »), et l'une des dernières, « Tata Europe » (Ciocia Europa).

---

pour les autres) : « Et voici le grand académicien en personne : petit, vif, avec des cheveux blancs bien peignés ; il parle de lui-même *votre serviteur* et ajuste les lunettes d'une main fébrile, en lisant ses *propos sur la poésie* » (Oto i sam wielki akademik ; mały, żywy, z gładko zaczesanymi siwymi włosami, mówi o sobie *votre serviteur* i poprawiając szkła nerwową rączką, odczytuje swoje *propos sur la poésie*.) Miłosz, 2003, p. 95.

43. « Tata Europe. Lettre de Paris » (Ciocia Europa. List z Paryża), KL, 12 mai 1935, Miłosz, 2003, pp. 111-113.

44. « Biedna stara Europa potrzebuje kosmopolitów ; bez nich byłaby jak kaczką, co wodzi się z kurczętami : pokazuje im wodę, ale one nie rozumieją i nie chcą uczyć się pływać », Miłosz, 2003, pp. 112-113.

45. Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865-1940), poète far de l'époque de la Jeune Pologne [N.d.T.].

46. « Jeżeli o nas chodzi to wiemy, że "lepszé polskie g... w polu niż fiołki w Neapolu". Miejmy nadzieję, że żaden Polak nie zdobędzie bezwstydnie kosmopolitycznej sławy Rilkego », Miłosz, 2003, p. 113.



On y retrouve un Miłosz formé par des cercles radicaux de l'avant-garde de Vilnius. Celui des poèmes: « À la gloire de l'argent » (*Na cześć pieniądza*) et « Contre eux » (*Przeciwko nim*) et des articles « Bouillon de clous » (*Bulion z gwoździ*) et « Le Sens du régionalisme » (*Sens regionalizmu*). Cette conception ironique et anarchiste des *Lettres* constitue une « suite » aux publications de Miłosz dans *Żagary* et *Piony*.

En même temps, Miłosz est ouvert à certaines formes de « classicisme », ce qui est perceptible dans ses compliments à Valéry pour ses opinions sur la poésie. Son attention se focalise sur certaines thèses du poète français: celle qui parle de la disparition de la différence entre la poésie et la prose, de la définition de la poésie comme équivalent d'une œuvre musicale qui n'a pas besoin d'être transposée dans la langue du sentiment et de l'imagination, mais qui nécessite une récitation<sup>47</sup>. Dans la chronique « Tata Europe », nous trouvons une haute opinion des poèmes de Rilke; mais ce ne sont que des exceptions par rapport à la manière ironique avec laquelle Miłosz traite des représentants de l'élite artistique française. Son attention se focalise cependant, ce qui est tout à fait naturel, sur l'art expérimental et avant-gardiste.

Le point de départ constitue, fait révélateur, le rappel des opinions de Valéry sur la signification immanente de la poésie et de la récitation. Miłosz écrit alors: « Nous attendons donc la partie "vocale" et nous préparons à des émotions artistiques<sup>48</sup> ». Mais les performances des acteurs de la Comédie française le déçoivent. Il se moque de leur élocution maniérée, influencée par le « pathos de la tragédie classique » et la pose de « modeste martyr ». À cette forme classique, qui s'adresse au public bourgeois, Miłosz oppose le théâtre expérimental des Russes Georges et Ludmila Pitoëff<sup>49</sup> (« Là, nous entendons de grands déclamateurs<sup>50</sup> »). Cependant, les spectacles des Pitoëff constituent un genre à part: « la poésie de la scène », alors que, d'après Miłosz, il n'y a pas

47. *Valery i miłośnicy*, Miłosz, 2003, p. 95.

48. « Czekamy na część "wokalną" i przygotowujemy się na wzruszenia artystyczne ».

49. Miłosz a consacré au théâtre du couple Pitoëff, l'article « Pirandello dans le théâtre des Pitoëff », publié dans *Tygodnik Ilustrowany* le 10 mars 1935, Miłosz, 2003, pp. 101-104.

50. « Tam słyszy się wielkich recytatorów », *ibid.*



à Paris d'interprètes capables de réaliser la « poésie-musique » revendiquée par Valéry.

Miłosz est friand d'expériences avant-gardistes qui dépassent les formes poétiques traditionnelles et proposent diverses constructions alliant différents médias. Déjà dans sa première *Lettre de Paris*, il parle du laboratoire théâtral « Art et action » et du « poème radiophonique » expérimental de Carlos Seronde accompagné de la musique d'Arthur Honegger. Outre son sujet et l'idée directrice (l'œuvre est une réponse aux « fluides de l'horreur d'une nouvelle fin du monde<sup>51</sup> »), l'auteur de la *Lettre* s'intéresse surtout au côté « technique » du spectacle et se focalise sur la « force subjective de la radio » ainsi que sur la structure simultanée du « poème ».

Dans une autre chronique, non reprise dans *Les Aventures d'un jeune esprit*, la lettre parisienne intitulée « Le Polar », l'auteur s'intéresse au « petit livre de poèmes » intitulé *Violette Nozières*. Ce recueil a été consacré à une parricide, condamnée à mort. Comme les auteurs et les illustrateurs de ce petit livre sont d'éminents surréalistes – André Breton, Paul Éluard, Jean Arp et Salvador Dalí –, Miłosz essaie d'y définir le rapport entre « l'esprit de la théorie surréaliste et la théorie de la poésie en tant qu'écriture automatique », et le principe de la « protection sociale » que contiennent ces poèmes. L'article dévoile les ambivalences qui habitent Miłosz, ses doutes :

*Je ne sais pas d'où vient le zèle des intellectuels qui défendent des individus diffamés, en rejetant la faute sur l'influence de l'entourage, et sur le mal de l'époque<sup>52</sup>.*

Puis, il avance :

*Le surréalisme n'a pas tenu ses promesses. Nous avons cependant une nouvelle profession de foi, une « thèse », un « problème », la question de l'éloge de tous ces éléments destructifs dans l'art qui est enchanté par l'anéantissement...<sup>53</sup>*

51. « fluidy grozy nowego końca świata », Miłosz, 2003, p. 92.

52. « Nie wiem, czego wynikiem jest gorliwość intelektualistów w obronie jednostek napiętnowanych, w zwalaniu odpowiedzialności na wpływ środowiska, na zło epoki ». *Ibid.*

53. « Surrealism “nie wydzierzał”. Natomiast mamy nowe wyznaczenie wiary, już “tezę”, “problem” zagadnienie – sztuka pochwała wszystkie pierwiastki destrukcyjne, wszelki rozpad ją cieszy... »



Et pour finir, il demande : « Est-ce l'unique conclusion ?<sup>54</sup> »

Miłosz, coéditeur de l'anthologie de la « poésie sociale », est proche de cette conception de l'art ; Miłosz, avant-gardiste, a des doutes. Ce court article montre de manière peut-être la plus saillante le rapport ambivalent du poète à Paris.

Le cycle des *Lettres* est clos par un texte intitulé « Confidentiel et égoïste » [Poufne i samolubne]<sup>55</sup>. Cet ultime commentaire du séjour – présenté sous forme de dialogue – est une série de questions sur le sens de la création, et constitue en même temps un commentaire des expériences parisiennes. Certaines questions peuvent être lues comme le reflet de conversations avec Oskar Miłosz. Les questions restent ouvertes et sont, en somme, une forme d'aveu d'échec. La conviction de « l'amertume de l'inachèvement » clôt les *Lettres de Paris*. On y perçoit une distance grandissante vis-à-vis de Vilnius, ville provinciale. Le radicalisme premier s'y trouve affaibli : cela est visible entre autres dans le rapport du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture (21-25 juin 1935), publié dans *Bunt Młodych*<sup>56</sup>.

Il faut cependant souligner que Miłosz, à son retour en Pologne, entreprend encore un effort de radicalisation. Il collabore à la revue communiste *Karta*<sup>57</sup>, dirigée par le groupe de Henryk Dembiński. C'est là qu'il publie de longs essais : « L'œuvre de Jean Cassou » [*Dzieło Jeana Cassou*] et « Conversation au bord de la Vistule et du Niémen » [*Rozmowy nad Wisłą i Niemnem*], écrits indéniablement en rapport avec son séjour parisien. Ils ne répondent cependant pas aux attentes idéologiques des rédacteurs de la revue, essuient de viru-

54. « Czy to jedyne wnioski? », KL 24 décembre 1935.

55. KL, 21 juillet 1935, Miłosz, 2003, pp. 121-122. À vrai dire, l'esquisse intitulée « La jeunesse littéraire en France » (Młodość literacka we Francji), publié dans le numéro 2 de *Środy Literackie* (septembre 1935), constitue un véritable complément aux *Lettres*. Sa poétique est la même que celle ses articles précédents.

56. « Au Congrès d'antifascistes » (*Na zjeździe antyfaszystów*), *Bunt Młodych*, 20 juillet 1936.

57. Dans *l'Année du chasseur (Rok Myśliwego)*, Miłosz reconnaît que le titre de la revue était de son invention – c'était ma participation, de même que "żagary", ce terme vient de la langue lituanienne ("Karta signifie génération"). Cf. A. Franaszek, 2011, p. 243.

lentes critiques et, en conséquence, conduisent Miłosz à rompre sa collaboration et à s'écarter de cette orientation idéologique et politique.

*Traduit du polonais par Kinga Siatkowska-Callebat*

## BIBLIOGRAPHIE

FRANASZEK Andrzej, 2011, *Miłosz. Biografia*, Kraków: Znak.

MIŁOSZ Czesław, s.d., *Wyznania jednego z młodych*, [Les Confessions de l'un des jeunes], manuscrit non publié dans les archives personnelles de Teodor Bujnicki.

—, 1990, *Rodzinna Europa*, Varsovie: Czytelnik/ trad. fr. Georges Sédir, 1959, *Une autre Europe*, Paris: Gallimard.

—, 2003, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, [Aventures d'un jeune esprit. Textes journalistiques et prose, 1931-1939], vol. 1 de id., *Dzieła zebrane* [Œuvres complètes], Kraków: Znak.





# **NATION : SPLENDEURS ET MISÈRES D'UNE CHIMÈRE\***

Krzysztof Zajas

Université Jagellonne, Cracovie

Il s'agit d'un extrait de l'ouvrage en cours de préparation, intitulé, *Intymna lokalność. O prywatnych ojczyznach pisarzy* [Localité intime. Les patries privées des écrivains].

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 443-465*



*Il faut être libre  
pour apprendre  
de ses erreurs  
Il faut être libre*  
Ryszard Krynicki

*Dans des temps reculés, quand le monde était encore régi par le droit divin, tous les gens sur terre étaient des Polonais. Chaque être humain était polonais. L'Allemand était polonais, le Suédois était polonais, l'Espagnol était polonais, tout le monde était polonais, tout le monde tout le monde tout le monde, en somme [...] Nous étions une grande puissance, une oasis de tolérance et de pluriculturalité, et à chaque personne qui ne venait pas d'un autre pays, car comme nous l'avons évoqué plus haut, il n'y en avait pas, en signe d'hospitalité on offrait du pain... [...] et du sel...<sup>1</sup>*

Masłowska, 2011, pp. 76-77.

Dans cette paraphrase comique de propagande patriotique, diffusée par un haut-parleur de la radio à l'attention des héros de la pièce *Vive le feu !*, Dorota Masłowska fait passer plusieurs messages fondamentaux. Premièrement, dans l'amour de la patrie à la polonaise, les lois divines l'emportent toujours sur les lois terrestres, ce qui se traduit par la domination des institutions de l'Église sur celles de l'État. Par conséquent, le stéréotype du Polonais-catholique se retrouve dans la posture patriotique qui prône la supériorité des Polonais sur d'autres nations, et celle du catholicisme sur d'autres confessions. Deuxièmement, la supériorité des Polonais sur n'importe quelle autre nation n'a besoin d'aucun fondement, elle va de soi et a des origines naturelles. Il en allait ainsi jadis, au commencement, et il faut tâcher de revenir à cet état de choses. Cela détermine, par la même occasion, l'aspiration traditionnelle des Polonais au conservatisme. Troisièmement, ce texte de propagande dévoile malgré

1. « W dawnych czasach, gdy świat rządził się jeszcze prawem boskim, wszyscy ludzie na świecie byli Polakami. Każdy był Polakiem. Niemiec był Polakiem, Szwed był Polakiem, Hiszpan był Polakiem, Polakiem był każdy; po prostu każdy, każdy, każdy. [...] Byliśmy wielkim mocarstwem, oazą tolerancji i multikulturowości, a każdy nieprzybywający tu z innego kraju, bo ówczesnie jak już wspominaliśmy ich nie było, był tu gościnnie witany chlebem... i solą... », Masłowska, 2010, p. 112.

lui que la supériorité elle-même ne dispose d'aucune preuve de son existence, ce qui se trouve habilement remplacé par une persuasion opiniâtre: « tout le monde tout le monde tout le monde, en somme », contredisant l'argument relatif à l'harmonie préétablie des « temps reculés ». La preuve se limite à la répétition obstinée de la même présupposition qui forme en même temps l'aboutissement du raisonnement. Quatrièmement, le discours patriotique se disloque sans cesse sous le poids de contradictions et d'absurdités, suivant lesquelles la Pologne est entourée de toute part par des peuples qui sont à la fois polonais et étrangers, alors que le pays est une « grande puissance » et « une oasis de tolérance et de *pluriculturalité* », accueillant les étrangers « avec le pain et le sel », bien qu'ils ne soient pas là, etc. Le discours met ainsi à nu tout son artifice: ce sont les sentiments et non la raison, les émotions et non la logique qui le gouvernent. Le discours national naît des complexes d'infériorité du subalterne qui, dans une projection des chimères de sa propre grandeur, montre sa réelle petitesse, et cherche à s'attribuer des valeurs louées par les slogans sur la tolérance, en contradiction avec ce qu'il vient de dire lui-même. Si le monde entier n'est habité que par les Polonais, alors il ne peut y avoir aucune « pluriculturalité ». Cinquièmement enfin, dans ce propos, incohérent et revendicatif, se trouve une indication permettant de comprendre le vrai sens de ce discours; il faudrait le chercher plus en profondeur, dans le subconscient de celui qui parle, par exemple, ou dans la manière dont ce discours est construit. Il faudrait se servir des outils de la psychanalyse ou, pourquoi pas, du poststructuralisme. Le monologue impersonnel qui vient du haut-parleur n'émane pas d'un véritable être humain mais de l'idéologie pure qui ne s'adresse qu'à elle-même. Pure aussi en ce sens que, débarrassée de toute rationalité, de tout rapport avec la réalité, elle est parfaitement vide.

Cependant, sous l'artifice et le mensonge de ce monologue se cache forcément le naturel et l'authentique non exprimés. Cette parole doit renfermer quelque part la « chose ». La suite de la pièce de Masłowska confirme ces suppositions, tout en mettant

particulièrement en avant le désir, corroboré par le phantasme de la perte et le traumatisme qu'elle aurait provoqué :

*Mais notre pays a vu la fin de cette belle époque arriver. D'abord on nous a pris l'Amérique, l'Afrique, l'Asie et l'Australie. On a dégradé les drapeaux polonais [...] la langue polonaise a officiellement été remplacée par des langues étrangères farfelues, que personne ne comprend ni ne sait parler, sauf les personnes qui les parlent et ce, dans le seul but que nous les Polonais nous ne les connaissions et ne les comprenions pas, et pour que nous nous sentions comme des merdes...<sup>2</sup>*

*Ibid.*, p. 77.

Le récit national polonais s'inscrit dans la projection d'une perte injuste, de la faute de l'autre et d'une suspicion vis-à-vis de l'étranger qu'elle engendre. Dans la pièce de Masłowska, la voix diffusée par la radio représente un sujet, à la fois commun et impersonnel, qui non seulement rejette la responsabilité de ses propres défauts sur les autres, mais va jusqu'à se complaire dans sa propre déchéance : « pour que nous nous sentions comme des merdes ». On perçoit ici le caractère chimérique du discours national, son artifice et son impuissance logique, mais aussi la sphère émotive qui le façonne, en dissimulant tout ce qui se rapproche du réel à l'aide d'une logorrhée difforme. La Petite Fille en Métal commente en direct les mots qu'elle entend par le haut-parleur, parfois de manière très naïve (« Pain, pain, ça me dit quelque chose, ça, la pain... », Masłowska, 2011, p. 77<sup>3</sup>) et dévoile leur absurdité (lorsqu'elle apprend que l'Allemagne sera reprise aux Polonais : « Et ça nous arrange pas mal, hein, où est-ce qu'on aurait trouvé du travail, sinon ? » *Ibid.*, p. 78<sup>4</sup>). Elle incarne un auditeur idéal qui, dans le discours absurde et le charabia propagandiste, se sent comme un poisson dans l'eau, en le transposant, comme tout le reste, dans son propre langage internet-sms. La transmission radiophonique,

2. « Ale skończyły się dobre czasy dla naszego państwa. Najpierw odebrano nam Amerykę, Afrykę, Azję i Australię. Niszczono polskie flagi [...], język polski urzędowo pozmieniano na frymuśne obce języki, których nikt nie umie i nie zna, a jedynie ludzie, którzy nimi mówią tylko po to, żebyśmy my Polacy go nie znali i nie rozumieli, i czuli się jak ostatnie szmaty... » Masłowska, 2010, p. 113.

3. « Chleba, chleba, coś słyszałam o jakimś chlebaku », *ibid.*, p. 112.

4. « I dobrze nam tak, a co, gdziebyśmy znaleźli pracę ? », *Ibid.*, p. 113.



intellectuellement limitée, ne gêne en rien la Petite Fille en Métal, bien au contraire, cela lui permet d'acquérir la certitude qu'elle reconnaît parfaitement les règles de la communication sociale, où l'énoncé est construit de manière à produire un effet affectif, et non rationnel.

La radio ne cède pas pour autant. La voix présente la vision d'une patrie amoindrie et bafouée, privée de tous ses territoires anciens et condamnée à être une Pologne, à la fois grande et petite, belle et laide, fertile et stérile :

*[...] et enfin on nous a enlevé la Russie où la population polonaise a été forcée à parler une sorte de patois étrange. On nous a laissé un petit morceau tout sablonneux de notre terre bien-aimée, de notre patrie. De son fil argenté, la Vistule a découpé les champs de roses trémières rouge sang, l'épi doré a mûri, notre pain quotidien...*<sup>5</sup>

*Ibid.*

À la perte douloureuse, ravivée par l'évocation de l'opresseur principal, la Russie, s'ajoute un nouvel élément du discours national imaginé: le paysage. Il est difficile de construire une image efficace d'un patriote sans évoquer son amour pour sa terre natale. L'association patrie-terre-amour, nous conduit à nouveau vers une psychanalyse à cause du lien étroit entre les sentiments de celui qui parle et sa perception visuelle; ce dont Georg Simmel essayait déjà de nous convaincre en disant que le paysage n'est que création de l'âme, inexistant dans le monde extérieur sans implication de l'homme (Simmel, 1912). Les émotions qui émanent du récit national – en plus du traumatisme causé par la perte, la grandeur déchu et la souffrance innocente – sont régies par l'image agréable, presque touchante, d'une liaison amoureuse qui unit le « je » imaginé et sa terre natale. À la différence d'autres éléments du monologue, celui-ci est positif, il se place du côté des gains et non des pertes dans le calcul des sentiments, et pour cette raison, il est particulièrement précieux dans l'analyse du discours patriotique.

---

5. « [...] ostatecznie odłączono Rosję, gdzie polską ludność zapędzono do mówienia jakimś dziwnym narzeczem. Zostawiono nam piaszczysty splachetek ziemi ukochanej, ojczystej. Wisła cięła lany krwistych malw srebrzystą nitką i złoty kłos dojrzewał, chleb nasz powszedni... », *ibid.*



L'extrait cité a un caractère ironique, sarcastique, par moment grotesque et risible. Il paraît invraisemblable qu'un tel texte soit diffusé par la radio polonaise, et pourtant les phrases qui le composent sont bien réelles, connues de différents discours patriotiques dans la sphère publique, d'aujourd'hui comme du passé. Nous pouvons même les retrouver dans certains textes littéraires. D'un autre côté, les émotions et le résonnement confus du « je » collectif des Polonais qui émergent de ce monologue sont facilement repérables dans les réactions des communautés réelles, ce qui signifie qu'elles ont un « noyau » existant, que les émotions qu'elles traduisent sont vraies. Les émotions sont toujours vraies, seules les paroles les trahissent : cela pourrait être une définition de tout discours, non seulement du discours patriotique.

Il paraît tout aussi inconcevable qu'un charabia similaire, diffusé par la radio dans la pièce de Masłowska, puisse être prononcé avec sérieux et pathos. Et pourtant. On retrouve dans un texte du XVII<sup>e</sup> siècle, écrit par le père Wojciech Dębołęcki et intitulé *Traité de l'unique très-véritable Royaume de ce monde* [*Wywód jedynowłasnego państwa świata*] – dont le titre même nous annonce un déplacement pervers – la même projection des désirs collectifs de la communauté polonaise (Dębołęcki, 1633). L'auto-apothéose amusante constitue ici à la fois le fondement et la thèse d'un discours pseudoscientifique. Ce traité singulier tente de convaincre que – pas moins que cela ! – les Slaves et les Polonais descendent, en passant par les « Scythes Royaux », du fils du Noé biblique, Japhet, et que la langue polonaise, originelle et dominante, est le seul « vrai » parler des hommes, venant directement de Dieu et datant d'avant la confusion des langues dans la tour de Babel. Dębołęcki souligne tout d'abord la primauté ancienne des Polonais (sous ce nom, il ne comprend que les Sarmates, c'est-à-dire la noblesse polonaise), puis il les différencie des Juifs (qui, eux, viennent de Sem), enfin, il démontre que la langue polonaise vient directement du syriaque, étant plus ancienne que le grec et le latin.

Pour donner un échantillon baroque du langage de Masłowska, regardons ce passage sur l'honnêteté de l'écriture historique. Après une critique acerbe et sans merci des historiens qui, selon l'auteur,



inventent des contes qu'ils présentent ensuite comme une « vérité essentielle », Dębołęcki avance avec certitude que ce reproche ne concerne ni les historiens polonais – dont lui-même – ni les futurs commentateurs de son œuvre :

*Car nos ancêtres n'avaient nul besoin d'inventer quoi que ce soit, étant pleins d'honorabilité: tant par l'ancienneté de la lignée, allant de Scythe ou Seth, fils d'Adam, que par la noblesse, dès le premier Polonais [...] bien au-dessus de toutes les autres nations [...], et par leur dévotion, si grande que tous les anciens, Homère y compris, les nommaient iustissimos & sanctissimos viros; on leur doit aussi l'invention des sciences [...], le courage guerrier que le monde entier admire; et toute autre grandeur qu'il est possible d'inventer<sup>6</sup>.*

Dębołęcki, 1633, pp. 9-10.

À la place de la répétition névrotique de Masłowska « tout le monde tout le monde tout le monde », nous avons ici « l'attribution de toute autre grandeur », même celle qui pourrait être inventée à l'avenir, ce qui constitue un pendant intéressant à la remarque liminaire de Dębołęcki, selon laquelle les historiens polonais n'ont rien eu à inventer. L'invention est précisément le problème principal avec lequel l'auteur se mesure dans ce passage, et il n'est pas certain d'avoir entièrement réussi. La « Partie deuxième » de l'exposé, par exemple, porte le sous-titre: *De la probité de la Génération de Japhet qui garde le titre et toute la valeur politique des Maîtres Scythes après le Déluge* [*O Zaczności Pokolenia Iaphetowego, przy którym się tytuł i wszystka Polityczna chluba Scythów Panochów po Potopie została*], *ibid.*, p. 46). L'énoncé de « toute autre qualité » possible à inventer également à l'avenir, a, du point de vue de la psychanalyse, la même fonction que l'accumulation « tout le monde tout le monde tout

6. « Bo przodkowie nasi żadnej potrzeby nie mieli cokolwiek zmyślać, będąc pełnemi wszelkiej chluby: tak starożytności rodzaju od Scytha lubo Setha syna Jadamowego, jako też zacności Szlachectwa od Polacha pierwszego [...] góry nad wszystkimi Narodami [...] i tak wielkiej pobożności, że ich wszyscy starzy z Homerem zwali *iustissimos & sanctissimos viros*; także wynalezienia nauk, [...] dzielności wojennej wszystkiemu światu wiadomej; i wszelkiej prócz tych inszej chluby, którakolwiek by się jeno mogła wymyślić. » Toutes les traductions des citations, sauf indication contraire, sont de la traductrice de l'article (K. S. C.).



le monde » de Masłowska. Nous rencontrons chez Dębołęcki également la répétition *expressis verbis* car le paragraphe suivant commence ainsi :

*Nos ancêtres étaient-ils un jour obligés de leurrer, peuvent-ils en être soupçonnés par quiconque dans le monde? [...] Alors la voix commune de notre Nation est plus digne de confiance que celle de toute autre qui tire de contes manifestes ses débuts...<sup>7</sup>*

*Ibid.*, p. 10.

La question du mensonge et le soupçon de malhonnêteté historique, de même que celle de la supériorité des historiens sarmates sur « tous les autres », reviennent dans le texte comme un Réel refoulé. Dans le rôle d'une mystification caricaturale, pour la troisième fois, nous retrouvons le terme de « conte » qui plane comme une ombre, une menace qui ne quitte pas l'auteur et le pousse à réitérer des affirmations de sincérité du *Traité*. « Tout le monde ment, je suis le seul à dire la vérité » : c'est, pour un psychanalyste, une phrase modèle de « nœud » du patient. Et un parfait départ pour une thérapie.

Le début des considérations linguistiques du père Dębołęcki est tout aussi frappant :

*Lorsqu'autrefois les Scythes s'installaient à travers le monde, partout où leur Nation se posait, on devait parler la langue scythe ou slave, tant qu'elle ne s'était pas hellénisée, devenant le grec, ou latinisée devenant le latin, ou encore toute autre langue déformée. Subséquemment, lorsqu'un mot ainsi déformé, ou plutôt corrompu, n'est pas compris par tout le monde, il faut chercher son étymon, ou signification du mot, nulle part ailleurs que dans la langue scythe ou slave première, à partir de laquelle il a dû être corrompu<sup>8</sup>.*

*Ibid.*, p. 15.

7. « Ani tedy potrzeba kiedy było przodkom naszym cokolwiek zmyślać, ani też mogą być o to światu podejrzani [...] Zaczym pospolity głos Narodu naszego godniejszy jest wiary nad wszystkich inszych, którzy z jawnych bajek początki swe pokazują... »

8. « Iż jeżeli Scythowie świat zrazu osadzali, tedy osadzony gdziekolwiek po świecie ich Naród bez wątpienia swym językiem Scythycznym albo Słowieńskim wszędy gadać musiał, póki go nie wygrecznił na Greczynę albo nie wylacnił na Łacinę, albo jakokolwiek inaczej nie wyforemnił. Zaczym gdy którego słowa tak wyforemnionego albo raczej wypsowanego świat nie rozumie, trzeba prawdziwego jego Aethymonu albo Wiedu imion nie gdzie indziej szukać, jeno w pierwotnym Scythycznym albo Słowieńskim języku, z którego jest wypsowane. »



Selon l'auteur du *Traité*, la langue slave, c'est-à-dire polonaise, était non seulement originelle par apport aux langues de la culture méditerranéenne mais aussi la seule vraie. Les verbes pittoresques « wyforemnić » [déformer] et « wypsować » [corrompre, tronquer, gâcher], qui signifient une déformation marquée par la laideur, illustrent ce qu'il en est advenu depuis. On voit ici non seulement le caractère secondaire des autres langues, mais aussi la mauvaise foi de leurs utilisateurs à l'égard du noble original. Si quelqu'un veut connaître la vraie signification des mots, il devrait puiser dans la langue slave, déclare l'auteur. Nous ne sommes pas loin de l'extrait de la pièce de Masłowska où il est question de « transformation » de la langue polonaise en « langues étrangères farfelues » que les Polonais ont été forcés d'employer.

L'auteur de ce curieux traité n'est visiblement pas gêné par sa propre déformation de la langue polonaise : il suffit de comparer son texte malhabile avec l'œuvre de Jan Kochanowski, écrivant un siècle plus tôt...

Les parties suivantes du *Traité* tentent de démontrer les valeurs exceptionnelles des Polonais (*Partie troisième. De la distinction de la Génération de Japhet, avec l'honorabilité qui ne l'a pas quitté, et qui lui a permis de dominer le monde*<sup>9</sup>), leur droit à dominer le monde (*Partie quatrième. Du transfert du Trône du monde du Liban jusqu'à la Couronne polonaise, et de la Succession légitime de ceux qui y siègent pour régner sur le Monde; Partie cinquième. De la Grandeur passée, et la puissance légitimée de ceux qui siègent sur le Trône polonais*<sup>10</sup>), alors que le traité se termine par une pensée prophétique sur le retour de la domination perdue du monde aux seules mains compétentes, polonaises (*Partie sixième. De la Fortune future de ceux qui siégeront sur le Trône polonais*<sup>11</sup>).

9. Część trzecia. O Różności między Pokoleniem Iaphetowem y przy kiem zaś iego zacność, iako, y iak wielka została do panowania nad światem.

10. Część czwarta. O przeniesieniu Thronu Świata z Libanu do Korony Polskiej y o prawnym Następcstwie siedzących na niem w Panowaniu Świata; Część piąta. O Wielkości niegdy, prawney potęgi siedzących na Thronie Polachowym.

11. Część szósta. O przyszyłej Fortunie siedzących na Thronie Polskim.





Puisque, comme il a déjà été dit, ce qui pose le plus de problèmes à l'auteur du *Traité* est le mensonge, nombre de ses affirmations sont précédées par une formule qui souligne la véracité du savoir proclamé : « Il est une chose certaine que l'Aigle blanc étendra bientôt ses ailes sur le monde entier...<sup>12</sup> » (Dębołęcki, 1633, p. 106). Il a donc été prouvé que la Pologne représentait la nation la plus ancienne au monde, que la langue polonaise venait de la Bible et que les Polonais étaient prédestinés à régner sur le monde. Puisque – ce que Masłowska reprend fidèlement d'après le père Dębołęcki – au commencement, « tous les gens sur terre étaient des Polonais » (Masłowska, 2011, p. 76).

Bien évidemment, nous pouvons négliger cette œuvre malhabile, fruit de l'ignorance baroque, comme marginale et non représentative, bien que son auteur s'attribue le titre de docteur ès théologie, et s'inscrive dans l'histoire comme l'aumônier des cavaliers de Lisowski<sup>13</sup>, historien et chroniqueur des franciscains. L'éditeur du *Traité*, Jan Rossowski, souligne sa qualité de « typographe de sa Majesté Royale », ce qui devait authentifier davantage la publication, chose courante dans les écrits polonais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Même si nous laissons de côté toute critique facile d'un texte intellectuellement pauvre, plusieurs questions intéressantes se posent. Pour quelle raison l'auteur a-t-il placé les Polonais au-dessus du reste de l'humanité? Pourquoi cette supposition extravagante de la prédestination de la Pologne à laquelle aucun fait, ni historique, ni politique, ne correspondait? Qui était, et qu'avait-il en tête, le lecteur potentiel de ce texte? Andrzej Walicki voit dans ces considérations une tentative de création d'une « nation nobiliaire » homogène, qui formerait une communauté non seulement politique mais également nationale, sans prendre en compte ni confession ni origines ethniques (Walicki, 2009, pp. 16-22). Cette volonté d'une unification fédérative dans la diversité de la *Respublica* n'était possible que grâce au monopole

12. « Pewna rzecz iest, że biały Orzeł nie długo znowu przez wszystkim świat skrzydła swe rościagnie... ».

13. Lisowszczycy - le nom d'une unité irrégulière des chevaux légers, créé par Aleksander Lisowski en 1607 auprès du Second faux Dimitri. (N.d.T.).



de l'éducation qui était aux mains des jésuites et grâce aux lois successives, dirigées contre les dissidents. L'idée d'une « nation sarmate » représentait un projet idéologique, unificateur, abolissant la diversité culturelle initiale sur les terres polonaises.

Le livre de Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla* [Le corps fantôme du roi], propose quelques réponses intéressantes à ces questions. Il montre le caractère pervers des projections sarmates, concentrées autour des aspirations à combler – et impossibles à combler – le plaisir du pouvoir absolu de la noblesse au détriment de l'État et de ses autres habitants<sup>14</sup>. Les origines du « nœud psychotique » se trouvaient précisément dans cette conviction, relative à la supériorité des Sarmates polonais sur d'autres communautés, verbalisée de manière *explicite* par le père Dębołęcki. Les fabuleux privilèges de la noblesse polonaise, économiques et politiques, faisaient naître des aspirations infinies, alors que le pouvoir royal, attribué dans le système des élections libres par l'ensemble de cette classe, les affaiblissait en créant des frustrations, résultant du conflit entre le souverain, dont le pouvoir était octroyé par la couronne, et le souverain à proprement parler, celui qui l'avait élu :

*L'idée même que le roi soit élu lors d'une assemblée générale par ses sujets, bafoue la dignité du roi [...] La noblesse [...] voulait avoir le beurre et l'argent du beurre : être le souverain qui détient le pouvoir absolu, et en même temps garder la monarchie, avec toutes ses qualités hiérarchiques, dont elle profitait entièrement*<sup>15</sup>.

Sowa, 2011, p. 244.

Les principaux privilèges de la caste des Sarmates, qui prétendait être la nation, étaient garantis par les articles henriciens<sup>16</sup>, dans

14. Cf. Sowa, 2011. Ici avant tout le chapitre intitulé « Pustka, którą nazwano narodem i Rzeczpospolita postkolonialna » [Le vide, nommé nation, et la *Respublica* postcoloniale]. Ce livre est particulièrement important pour notre réflexion, nous y reviendrons encore par la suite.

15. « Już sam pomysł, aby króla wybierali na powszechnym wiecu jego poddani, urąga godności królewskiego urzędu [...] Szlachta [...] chciała mieć ciastko i zjeść ciastko : stać się najwyższym suwerenem, dzierżącym pełnię władzy, ale jednocześnie utrzymać monarchię wraz ze wszystkimi jej hierarchicznymi cechami, z których walnie korzystała. »

16. Ou Articles du roi Henri (Artykuły henrykowskie, 1573), signé par le premier roi élu, Henri le Valois, précisaient les principes du fonctionnement de la République des Deux



lesquels le roi s'engageait à garder tous les privilèges – actuels et futurs – de la noblesse. Jan Sowa voit dans cette déclaration, qui aura des conséquences graves, les causes réelles (y compris au sens lacanien) de l'effondrement de la *Respublica* sarmate.

*Une majorité de cette noblesse « courageuse et guerrière » vivait dans une illusion néfaste; s'appropriant le rôle du souverain absolu dans son propre pays, devenait en réalité un jouet aux mains des puissances étrangères. Leur État devenait de plus en plus fantomatique<sup>17</sup>.*

*Ibid.*, p. 248.

L'analyse pointue de Jan Sowa confirme la pertinence de l'utilisation d'une clef psychanalytique dans les études consacrées à la nation et au patriotisme; il nous arrive d'y entendre, de temps à autre, des échos retentissants du *Traité* de Wojciech Dębołęcki. Le fondement qui permet de construire une communauté, s'attribuant ensuite le nom de « nation », n'est constitué ni par un lien biologique, ni par une autre parenté « naturelle » mais par une mosaïque de complexes, d'autant plus audibles qu'ils se trouvent repoussés dans le subconscient et fixés à l'aide des projections imaginées. La chute de l'État nobiliaire est due non seulement à la faiblesse économique et militaire, mais avant tout au refoulement persistant par la communauté des faits évidents (assujettissement féodal, économie hasardeuse et anachronique, politique suicidaire fondée sur un semblant de démocratie, etc.) et leur substitution par des chimères<sup>18</sup>. De ce point de vue, Wojciech Dębołęcki, exprimait non pas tant des bêtises (ou non seulement) qu'il n'accordait avec précision ses considérations avec la mentalité de ses lecteurs potentiels. Il savait qu'il les contenterait davantage par de douces chimères que par l'accumulation de faits.

---

Nations. (N.d.T.).

17. « Większość tej “mężnej i wojowniczej” szlachty żyła jednak w szkodliwej iluzji; uważając się za najwyższego suwerena w swoim własnym państwie, stawiała się w rzeczywistości zabawką w rękach obcych potęg. Jej państwo było coraz bardziej fantomowe. »

18. Dernièrement, cette chimère a été attaquée avec force par Adam Leszczyński dans son excellente histoire populaire de la Pologne (Leszczyński, 2020).



La force de frappe du Réel est proportionnelle aux forces utilisées pour le dissimuler et le refouler. C'est aussi le critère essentiel qui sert à diagnostiquer la maladie... Le Réel a frappé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et conduit à la perte de l'existence étatique de la *Respublica* sarmate. Si nous nous déplaçons deux siècles après le père Dębołęcki, nous y retrouverons la communauté « nationale » polonaise dans une situation politique tout à fait différente, mais du point de vue des chimères, identique. Après la perte de l'indépendance de l'État, et l'abandon des espoirs éphémères de la campagne napoléonienne, la communauté post-sarmate s'est enlisée pour de bon dans la célébration de ses préjudices et de sa souffrance, développant à l'époque romantique un récit magistral au caractère unique. Dans une perspective patriotique, il s'agissait de la lutte pour l'indépendance de l'État, dans la perspective psychologique, de la suite des chimères sur la mission singulière des Polonais.

Il est possible de retrouver dans les considérations des romantiques sur le caractère exceptionnel des Slaves, l'exposition de leurs origines anciennes et de leur prédestination à diriger toutes les nations de l'Europe, exprimant des complexes sarmates, y compris ceux liés avec la nation. Dans l'introduction à l'*Histoire de Pologne* de Joachim Lelewel, nous lisons « [...] une nation aussi grande et aussi nombreuse que celle des Slaves ou Slavons, n'est pas nomade comme un voyageur mais reste toujours à sa place et y prend son accroissement. Son origine donc peut très bien se reporter jusqu'au temps voisin du déluge » (Lelewel, 1844, p. 4)<sup>19</sup>. L'attribution d'origines anciennes aux Slaves, faite par l'historien romantique, s'accompagne d'une organisation sociale particulière, appelée par Lelewel l'« ochlocratie » (*gminowładztwo*), fondée sur une égalité et une justice exemplaires et un état de droit tribal qui placent les Polonais au-dessus des autres nations et les prédestinent à un rôle historique unique. Nous retrouverons des théories semblables, présentant les Slaves (Polonais

19. « Tak wielki i liczny naród jak sławiański nie przychodzi, tylko na miejscu wzrasta. Jego tedy przyjsie, słusznie do czasów bliskich arki Noego odnieść można » (Lelewel, 1829, p. 14).



en tête, évidemment) comme un peuple puissant, chez Maurycy Mochnacki, par exemple. Il voyait dans la création de la République nobiliaire la réalisation d'une grande *idée* historique, instaurée et incarnée, au sens hégélien du terme, par Bolesław Chrobry<sup>20</sup>.

*Du temps de Bolesław une grande idée, une idée de génie s'était répandue: selon elle, cet homme, que je qualifierais d'exceptionnel, exerçait la fonction de régent des peuples slaves. C'était l'idée de leur unité, leur force et leur gloire! [...] Il était non seulement roi de Pologne, mais il entourait aussi de sa protection tous les Slaves<sup>21</sup>.*

Mochnacki, 1985 (1830), pp. 100-101.

Monika Rudaś-Grodzka, qui a pertinemment analysé les mythes communautaires des romantiques, a remarqué une forme d'« interventionnisme de secours » dissimulé derrière leurs discours slavophiles. Il fallait trouver une preuve de l'existence de la nation, indépendamment de la perte de l'indépendance de l'État et de son territoire, montrer un lien qui aurait pu relier la communauté polonaise qui se délitait entre l'émigration et le pays sous les partages :

*La conviction de la pérennité du patrimoine et le sentiment d'appartenance à une communauté indépendante des structures étatiques, constituaient le point de départ de l'identité nationale qui se forgeait alors [...] Ainsi, l'idée que la nation est un concept inné et que sa forme est donnée par Dieu s'est établie. Les opposants et les défenseurs du messianisme s'accordaient sur le fait que la nation était un organisme qui évoluait dans le temps et dans l'espace<sup>22</sup>.*

Rudaś-Grodzka, 2013, p. 102.

20. Bolesław Chrobry (967-1025) – prince issu de la dynastie des Piast, premier souverain polonais à être couronné roi en 1025 par l'archevêque de Gniezno. (N.d.T.).

21. « Szerzyła się w dziedzinie Bolesławowskiej, górowała potężna myśl, wielka, genialna idea, którą ten mąż nadzwyczajny, że tak powiem, namiestniczą sprawował władzą ludów sławiańskich. Myśl ich jedności, mocy, chwały! [...] Był on nie tylko królem polskim, ale zarazem opiekę swoją na wszystkich rozciągał Sławian. »

22. « Przekonanie o trwałości dziedzictwa oraz poczucie wspólnoty istniejącej niezależnie od struktur ustrojowych były punktem oparcia dla rodzącej się wtedy identyfikacji narodowej. [...] Powszechny stał się też pogląd, że naród to idea wrodzona, a jej kształt nadany jest przez Boga. Zarówno przeciwnicy, jak i zwolennicy mesjanizmu zgadzali się, że naród jest organizmem rozwijającym się w czasie i przestrzeni. »



Le projet romantique de « nation polonaise » était élaboré par les descendants de la même noblesse à laquelle le père Dębołęcki adressait ses réflexions consacrées à « l'unique très-vénérable État de ce monde » que devait être l'empire sarmate de la *Respublica*. Leur traumatisme, résultant des partages, et leur désir de recouvrer ce qui a été perdu, concernait dans une moindre mesure la forme étatique, et dans une plus grande le sentiment de primauté et de supériorité, caractéristiques d'un sujet psychotique. Ceux qui se considéraient comme les seuls véritables citoyens ont perdu non pas tant la domination du pays lui-même que celle du discours sur leur citoyenneté sarmate qui décidait de leur suprématie. Pour cette raison, l'idée de nation des romantiques touchait à la fois au recouvrement de *tous* les territoires polonais et de la position privilégiée de la Pologne dans l'univers slave, ce que dénonce explicitement Rudaś-Grodzka :

*Cependant une question cruciale pour le mythe d'une unité slave puissante et l'explication du rôle impérial de la Pologne, comme pays unissant les peuples slaves, était l'identification de l'idée d'un empire slave, dominé par les Polonais, avec l'idée de l'héritage chrétien de la monarchie de Chrobry, un royaume qui faisait perdurer la grande communauté slave dans laquelle la nation polonaise jouait un rôle hégémonique<sup>23</sup>.*

*Ibid.*, p. 133.

Dans son histoire, l'idée de nation polonaise se fondait sur une oscillation entre les prétentions impériales d'un souverain privé de pouvoir d'une part, et une recherche des liens qui pourraient réunir tous les habitants des territoires polonais en une seule communauté, constituée par les patriotes, d'autre part. Tout cela dans un contexte politique peu banal : en exigeant de l'Europe l'abolition des partages et le retour d'un État indépendant, les Polonais ne pouvaient se référer ni à la continuité des « droits historiques » de la nation, car c'est à travers ces droits que les pays de la Sainte Alliance avaient

---

23. « Jednakże sprawą zasadniczą dla mitu potężnej Słowiańszczyzny i imperialnego uzasadnienia roli Polski jako państwa jednoczącego ludy słowiańskie, było połączenie idei imperium słowiańskiego rządzonego przez naród Lechitów oraz idei chrześcijańskiego dziedzictwa monarchii Chrobrego, będącego kontynuacją wielkiej wspólnoty Słowian, w której hegemonię sprawował naród polski. »



légitimé les partitions, ni à la nation dans le sens ethnique, puisque la *Respublica* sarmate était multiethnique. Il fallait trouver une nouvelle conception de la nation qui réunirait les aspirations de la noblesse et les ressentiments du temps de la colonisation sarmate, avec les idéaux démocratiques et nationalistes qui étaient en train de naître en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi qu'a été créée la version polonaise du messianisme politique qu'Andrzej Walicki préfère appeler « missionnisme » (Walicki, 2009, p. 204)<sup>24</sup>.

Sans perdre de vue les nuances slavophiles et polonophiles des réflexions des romantiques, arrêtons-nous un instant sur la question qui lie l'idée d'empire slave avec celle d'héritage chrétien, car les deux constituent le fondement du discours sur la polonité. D'une part, les Polonais sont une nation « ancestrale », de l'autre, les romantiques sont précisément en train de les former en tant que nation. Enfin, la chrétienté constitue le pilier de cette identité, alors qu'elle-même est adoptée de l'Occident et que, depuis des siècles, elle joue le rôle tant de législateur politique que de colonisateur religieux. Ce qui frappe dans cette association, c'est ce mélange de lamentations d'un Slave offensé qui aspire à la quiétude et au travail de la terre, d'avec l'orgueil réprimé d'un Sarmate, privé de ses privilèges impériaux et de ses chimères, de même que le traumatisme d'un païen christianisé, habitant champs et forêts de la région, et aspirant à toujours autre chose. Les composantes de l'identité polonaise romantique présentent le catalogue des problèmes psychiques d'un sujet paradoxal qu'était au début du XIX<sup>e</sup> siècle le colonisateur colonisé sarmate<sup>25</sup>.

Ce sujet, qui représente le « nœud » formé des mythes, prend la parole de manière magistrale dans *Le Livre des pèlerins polonais* d'Adam Mickiewicz. Même si nous prenons en compte toutes les circonstances atténuantes, évoquées par les critiques pour défendre ce texte

24. Dans ce même texte, Walicki présente en détails les implications idéologiques liées à l'exigence polonaise du retour d'un État sarmate dans sa forme d'avant les partages.

25. La figure du « colonisateur/colonisé » est inspirée par l'étude de Hanna Gosk (Gosk, 2010), cependant, l'auteure utilise une barre oblique pour nuancer et affaiblir ce paradoxe capital. Pour le besoin de ma propre réflexion, je préfère la variante qui garde une tension intérieure forte: colonisateur colonisé.



(messianisme, traumatisme de l'échec de l'Insurrection de Novembre, stylisation biblique et mode consolatoire, utilisation politique immédiate, prophétie de l'indépendance, etc.), il est difficile de ne pas percevoir dans ce discours son caractère chimérique. L'opposition entre la Pologne d'une part, et l'Orient et l'Occident de l'autre, s'inscrit dans le sillage de la mégalomanie nobiliaire, et sa quintessence réside dans l'exaltation de la Pologne qui serait supérieure à tous les peuples européens, seule à être fidèle à Dieu et à la Liberté, sans se courber devant l'idole *Intérêt*:

*Seule la Nation polonaise ne se courba pas devant la nouvelle idole: elle n'avait pas dans sa langue d'expression pour la consacrer en polonais, pas plus que pour en baptiser ses adorateurs qui, du français, s'appellent égoïstes.*

[...]

*Jamais les rois et chevaliers polonais ne s'emparèrent violemment des terres de leurs voisins; mais ils recevaient des nations dans leur fraternité, se les attachant par le bienfait de la Foi et de la Liberté.*

*Et Dieu les récompensa; car un grand peuple, la Lituanie, s'unit à la Pologne, comme un mari à sa femme, deux âmes en une seule chair. Et il n'y eut jamais auparavant de telles unions de peuples. Mais dans la suite il y en aura.*

*Car cette union, ce mariage de la Lituanie avec la Pologne, est une figure de la future union de tous les peuples chrétiens, au nom de la Foi et de la Liberté.*

*Et Dieu fit cette grâce aux rois de Pologne et aux chevaliers de la Liberté, que tous s'appelassent Frères, les plus riches comme les plus pauvres. Et il n'y eut jamais auparavant de telle Liberté. Mais dans la suite il y en aura.* Mickiewicz, 1982, pp. 56-58<sup>26</sup>.

26. « Ale jeden naród polski nie kłaniał się nowemu bałwanowi, i nie miał w mowie swojej wyrazu na ochrzzczenie go po polsku, również jak na ochrzzczenie czcieli jego, którzy nazywają się egoistami. [...] / Nigdy zaś króle i mężowie rycerscy nie zabierali ziem sąsiednich gwałtem, ale przyjmowali narody do braterstwa, wiążąc je z sobą dobrodziejstwem Wiary i Wolności. / I nagroził im BÓG, bo wielki naród, Litwa, połączył się z Polską, jako mąż z żoną, dwie dusze w jednym ciele. A nie było nigdy przedtem tego połączenia narodów. Ale potem będzie. / Bo to połączenie i ożenienie Litwy z Polską jest figurą przyszłego połączenia wszystkich ludów chrześcijańskich, w imię Wiary i Wolności. / I dał BÓG królom polskim i rycerzom Wolności, iż wszyscy nazywali się bracia, i najbogatsi, i najubożsi. A takiej Wolności nie było nigdy przedtem. Ale potem będzie. » Mickiewicz, 1952, pp. 14-15.





Ce bref extrait du *Livre*, curieux dans sa virtuosité prémonitoire, témoigne déjà des traits essentiels de la mythologie fantasmagorique sarmate. L'Occident entier est perdu à cause du capitalisme et de l'attrait pour l'argent, seule la nation polonaise place l'idée de liberté au-dessus des gains immédiats, liberté qui pour Mickiewicz est clairement supérieure aux biens matériels. Les puissances voisines usent de la violence comme outil de politique internationale, la Pologne seule s'unit à la Lituanie dans une liaison semblable au sacrement du mariage. L'Europe est égoïste, seuls les « chevaliers de la Liberté » polonais se sacrifient pour les autres. Tout cela sous la protection de Dieu qui récompensera les Polonais lorsque son projet terrestre s'accomplira et lorsque, « à la résurrection de la Nation polonaise, les guerres cesseront dans la Chrétienté » (Mickiewicz, 1982, p. 62)<sup>27</sup>.

Dans son commentaire du *Livre*, Tomasz Łubieński relève pertinemment la bonne dose de complexes que contient ce discours mi-journalistique, mi-messianique du poète-prophète: « [...] lorsque nous nous moquons et nous indignons face aux complexes nationaux, en nous comparant aux autres, il ne faut pas oublier que nous devons pour beaucoup leur formation à la plume d'Adam Mickiewicz<sup>28</sup>. » (Łubieński, 1999, p. 177).

Si nous posons, comme dans le cas de Wojciech Dębołęcki, la question sur le lecteur potentiel de ce texte, nous y trouverons le même Sarmate, orgueilleux et présomptueux, enrichi de nouvelles

27. « za zmartwychwstaniem narodu polskiego ustaną w Chrześcijaństwie wojny », *ibid.*, p. 17. Monika Rudaś-Grodzka remarque le caractère exotique et narcissique de la tentative des romantiques de se regarder eux-mêmes de l'extérieur: « [...] cette formation de l'existence nationale n'est pas aussi évidente et aussi simple. Ce processus était accompagné par le désir de pouvoir se regarder de l'extérieur, ayant donc le caractère d'une auto-affirmation narcissique qui donne la forme définitive à l'identité nationale. Elle appartient donc non à la sphère de *ratio* mais à l'Éros. », (« [...] owo wyłanianie się bytu narodowego nie jest wcale takie oczywiste i proste. Procesowi temu towarzyszy pragnienie spojrzania siebie zewnątrz, mając więc charakter narcystycznej autoafirmacji, która nadaje ostateczny kształt tożsamości narodowej. Należy więc ona do sfery nie *ratio*, ale *Erosa* »), Rudaś-Grodzka, 2013, p. 67.

28. « ...kiedy śmiejemy się i gorszymy narodowymi kompleksami gorszości i lepszości wobec innych, pamiętajmy, że do ich uformowania walczy przyłożył pióro Adam Mickiewicz. »



expériences: celle de la collision des chimères avec la réalité, c'est-à-dire la chute de l'État nobiliaire fantôme. Le sentiment de l'éternelle innocence et de supériorité est complété par le traumatisme causé par un mal (non mérité, bien sûr) qui toutefois, grâce à l'intervention divine, sera généreusement compensé par la liberté de tous les peuples. Autrement dit, Mickiewicz savait à qui il s'adressait. Le mal provoqué par la collision entre l'illusion et les faits n'a pas appris aux descendants des Sarmates l'humilité face aux événements, il n'a fait qu'agrandir le champ d'action de l'illusion. Les Polonais sont non seulement un peuple ancien, biblique, marqué par une prédestination suprême: ils sont le Christ des nations dont la souffrance et la résurrection porteront des fruits aussi bien terrestres (liberté et paix) que célestes (rédemption chrétienne du monde)<sup>29</sup>. En guise de réponse, j'aimerais citer les paroles d'un pessimiste célèbre, Emil Cioran: « N'importe quel peuple, à un certain moment de sa carrière, se croit élu. C'est alors qu'il donne le meilleur et le pire de lui-même. » (Cioran, 1995, p. 1347).

Si on demandait à un Lituanien ce qu'il pense du mariage solennel entre la Pologne et la Lituanie, il éclaterait d'un rire moqueur. Pour lui, c'était tout au plus un mariage sous contrainte qui n'a fait qu'apporter des malheurs, avec en premier lieu la perte de l'identité lituanienne. En réalité, c'était un acte colonial, avec ses attributs habituels: rupture d'accords, polonisation et catholicisme forcés, rejet de la culture autochtone, etc. Mickiewicz en était pleinement conscient quand, quelques années auparavant, il avait écrit *Konrad Wallenrod*, qui présentait la lutte désespérée des Lituanien contre la christianisation forcée venue de l'Occident<sup>30</sup>. Si cette union constitue réellement « une figure de la future union de tous les peuples chrétiens », nous sommes face à la répétition – difficile de dire à quel point inconsciente – du geste de domination impériale des Sarmates, dissimulée sous les slogans sur la liberté et la foi chrétienne.

29. Soit dit en passant, Mickiewicz soutient que la langue polonaise ne possède pas de mot pour désigner un égoïste, or, lui-même l'avait bien utilisé dans son *Ode à la jeunesse: samoluby* (« ceux qui aiment eux-mêmes »).

30. Dans *Le Livre des pèlerins polonais* Mickiewicz a réduit les Lituanien à un groupe ethnique régional, comparable aux habitants de la Mazurie (Cf. Mickiewicz, 1952, p. 36).



Lorsque Mickiewicz parle de la résistance polonaise face à l'adoration de l'idole *Intérêt*, il confirme le constat économique fait par Jan Sowa dans son livre *Le corps fantôme du roi*. La République des Deux Nations était en réalité un vaste territoire colonial de la Compagnie polonaise des confins [*Polska Kompania Kresowa*] qui menait une activité agraire archaïque, fondée sur le servage et s'opposant à toute modernisation<sup>31</sup>. À la différence des pays occidentaux au capitalisme naissant, la classe des propriétaires terriens empêchait obstinément le développement du commerce, d'échanges et de toute forme d'intermédiaires dans la distribution des biens, en freinant avec succès non seulement le développement du pays mais aussi la gestion sensée de leurs propres domaines. La nation, appelé avec emphase par Mickiewicz « citoyens », qui ne voulait (ne pouvait?) pas réagir de manière pragmatique et moderne, devait compenser ses manques et ses défaillances mentales par des chimères. Le discours de Mickiewicz dans *Le Livre des pèlerins polonais* s'adressait précisément à ses chimères; livre écrit entre la troisième partie des *Aïeux* (1832) et *Pan Tadeusz* (1834). Ce dernier commence par une invocation ambiguë – « Lituanie! ô ma Patrie!<sup>32</sup> » – une déclaration d'amour pour les trois patries différentes: Pologne sarmate (empire dominant les confins), patrie locale d'un citoyen du Grand-Duché de Lituanie, et patrie privée du poète, originaire de la province biélorusse.

Durant les partages, il devenait de plus en plus ardu de différencier ces patries imaginées. La Pologne d'une idée politique se transformait en figure littéraire, presque en mirage poétique. Elle imposait aux écrivains des attaches dont il était difficile de se défaire, et qu'il était impossible d'oublier. Wyspiański l'a exprimé avec douleur dans *La Délivrance*: « Penser la Pologne et les Slaves, la déployer dans les brumes au-dessus des prés humides et dans la courbe dorée d'un arc-

31. Cf. Sowa, 2011, surtout le chapitre *Polska Kompania Kresowa – witajcie na stepach Realnego*, [Compagnie polonaise des confins: bienvenu dans les steppes du Réel], pp. 327-334.

32. Trad. fr. Roger Legras, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1992, p. 15.



en-ciel, la déployer de ses brumes au-dessus des prés humides et de la courbe dorée d'un arc-en-ciel, des prés à la beauté triste, des gestes du désespoir et des regards profonds... Oh, oui, oui, oui, oui...<sup>33</sup> » (Wyspiański, 2009, p. 108). L'émotion privée du poète s'y trouve troublée par l'idée, la question nationale s'immisce dans les sphères les plus intimes, alors que la polonité et la slavité apparaissent de moins en moins comme des entités concrètes, politiques et historiques, et de plus en plus comme des d'états d'âme brumeux. La liberté d'être soi-même se trouve empêchée par une vague idée de communauté qu'il est difficile de percevoir sous une forme définie et réelle; la rendre crédible est impossible. On le voit bien dans le dialogue de Konrad avec le Masque 20: « Tu m'accorderas que nous parlons de tout avec une réserve grandissante. [...] Avions-nous jamais quelques *choses* en commun? Peut-être des accessoires ou des emblèmes. » Et à Konrad de répondre: « Alors ces choses que nous tenons pour poétiques et qui nous sont communes, constituent un obstacle au rapprochement car ils prennent des allures de puissants spectres qui interdisent l'entrée au Paradis<sup>34</sup> » (Wyspiański, 2009, pp. 169-170).

C'est si brumeux. La communauté impose sans cesse une pénitence pour d'anciennes fautes (sarmates?). Mais quelle communauté au juste? À l'instant, Konrad remettait en question le sens des liens communautaires, et désormais il rajoute encore des pénitences inutiles pour d'anciens péchés imprécis. Le contact intime avec le paysage environnant se transforme en remords. Ce paysage familier, imprégné d'une ambiance si bien connue et d'une émotion poétique, se trouve brouillé par un passé slave, par des engagements vis-à-vis de la communauté qui pour son ancienne gloire délivre une facture, payable en « souffrance et douleur ».

33. « Myśleć nad Polską i Słowiańszczyzną i snuć ją w mgłach oparnych z łąk i w złotym tęczy łąku, / snuć ją z tych mgieł oparnych z łąk, / złotego tęczy łąku, / z pół o smutnym wdzięku, / w znaczącym załamaniu rąk i spojrzeń głębi... / O, tak, tak, tak, tak... »

34. « Przyznasz mi, że my z coraz większą mówimy rezerwą o wszystkim. [...] Czyśmy właściwie mieli jakie rzeczy wspólne? Chyba akcesoria i godła ». Na co Konrad: « Czyli że te rzeczy, które my mamy za poetyczne i które nam są wspólne, są nam przeszkodą w zbliżeniu się, bo urastają do potęgi widma, które wzbrania wstępu do Raju. »



Une facture pour la liberté, rédigée par une communauté imaginée.

*Traduit du polonais par Kinga Siatkowska-Callebat*

### BIBLIOGRAPHIE

- CIORAN Emil, 1995, *De l'inconvénient d'être né*, in id., *Œuvres*, Paris: Gallimard, Quarto.
- DĘBOŁĘCKI Wojciech, 1633, *Wywód jedynowłasnego państwa świata...*, [Traité de l'unique très-véritable Royaume de ce monde], Warszawa: Księgarnia Jana Rossowskiego.
- GOSK Hanna, 2010, *Opowieści "skolonizowanego/kolonizatora". W kręgu studiów postzależnościowych XX i XXI wieku* [Les récits du « colonisé/ colonisateur »]. Dans la sphère des études de la post-dépendance du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, Kraków: Universitas.
- LELEWEL Joachim, 1829, *Dzieje Polski*, Warszawa : Drukarnia J. Węckiego; 1844, *Histoire de Pologne*, trad. fr. « publiée par les soins des Polonais », Paris-Lille: Librairie polonaise/ Vanackere, Imprimeur-Libraire, [https://www.google.fr/books/edition/Histoire\\_de\\_Pologne/0lMvXtQFBmIC?hl=fr&gbpv=1&printsec=frontcover](https://www.google.fr/books/edition/Histoire_de_Pologne/0lMvXtQFBmIC?hl=fr&gbpv=1&printsec=frontcover), accès le 4 juillet 2021.
- LESZCZYŃSKI Adam, 2020, *Ludowa historii Polski. Historia wycisku i oporu. Mitologia panowania*, [L'Histoire populaire de la Pologne. L'histoire d'exploitation et de résistance. La mythologie du pouvoir], Warszawa: W.A.B.
- ŁUBIEŃSKI Tomasz, 1999, *M jak Mickiewicz*, [M comme Mickiewicz], Warszawa: Świat Książki.
- MASŁOWSKA Dorota, 2010, *Między nami dobrze jest*, in: id., *Dwa dramaty zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża; 2011, trad. fr. Isabelle Janès-Kalinowski, *Vive le feu! (On s'entend bien)*, Montricher: Noir sur Blanc.
- MICKIEWICZ Adam, 1952 (1832), *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* in id. *Dzieła*, t. VI, *Pisma prozą cz. II*, Warszawa : Czytelnik; 1982 (1947), trad. fr. : traducteur non spécifié, préface de Charles Journet, *Le Livre des pèlerins polonais*, Lausanne: L'Âge d'Homme.



- MOCHNACKI Maurycy, 1985 (1830), *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [Le la littérature polonaise au XIX<sup>e</sup> siècle], Ziemowit Skibiński (éd.), Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- RUDAŚ-GRODZKA Monika, 2013, *Sfinks słowiański i mumia polska*, [Sphinx slave et momie polonaise], Warszawa: IBL PAN.
- SIMMEL Georg, 1988 (1912), « La Philosophie du paysage », in *la Tragédie de la culture et autres essais*, trad. fr. Sabine Comille et Philippe Ivernel, Paris et Marseille: Rivages; <http://datablock.free.fr/GEORG%20SIMMEL%20Philosophie%20du%20paysage.pdf>, accès le 13 juillet 2021.
- SOWA Jan, 2011, *Fantomowe ciało króla, Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą* [Le corps fantôme du roi. La confrontation avec la forme moderne en périphérie], Kraków: Universitas.
- WALICKI Andrzej, 2009, « Sarmacja. Polska między Wschodem a Zachodem » [La Sarmatie. La Pologne entre l'Est et l'Ouest], et « Naród i terytorium narodowe w misjonistycznych ideologiach polskiego romantyzmu », [Nation et territoire national dans les idéologies missioniques du romantisme polonais] in: id., *Prace wybrane t. I, Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, [Oeuvres choisies. v. 1 Nation, nationalisme, patriotisme], Kraków: Universitas.
- Wyspiański Stanisław, 2009 (1903), *Warszawianka, Wyzwolenie, Noc listopadowa*, [La Varsoviennne, Le Délivrance, La Nuit de novembre], Kraków: Zielona Sowa.







# **APRÈS LE « CRÉPUSCULE » ?**

## **QUE RÉVÈLE L'ENSEIGNEMENT DE LA CULTURE POLONAISE AUX ÉTRANGERS ?\***

Kinga Siatkowska-Callebat

Sorbonne Université

\* Une première version de cette étude a été proposée lors des IV<sup>es</sup> Assises de l'enseignement du polonais en France en 2018. Une autre, élargie et adaptée au public polonais, est parue sous le titre « Glottodydaktyka kulturowa za granicą – kilka uwag z praktyki nauczania » (Siatkowska-Callebat, 2020).

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 467-489*





Au risque de décevoir un lecteur peu familier des débats intellectuels polonais d'après la transformation politique de 1989, il ne sera pas question dans mon texte de cours donnés après le coucher du soleil mais de l'importance du paradigme forgé par les écrivains polonais de l'époque romantique, qui ne cesse de constituer une clef interprétative de nombreuses œuvres jusqu'à nos jours. Ce même paradigme devait laisser la place à d'autres modèles culturels dans une Pologne démocratique et indépendante. Dans ce contexte, au milieu des années 1990, Maria Janion annonce le « crépuscule du paradigme romantique<sup>1</sup> ».

La réflexion que je voudrais présenter ici, s'appuie sur l'expérience de l'enseignement de la littérature et du cinéma polonais dans le cadre de la Licence et du Master dans le département de polonais de Sorbonne Université. Notre département, depuis une décennie déjà, expérimente la méthode « à la Norman Davies<sup>2</sup> », commence par la période contemporaine, au début du cycle, pour remonter à rebours de l'histoire par la suite. Cette chronologie « inversée » concerne les cours d'histoire et d'histoire littéraire, qui s'accordent ainsi en première année avec ceux de géopolitique et d'histoire du cinéma.

Ce choix, dicté d'une part par l'attractivité de la période récente, et d'autre part par l'accessibilité linguistique des textes, possède néanmoins ses limites. On peut, bien évidemment, traiter une œuvre hors de tout contexte, historique ou national, et cela se vérifie parfois étonnement bien avec nombre de livres ou de films, mais sommes-

1. La réflexion critique vis-à-vis de la longue durée du paradigme romantique commence dans le livre *Projekt krytyki fantazmatycznej* [Projet d'une critique fantasmagorique] (Janion, 1991), livre dans lequel la chercheuse présente l'idée selon laquelle la culture serait soumise avant tout à l'imaginaire, une catégorie qui ordonnerait son ensemble, nous proposant ainsi une toute nouvelle vision du romantisme polonais, fondée essentiellement sur le fantasme. Le fantasme, expression de l'émancipation de l'individu, lorsqu'il s'installe durablement dans l'imaginaire collectif, cache en lui le danger d'une manipulation possible. Peu de temps après, plusieurs interventions de Janion convergent vers le constat de l'épuisement des codes romantiques, dont le plus célèbre, « Zmierzch paradygmatu romantycznego » [Le crépuscule du paradigme romantique] (Janion, 2000 (1996)).

2. Je me réfère ici à l'ouvrage de ce chercheur qui traite de l'histoire de la Pologne, à partir des événements de Solidarność en 1980 avant d'aborder les époques précédentes (Davies, 1984).



nous dans ce cas encore en train d'enseigner « la Pologne », comme le précisait le thème des IV<sup>es</sup> Assises de l'enseignement du polonais en France ? Même s'il est important de montrer que la Pologne est un pays comme les autres, notre rôle, en tant qu'enseignants de langue, littérature et civilisation étrangères est peut-être avant tout de montrer la particularité et la différence, cette fameuse « polonité » qui n'est ni simple, ni univoque. Comment guider alors la réception des œuvres contemporaines si leur arrière-plan historique et littéraire n'est connu de nos étudiants que très partiellement ? Quels sont enfin les éléments récurrents face auxquels l'identité polonaise continue à se construire dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècles ?

La manière dont ces œuvres (post) modernes usent du jeu intertextuel avec la tradition m'intéresse avant tout. C'est d'ailleurs en partant de cette expérience de l'enseignement qu'est né mon propre projet de recherche, focalisé sur le dialogue que la culture polonaise (littérature et cinéma) entretient avec la tradition romantique depuis 1989. La présente étude se fonde essentiellement sur deux cours, proposés à des niveaux différents, ce qui met en lumière les aptitudes interprétatives de notre public : dans un premier temps, un cours de littérature, adressé aux étudiants de première année, et dans le second, un séminaire de Master. Sans passer en revue la totalité des programmes, où l'on peut rencontrer des problèmes semblables, j'aimerais me concentrer sur deux exemples choisis – une nouvelle et un film – une focalisation permettant d'exposer une problématique récurrente.

### **ENTRE OBSCURANTISME ET PROGRÈS : LECTURE D'UN RÉCIT DE SŁAWOMIR MROŹEK**

Le cours de l'histoire littéraire qui s'adresse aux étudiants de première année, allant de 1956 à nos jours, commence par l'étude du recueil de nouvelles *Stoń* [L'Éléphant] de Sławomir Mroźek (Mroźek, 2007 [1957]), une des œuvres marquant le dégel polonais. La lecture de Mroźek n'est pas nécessairement historique, il suffit de voir la carrière de ses pièces à travers le monde : on peut voir son humour noir et l'esthétique de l'absurde en dehors du contexte politique dans



lequel s'inscrit très efficacement l'auteur d'*Emigranci* [Les Émigrés]. La comparaison avec des écrivains comme Franz Kafka, Samuel Beckett ou Nicolas Gogol démontre l'universalisme de l'auteur polonais. C'est par le biais de ce type de lecture qu'on peut faire entrer nos étudiants dans le monde de Mrożek. Or, elle se révèle assez vite limitée car, si le grotesque chez les auteurs du théâtre de l'absurde est une démarche de nature poétique, chez Mrożek, il résulte d'une scrutation attentive de la réalité de la Pologne de l'après-guerre<sup>3</sup>. C'est l'occasion pour expliquer aux étudiants, quel est le fonctionnement de la propagande, d'introduire la notion de la langue de bois (Głowiński, 1990) et des rapports que celle-ci entretient, ou plutôt n'entretient pas, avec l'acte de communication. Cependant, la réalité poststalinienne n'est pas la seule contre laquelle est dirigée la plume bien acérée de Mrożek : il s'attaque aussi à la tradition qui façonne la manière de voir le monde de ses narrateurs et personnages.

Pour montrer le contraste comique entre l'« ancien » et le « nouveau » la nouvelle « *Z ciemności* » [Lettre d'une contrée obscure], que nous lisons en cours avec les étudiants, s'y prête particulièrement bien (Mrożek, 2001, pp. 76-78)<sup>4</sup>. Cette lettre de délation – forme qui deviendra un genre de prédilection de Mrożek dans les années 1980 (Mrożek, 1992) – présente un rapport, écrit par un narrateur zélé aux « camarades », dirigé non contre une personne mais contre toute la communauté des paysans polonais qui, empêtrée dans l'obscurantisme et les superstitions, n'arrive pas à réaliser le plan, imposé par le Parti, et peine à s'instruire.

L'expérience de l'enseignement montre qu'un (bon) étudiant, qui vient de suivre un cours sur le réalisme socialiste et, en parallèle, des cours d'histoire et de géopolitique, s'étant familiarisé avec la période stalinienne, repère relativement vite des éléments qui y font référence : l'approche rationnelle et scientifique du monde (université populaire où le meunier étudie le marxisme ou la revue les *Horizons de la technique*, lu en lisière de forêt par un paysan...), la nouvelle hiérarchisa-

3. Au sujet du réalisme grotesque cf. Delaperrière (2003) et Esslin (1992).

4. Cf. le texte la nouvelle en version originale dans l'annexe à l'article.



tion sociale et la langue de bois qui la définit (*biedniak*, *kułak* [richard], *kierownik młyna* [directeur du moulin], *walka klasowa* [lutte des classes...]), la nouvelle organisation économique (livraisons obligatoires de blé à l'État), la diabolisation de l'ennemi occidental (le diable aux couleurs bleu-blanc-rouge<sup>5</sup> qui affiche, en français dans le texte, une paix factice et fragile), bref, « une lutte des classes tout ce qu'il y a de plus ordinaire ». L'ironie que Mroźek obtient en plaçant ce vocabulaire sous la plume d'un homme qui n'y comprend pas grand-chose, se contentant de répéter des formules qu'il interprète à sa manière<sup>6</sup>, est lisible pour la plupart des étudiants.

Les meilleurs d'entre eux, ceux qui ont lu attentivement *La pensée captive* de Czesław Miłosz quelques cours auparavant, repèrent même la présentation de l'idéologie communiste comme une « nouvelle foi » (Miłosz, 1953) : les invocations et les expressions d'usage appartenant au champ sémantique du religieux sont assez explicites (« pour les siècles des siècles », « Oh, mon Dieu, mon Dieu ! ») ; complétés par la structure même du texte qui – ce ne sont plus les étudiants qui le remarquent – reprend celle du Psaume 130, *De profundis...* (en polonais : « Z głębokości, wołam do Ciebie Panie...<sup>7</sup> » – qui donne chez Mroźek « Z ciemności... do was, towarzysze, piszę<sup>8</sup> »).

Cependant le récit de Mroźek raille tout autant, si pas plus encore que l'hypocrisie de la propagande, l'obscurantisme de la campagne polonaise arriérée et ses croyances aux manifestations surnaturelles qui coexistent avec les éléments du monde réaliste. Nous avons donc d'un côté le quotidien du paysan avec son ivrognerie et sa violence,

5. En réalité, dans le texte original, la casquette du diable n'est que bleue et rouge. La référence au drapeau français est cependant si évidente que le traducteur l'a rendue par bleu-blanc-rouge.

6. Le « crédit » est vu comme un petit gnome assis sur le lit, et la « colonne vertébrale », dans le sens d'un axe idéologique, devient un tas d'ossements trouvés derrière la grange.

7. Psaume « De profundis clamavi at te, Domine » [Des profondeurs, je crie [crierai] vers Toi, Seigneur], dans la *Vulgate* classé 129, dont la célébrité est due aux différentes adaptations musicales : celle de Jean-Sébastien Bach (1707) notamment, ou la lettre d'Oscar Wilde, *De Profundis*, à Alfred Douglas (1897).

8. « Je vous écris, camarades, ce rapport ». Cette référence biblique disparaît complètement de la traduction d'André Kozimor (Mroźek, 2001).



mentionnées comme en passant par le narrateur<sup>9</sup>, des conditions de vie primitives<sup>10</sup>, la pauvreté et les détournements de fonds<sup>11</sup>. De l'autre, des êtres fantastiques qui peuplent cette campagne, ressemblant à tant d'autres cultures populaires : chauves-souris vampiriques, diable, gnomes bossus, striges, forces obscures indéfinies, enfin têtes sans corps, âmes de revenants, et sorcière qui, par leurs agissements, interviennent dans la vie des habitants du village. Le tout, plongé dans l'obscurité et dans un endroit isolé. Rien de bien original, plutôt une version grotesque des *topoi* de littérature fantastique, sauf que, dans le contexte de cette nouvelle, le fantastique semble bénéficier d'un statut particulier.

C'est là que l'optique a-chronologique, adopté dans notre cycle d'enseignement, se met à poser problème. Commençons par la phrase avec laquelle le narrateur conclut la nouvelle : « Alors, je ne vous avais pas dit que chez nous on n'a pas la même spécificité<sup>12</sup> ». Pas la même spécificité ? Où au juste réside cette différence ? Dans les conditions de vie qui font de la campagne rustre un espace où n'a encore pas pénétré la civilisation de la grande ville, avec... ses toilettes à l'intérieur des habitats qui évitent des sorties nocturnes en lisière des forêts<sup>13</sup> ? Ou, plus largement, en comparant cette campagne avec un contexte européen ? « Vous nous dites : l'Europe. Alors que là, on met du lait à cailler et tout de suite il y a des gnomes bossus qui sortent

9. « [...] kierownik młyna i jego żona rozpili się ze zgryzoty » [Le directeur du moulin et sa femme se sont mis à boire à cause du souci] ; « młynarz młynarzową wódką oblał i podpalił » [(...) le meunier a arrosé la meunière avec de la vodka et y a mis le feu] (Mroźek, 2000, p. 12 pour l'original, p. 76 pour la traduction).

10. « [...] wyszedłbym na stronę za własną potrzebą » [(...) je voudrais bien sortir pour faire mes besoins] (*ibid.*).

11. « ([...] kredyt maluśki [...], co go jeszcze przed wyborami przyznali na wybudowanie mostku, a zaraz potem umarł bez ostatniego pocieszenia. » [petit Crédit, qu'avant même les élections on avait affecté à la construction d'un petit pont, mais qui tout de suite après était mort sans la moindre dernière consolation] (Mroźek, 2000, pp. 14, 78).

12. « A nie mówiłem, że u nas inna specyfika ? » (Mroźek, 2000, p. 14).

13. « Hej, nie ma to jak wielkie budowle, wszystko tam jest pewnie pod dachem i nie trzeba wychodzić pod las. » [Ah ! Il n'y a rien de tel que ces grandes constructions, où tout est immanquablement sous le même toit et on n'est pas obligé de sortir en bordure de la forêt.] (Mroźek, 2000, pp. 13, 77).



d'on ne sait trop où et qui viennent pisser dans nos casseroles<sup>14</sup>. », suggère Mrożek dans une phrase pivot qui scinde le texte en deux. Qu'est-ce qui instaure donc la particularité des croyances populaires dans la culture polonaise ? Peut-on parler d'une véritable « canonisation » de ces éléments à l'intérieur d'un modèle identitaire ?

Mrożek semble nous aiguiller encore, et ce dès la première phrase du texte : « Straszna nas na tej wsi głuchej ciemnota ogarnia<sup>15</sup>... », qui exprime une inquiétante synesthésie, caractérisée par l'absence de perceptions sensorielles de l'ouïe et la vue. Nous sommes, certes, en présence d'une locution figée *głucha wieś* (rendue, faute de mieux par « trou perdu » dans la traduction française) et du terme *ciemnota* [obscurantisme] qui ne garde guère qu'un rapport lointain avec son origine non-figurative, et pourtant. Il suffit de dégager de leur contexte ces deux termes, transformés en adverbes (*głucho*, *ciemno*), d'intervertir l'ordre (*ciemno*, *głucho*), pour qu'un lecteur polonais averti y reconnaisse une référence culturelle non des moindres : un *leitmotiv* qui ponctue la II<sup>e</sup> partie des *Aïeux* d'Adam Mickiewicz, répété par le chœur : « Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie »<sup>16</sup>, précédant à chaque fois les sortilèges qui feront apparaître les âmes des revenants (Mickiewicz, 1957, v. 1-2, 27-28, 35-37, pp. 19-24). La lecture de la nouvelle de Mrożek se transforme, du moins en partie, en une actualisation du rite des aïeux, transcrit par Mickiewicz : parmi les âmes égarées qui hantent les habitants du bourg, se trouvent un petit garçon (artiste de génie, âgé de deux ans), semblable aux anges de la pièce du romantique, ainsi que Krzywdoń, le richard, qui est le double du Spectre du Seigneur sanguinaire, déchiré par les oiseaux dans les *Aïeux* (Mickiewicz, 1957, pp. 19-24 ; Mickiewicz, 1992, p. 64-69).

14. « WY nam mówicie : Europa. A tu, co postawimy mleko na kwaśne, to skądś wyłazą garbate karzelki i szcżąją nam do garnków. » (Mrożek, 2000, pp. 13, 77).

15. La traduction française, au profit d'une fluidité stylistique, s'éloigne de l'original (« Dans ce trou perdu, horribles sont l'obscurantisme et les croyances qui s'emparent de nous »). Voir texte en annexe (pp. 454-455).

16. « Partout autour de nous l'obscurité, le silence. / Que va-t-il se passer, que va-t-il se passer ? » (trad. fr.: Mickiewicz, 1992, pp. 57- 80).



L'évocation du pré-texte mickiewiczien place le « curseur interprétatif », non accessible à nos étudiants de première année évidemment, dans le contexte romantique, en montrant tout d'abord à quel point les croyances populaires, exploitées par les romantiques, sont devenues des signes vides, des êtres de papiers<sup>17</sup>. Le monde fantastique qui peuple l'imaginaire populaire, celui qui a nourri les œuvres des romantiques, est issu chez Mroźek davantage de cette tradition littéraire que du folklore.

La référence au canon romantique déclenche par la suite une lecture « sensible » au jeu intertextuel : les tombes (*mogiły*), surtout dans le voisinage de « verstes » (unité de mesure russe) peuvent être interprétées comme celles des insurgés<sup>18</sup>, de même que les corbeaux qui symbolisent les pensées noires du narrateur (*myśli moje jak kruki*), peuvent renvoyer à l'œuvre de Stefan Żeromski, *Rozdziobią nas kruki, wrony* [Corbeaux et corneilles nous dépèceront], écrite en 1895 et consacrée à l'échec de l'insurrection de janvier 1863.

On pourrait encore multiplier les explications et les références de ce court récit, véritable précis d'histoire de littérature polonaise<sup>19</sup>, mais pour expliciter clairement ces jeux intertextuels, il serait nécessaire de donner un aperçu de l'histoire littéraire, commençant au moins par le XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui – dans le cas précis d'un cours de première année – s'avère impossible. On se contente donc de signaler de nouvelles pistes interprétatives, qui s'ouvrent grâce à la clef mickiewiczienne, placée dans l'incipit du récit, et on en fait son deuil, semblable au *deuil du*

17. Cf. au sujet des rapports de Mroźek aux romantiques une référence désormais classique : Piwińska (1973), ou plus récente : Sidoruk (2003).

18. En particulier, des insurrections de novembre 1830 et de janvier 1863, dirigées contre l'occupant russe.

19. Mroźek affectionne ici un jeu onomastique : aux côtés du richard Krzywdoń (celui qui fait le mal, de « krzywda » : mal, tord, injustice), nous avons le pauvre Karaś (celui qui punit, de « kara » : punition), une reprise – fortuite ? – du même jeu de mots que celui par lequel se termine la pièce de Witold Gombrowicz, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, (publiée en 1938, avec une première en 1957, l'année de publication de *L'Éléphant*), où la « punition » imposée à Yvonne est un carassin commun (*carassius carassius*, *karaś*, en pl.), une espèce de carpe particulièrement riche en arrêtes, servie lors d'un repas, et avec lequel Yvonne s'étouffe.



traducteur, espérant qu'elles s'ouvriraient un jour, lorsque l'étudiant aura fini le cycle de l'apprentissage<sup>20</sup>.

**LES SONNETS DE CITÉ : LA JOURNÉE D'UN CINGLÉ  
[DZIEN ŚWIRA] DE MAREK KOTERSKI**

Le deuxième exemple est celui d'un film de Marek Koterski, dont l'étude en cours diffère de la nouvelle de Mroźek de plusieurs façons : tout d'abord, il s'agit d'une œuvre cinématographique, présentant une réalité historique différente (chez Mroźek c'était celle de la Pologne d'après-guerre, ici nous avons la Pologne d'après la transformation de 1989), par ailleurs près d'un demi-siècle sépare aussi la création des deux œuvres (le film sort sur les écrans en 2002), et, enfin, le film de Koterski est proposé dans le cadre d'un séminaire pour les étudiants de Master.

Le séminaire, consacré à l'étude de la résurgence du paradigme romantique dans la culture polonaise après 1989, se fonde sur un échantillon de textes en prose et d'œuvres cinématographiques. Avec l'appui des travaux de chercheurs polonais (Janion, 2000 ; Bielik-Robson, 2008 ; Kuziak, 2009 ; Rabizo-Birek, 2012 ; Dąbrowska & Szczepan, 2014 ; Bałajewski, 2015 ; Plata, 2017...), les étudiants scrutent différentes formes de la présence de ce paradigme, le plus souvent sous la forme d'une « dépendance par la négation<sup>21</sup> », de la contestation qui ne fait que raviver une tradition dont les artistes aimeraient se passer.

Koterski, un artiste à part, dont les films sont souvent associés à l'œuvre de Woody Allen, de frères Cohen ou de Pedro Almodóvar (Sobolewski 2015), souligne plus d'une fois le rôle capital (mais aussi le poids) de la tradition romantique dans sa création et dans la formation de l'identité polonaise encore au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Dès son premier film de fiction, *Dom wariatów*, [L'Asile des fous] (1984), il place au centre le personnage d'Adaś Miauczyński, qui

---

20. La littérature romantique est proposée à nos étudiants seulement en troisième année de licence.

21. Cf. Piwińska (1973, p. 23) : « uzależnienie przez negację ».





reviendra par la suite dans *Życie wewnętrzne*, [La vie intérieure] (1986), *Porno* (1989), *Nic śmiesznego* [Rien de drôle] (1995), *Ajlawju* (1999) *Dzień świra* (2002), *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* [Nous sommes tous des Christ] (2006) et, plus récemment, *7 uczuć* [7 sentiments] (2018), parmi lesquels *Dzień świra* est sans conteste le plus connu<sup>22</sup>. Son succès qui ne faiblit pas est notamment attesté par l'adaptation de cette œuvre pour un opéra-comique éponyme<sup>23</sup>.

*Dzień świra* présente la journée ordinaire d'une vie faite de déceptions et de vacuité d'un enseignant de polonais qui vit dans un appartement exigü et mal insonorisé, dans un immeuble vétuste d'une cité des années 1970. Cet anti-héros que l'on pourrait rapprocher d'une figure d'*outsider*<sup>24</sup>, se sent investi d'une mission digne des descendants de poètes romantiques, tout en présentant le cas clinique d'une psychose obsessionnelle compulsive. Le film nous montre le personnage en train d'accomplir une série d'actions, célébrées et ordonnées en étapes, avec une prédilection particulière pour la numéromanie (Sobolewska, 2013). Adaś suit un rituel quotidien immuable d'ablution, de défécation, de préparation de son petit-déjeuner, de ses cours, etc. Le nombre sept, magique, décomposé en 3 + 4 ou multiplié par 2, 3 ou plus (le héros, quant à lui, a 7 x 7 ans), régit toutes ses actions qui doivent être commencées à des heures précises, à défaut scindées en demi-heures. Et, à chaque fois, les rouages des rituels se trouvent grippés par des événements extérieurs que le héros supporte de moins en moins. La journée d'Adaś devient ainsi la quête constante d'une quiétude inatteignable, une fuite devant les adversités, un affrontement – parfois à découvert – des contrariétés qui mettent à mal sa résistance psychique. Tirillé entre peur et irritation, colère et angoisse, il se rétracte progressivement dans sa carapace de misanthrope, de plus

22. Porté par l'excellente interprétation de Marek Kondrat, le film est récompensé notamment par le Grand Prix et le prix du meilleur acteur au festival de Gdynia en 2003.

23. La première a lieu à Teatr Wielki de Poznań en janvier 2012 (avec la participation de sept Adaś). Un autre projet est réalisé le 7 juillet 2017 à 19h07 au théâtre Kamienica à Varsovie.

24. Les versions d'antihéros-outsider présentées dans le livre de Zagórska ne prennent pas en compte la figure de l'écrivain improductif, paria intellectuel (Zagórska, 2017).



en plus solitaire, de plus en plus souffrant. L'image parodique du personnage prête à rire mais, plus on regarde le film plus l'aspect comique s'efface, créant aussi le sentiment d'angoisse que le spectateur partage avec cet anti-héros. Si le film a connu un tel succès à sa sortie, et s'il reste toujours un des grands classiques de la comédie polonaise<sup>25</sup>, c'est que le public s'y reconnaît et retrouve dans cette étrangeté paranoïaque une bonne dose de familiarité. Miauczyński est à la fois « prêtre » et « bouffon » (Kotakowski, 2002), dans le sens où il est le défenseur de l'absolu, continuateur d'une tradition, mais aussi celui qui remet en doute les valeurs traditionnelles, sape l'intégrité de l'absolu et dépasse les comportements socialement acceptables (il défèque sous la fenêtre de sa voisine, donne un coup de pied à un chien handicapé...).

Les sept films de Koterski avec Adam Miauczyński reposent sur une construction similaire, s'appuyant sur le monologue du protagoniste, contenu dans un langage familier. Le spectateur observe ce Don Quichotte des temps (post) modernes, tout en entrant au plus profond de son intimité, à la limite du bon goût et de l'exhibitionnisme.

Koterski va loin dans l'exposition de sa propre biographie qui lui sert à créer une image grotesque<sup>26</sup> : il confie, par exemple, le rôle du fils Miauczyński à son propre fils (Michał Koterski), et lui donne le prénom de Sylwester, alors que celui-ci est né la nuit de la Saint Sylvestre. D'autres éléments filmiques convergent vers une réception du protagoniste comme un alter ego du cinéaste, à commencer par le nom de Miau-czyński, évoquant le miaulement, qui joue sur la ressemblance avec Kot[chat]erski, dans lequel se cache également un chat. C'est ainsi qu'Adaś Miauczyński, au *pedigree* étrangement similaire à celui du réalisateur (études de littérature polonaise, carrière universitaire abandonnée, divorce, etc.), incarne son double.

---

25. Il a été notamment plébiscité en 2014 le meilleur film polonais des « 25 ans de liberté » (1989-2014) dans le concours organisé par la radio Trójka, et fait partie de ces films culte dont les dialogues et expressions favorites constituent un langage commun de plus d'une génération, cf. Henrykowski, 2013, ou la chaîne youtube *Sfilmowani*, <https://www.youtube.com/watch?v=2r9aBuf5zJo>; accès le 14 octobre 2020.

26. Cf. Lubelski, 2017, le chapitre « Mitobiografie » [mythobiographies], p. 427 (le terme lui-même est introduit par Czapliński, 1997, p. 205).



En revanche, son prénom, diminutif d'Adam, renvoie au premier homme mais, surtout, au premier parmi les poètes (polonais) : Adam Mickiewicz. Il est, comme Mickiewicz, poète (mais nous ne découvrons dans le film que le premier vers d'un poème qu'il compose à grand-peine), professeur de littérature (au lieu du Collège de France, dans un simple collège) ; il est aussi un amant romantique, idéalisant son amour de jeunesse, etc. Adaś est un avatar ridicule du grand Adam, placé à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle.

C'est précisément Mickiewicz qui va constituer une ossature sur laquelle repose la composition du film, à commencer par des citations précises, notamment le sonnet qui ouvre le cycle des *Sonnets de Crimée*, « Les Steppes d'Ackermann » qu'Adaś Miauczyński essaie de lire, en préparant son cours. Il reprend sa lecture à trois reprises, à chaque fois dérangé par les bruits provenant de son voisinage, sa lecture devient de plus en plus courte, jusqu'à son abandon. À chaque fois que nous entendons ce poème, apparaît une vision fantasmagorique d'Adaś, placé de profil, dans une longue cape noire, rappelant les tenues vestimentaires des romantiques, et évoquant, surtout, le célèbre portrait d'Adam Mickiewicz peint entre 1827 et 1828 par Walenty Wańkiewicz, inspiré précisément par le même cycle de sonnets<sup>27</sup>. Le buste d'Adaś avance au-dessus d'une mer de hautes herbes : la steppe verdoyante de la Crimée entre les barres d'immeubles gris de l'époque de Gierek<sup>28</sup>. Chaque lecture élève Adaś un peu plus haut, pour le faire avancer presque à la hauteur des derniers étages des tours. Bien que totalement décalée face à la réalité dans laquelle il évolue, la poésie romantique semble pouvoir être une source d'élévation spirituelle. Ou plutôt pourrait l'être.

Quelques instants plus tard, nous retrouvons Adaś qui, face aux élèves dans sa classe, comme touché par la grâce, se saisit d'une

27. *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale* [Le portrait d'Adam Mickiewicz sur le rocher de Judah] (Kozakiewicz, 1976, p. 288). L'original du tableau a disparu, l'une des nombreuses copies se trouve au musée national de Varsovie.

28. Edward Gierek, premier secrétaire du Parti (1970-1980), a marqué le paysage polonais notamment par les constructions d'immeubles en préfabriqués de béton (Plattenbau).



improvisation poétique décrivant le voyage de Mickiewicz : partant d'Odessa à travers la steppe. L'improvisation d'Adaś ressemble à s'y méprendre aux sonnets du grand romantique (les réactions des étudiants de mon séminaire en témoignent) : même rythme (tridécasyllabique), rimes, même vocabulaire livresque et archaïque. Transcrite en vers, elle présenterait ceci :

*Wycieczka w nieodległe od Odessy stepy,  
Dzikię, niedawno jeszcze deptane przez stada  
tatarskich rącznych koni, pozwala mu westchnąć  
powietrzem czystym, ciszą po jarmarcznym  
zgiełku*

Le voyage non loin d'Odessa dans les steppes sauvages, piétinées il y a peu par des troupeaux d'agiles chevaux tatars, lui permet de respirer l'air pur, le silence après le brouhaha des marchés

*życia w portowym mieście. Jechali wciąż dalej,  
koczym za czwórka koni. Aż do Akermanu.  
Szczyty czerniały w wieczór nieprzebytą ścianą.*

de la ville portuaire. Ils poursuivaient encore, en charrette à quatre chevaux. Jusqu'à Ackermann.

Les sommets noirs formaient au soir une infranchissable muraille

*Nie opisywał tego, stwarzał je, na nowo.  
Ich obraz potężniejszy, świetniejszy niż były.  
Wszystko stwarzał na nowo, zaklinając w  
słowo.*

Il ne le décrivait pas, il le créait à nouveau. Leur image était plus puissante, plus belle qu'en réalité.

Il recréait tout, enchantant en mots.

*Żegluga, burza morska i cisza na morzu.  
Cisza jest coraz cichsza, zda się niemożliwa  
do usłyszenia uchem, aż po ciszę serca.*

La traversée, la tempête et le calme en mer. Le silence est de plus en plus muet, jusqu'à être impossible à atteindre avec l'ouïe, jusqu'au silence du cœur.

Le professeur s'abîme dans sa récitation, se laisse porter par ses paroles, alors que les réactions des élèves, pouffant et faisant des bruts scatologiques, ponctuent chaque fin de « strophe ». Seule une élève, assise au premier rang, le fixe du regard. Adaś imagine alors à sa place son premier amour en admiration devant son improvisation romantique. Mais là aussi, une déception l'attend : l'élève est juste intriguée par le pansement qu'il a sur sa tête<sup>29</sup>. Il termine alors sa

29. La « blessure » sur le front que Miauczynski se fait en se cognant à la boîte aux lettres,



récitation par la célèbre phrase qui clôture « Les Steppes d’Ackermann » : « Jedźmy, nikt nie woła. » (Allons : personne n’appelle<sup>30</sup>) et quitte la salle de classe pour ne plus y revenir.

Cette scène montre de manière caricaturale, lisible pour tout spectateur (les discussions avec les étudiants en témoignent), l’écart entre la « narration poétique » – le scénario est écrit en vers de treize syllabes – et le parler vulgaire, la « narration physiologique », scatologique et pornographique<sup>31</sup>. Les deux registres se heurtent, empêchant par la même l’acte de communication. Les élèves de Miauczyński ne comprennent pas la langue des romantiques.

Adaś réalise la déchéance de son rôle de « meneur d’âmes » aussi hors les murs de l’école : il suffit de rappeler son monologue, adressé du haut de sa fenêtre aux ouvriers travaillant dans la cour. Haut perché, sur son Mont Blanc du troisième (?) étage, il se présente comme un *intelligent*, malmené dans la nouvelle réalité, où personne ne respecte son travail et son œuvre. En lieu et place d’un poète-prophète, nous avons ici le cri exacerbé d’un écrivain improductif, soldé par l’absence d’une quelconque réaction de la part de la « nation » : les ouvriers, après avoir mangé leurs casse-croûte, s’en vont sans mot dire. Insulte suprême pour l’intellectuel qui reste seul avec ses doléances<sup>32</sup>.

Cependant, il continue à se placer au-dessus des autres, ce que le film montre avec l’agencement spatial des scènes où le poète (post) moderne se confronte au « peuple » (ouvriers, voisins, musicien

---

n’est pas sans rappeler la mystérieuse blessure sur le front du héros des *Aïeux*, s’éloignant vers la Sibérie.

30. Traduction parue dans *Chefs-d’œuvre poétiques d’Adam Mickiewicz traduit par lui-même et par ses fils*, 1882, Paris : Charpentier ; en ligne Mickiewicz - Sonnets de Crimée – Bibliothèque russe et slavebibliothèque-russe-et-slave.com/Livres/Mickiewicz – [PDF Document] (fdocuments.fr), accès le 16 juillet 2021.

31. Au sujet du fonctionnement des vulgarismes dans ce film cf. Miławska, 2013.

32. Cette scène peut être aussi inspirée par la mise en scène des *Aïeux* par Konrad Swiniarski en 1973 au Stary Teatr à Cracovie où la Grande Improvisation de Konrad est écoutée par les paysans, consternés plus que concernés par le discours du héros romantique. (Je remercie Magdalena Renouf pour cette suggestion pertinente.)



ambulant...), s'inscrivant dans l'opposition traditionnelle entre « maîtres » et « goujats » (Sutowski, 2010).

Miauczyński cherche, en vain, à communiquer avec son entourage à l'aide des citations, références culturelles qu'il aimerait voir fonctionner comme un code secret : clin d'œil, mot de passe d'un cercle d'initiés. Une scène dans la partie finale du film le montre : lorsqu'Adaś, après plusieurs heures passées à la plage, rentre chez lui le soir et croise son voisin, revenant d'un même périple, il récite le célèbre incipit du récit de Waydelote de *Konrad Wallenrod*, roman poétique de Mickiewicz : « Skąd Litwini wracają ? » [D'où reviennent les Lituaniens ?], s'attendant à réplique « Z nocnej wracają wycieczki. » [Ils reviennent d'une expédition nocturne]<sup>33</sup>, mais le voisin n'y comprend rien et l'interroge « Lituaniens ? quels Lituaniens ? ». Il aura beau revenir plusieurs heures plus tard, après avoir compris l'allusion littéraire, Miauczyński ne voudra plus de cette connivence tardive, et chassera le voisin importun. Il reste donc dans tout le film le seul à comprendre, ressentir et vivre la poésie romantique que plus personne ne connaît. Au lieu de constituer un chiffre de communication entre les initiés, le texte de Mickiewicz se limite à incruster le monologue du protagoniste. Et c'est sur cette inadéquation entre la poésie romantique et le quotidien d'une société de consommation que se fonde le comique du film.

Le même phénomène touche aussi d'autres sphères de la représentation filmique, notamment la bande-son. Elle est composée de plusieurs « strates », plusieurs sources, s'alliant comme dans un concerto mais produisant une véritable cacophonie. La première scène en est un très bon exemple : l'ouverture du film est traitée comme l'ouverture d'un concert, « concert pour piano, marteau-piqueur et deux voix ». La caméra, dans un mouvement circulaire, montre une cité : des barres d'immeubles gris sur un fond de ciel bleu avec, çà et là, quelques arbres chétifs. À ce moment entrent, tour à tour :

---

33. Dans le poème de Mickiewicz (1828), cette séquence est au passé mais pour le besoin de la situation, le héros de Koterski la place au présent. Trad. fr. d'après Mickiewicz, 1882, p. 47.



les accords violents de l'étude op. 10, n° 12, dite *Révolutionnaire*, de Frédéric Chopin et, au bout de quelques mesures, le bruit d'un marteau-piqueur ; les deux se disputant la primauté dans une force étourdissante (le marteau-piqueur l'emporte finalement). Puis, nous avons un gros plan sur les yeux du héros qui les ouvre, puis referme, mettant des boules Quies dans ses oreilles, et une serviette pliée sur son visage (rechercherait-il cette même absence de perceptions sensorielles – *ciemno, głucho* – qui ouvrirait la nouvelle de Mroźek ?). Nous entendons alors son monologue intérieur en tridécasyllabes, dévoilant ses souffrances et angoisses devant une nouvelle journée faite de vacuité, que ponctuent des jurons vulgaires, prononcés à voix haute, suivis d'un signe de croix, puis de quelques mouvements de gymnastique – un « entretien » très minimaliste de l'âme et du corps<sup>34</sup>.

Dès l'ouverture donc, nous avons des éléments essentiels qui composent le film. D'une part, la musique de Chopin, cliché du romantisme et de la polonité, qui insupporte par sa violence, et d'autre part, la mélodie tridécasyllabique du monologue intérieur d'un poète solitaire, les deux « désavoués » par la bande-son qui suit, et qui s'y superpose : le marteau-piqueur, couvrant la musique, et le juron l'envolée poétique.

Le choix de cette œuvre de Chopin n'est d'ailleurs pas fortuit. Il s'agit non seulement d'un morceau de bravoure pour virtuose (et donc pouvant exercer une violence auditive s'il est joué trop fort) mais aussi de l'étude écrite en réaction à l'échec de l'insurrection de novembre – équivalent musical d'œuvres littéraires telles que *les Aïeux*, *Kordian* ou la *Comédie non-divine*<sup>35</sup> – s'inscrivant dans le courant patriotique et martyrologique du romantisme polonais. Le vers de 13 syllabes, quant à lui, est celui de la poésie lyrique (*Sonnets de Crimée*) et épique (*Pan Tadeusz*), associé dans le film surtout à cette première œuvre de Mickiewicz. Deux traditions romantiques

34. Par ailleurs durant les premières minutes du film les seuls mots prononcés par le personnage seront les jurons « kurwa, ja pierdolę ».

35. Ces trois drames romantiques datent respectivement : la III<sup>e</sup> partie des *Aïeux* de 1832, l'œuvre de Słowacki de 1833, celle de Krasiński, écrite en 1833, et publiée en 1836.



s'y trouvent ainsi opposées : patriotique et assourdissante, lyrique et intime. Pour rendre cette opposition encore plus explicite, Koterski replace à nouveau la *Révolutionnaire* plus loin dans le film : elle interrompt la première lecture avortée des *Sonnets de Crimée*. Et c'est uniquement après avoir écarté la source qui brouille sa lecture – la visite chez le voisin, écoutant sous sa douche la transmission télévisée du festival Chopin, et l'altercation violente avec celui-ci – que notre héros pourra revenir à la contemplation, momentanée, du lyrisme romantique. Il serait possible d'y voir l'image d'un romantisme imposé, celui que Bielik-Robson qualifie de « romantisme bas » (Bielik-Robson, 2008), empêchant la lecture des textes lyriques, et poussant à rejeter la tradition « en bloc », sans nuances : l'œuvre muée en stéréotype dévoie notre perception des romantismes pluriels.

Si Mickiewicz y est pluriel, lyrique dans les *Sonnets de Crimée*, et révolutionnaire, dans *Konrad Wallenrod*, il en est de même pour les différentes œuvres de Chopin : l'assourdissante étude *Révolutionnaire*, toujours importune et associable au bruit, et le prélude op. 28, n° 4, lyrique et un brin kitch, qui accompagne invariablement les scènes d'amour, et enfin, la marche funèbre, déprimante et provocatrice<sup>36</sup> – autant de différentes faces du romantisme musical polonais. Ce n'est donc pas tant l'opposition de Chopin à Mickiewicz qui opère dans ce film mais d'un Chopin à un autre Chopin, et d'un Mickiewicz à un autre Mickiewicz, sachant qu'il s'agit davantage de la réception d'œuvres et de leur fonctionnement comme textes de culture en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle que de la nature des œuvres elles-mêmes.

C'est ainsi que Koterski écrit ses propres *Sonnets de cité*, 174 ans après Mickiewicz, en exprimant sa déception et sa solitude – déception et solitude de toute une génération : le succès du film tient précisément dans cette force fédératrice qui fait que les spectateurs

---

36. Le « dialogue » entre Miauczyński et son voisin mélomane se fait à l'aide des Chopin interposés. Pour se venger de la *Révolutionnaire* qui l'empêchait de travailler, en partant pour son cours, il installe la marche funèbre diffusée à plein régime par un magnétophone placé en bas de l'immeuble.





se reconnaissent dans son récit. On pourrait continuer la liste des éléments filmiques qui scrutent l'incongruité et la présence du paradigme romantique dans les temps modernes : vision de la femme et l'idéalisation de l'amour (romantique), rôle de la mère (polonaise), du poète-prophète<sup>37</sup>, rupture sociale entre « maîtres » et « goujats », toujours opérante, bien que différente, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle... Bref, pour paraphraser Mrożek, « une lutte avec le paradigme romantique, tout ce qu'il y a de plus ordinaire », le « paradigme » étant d'ailleurs limité à Mickiewicz, l'auteur canonique par excellence<sup>38</sup>.

Cette ébauche d'étude du film de Koterski nous montre la complexité de sa réception. Si la lecture de la nouvelle de Mrożek était encore possible en dehors de son contexte culturel large, le film de Koterski, privé de son intertexte romantique et postromantique, reste une fresque douce-amère de la société polonaise après la transformation de 1989, traité sur un mode comique, mais perçu davantage comme une série de gags, basculant par moments dans l'humour grivois. Adaś n'a d'autres moyens d'expression que les clichés romantiques ou les vulgarismes – expression de l'impuissance de son langage. L'emploi pédagogique de ce film peut s'avérer très fécond mais demande une préparation préalable du public. S'il peut jouer son rôle en cours de Master, il serait difficilement exploitable dans les premières années d'études<sup>39</sup>. Pourtant, sa sortie en 2002, bien postérieure à la transformation de 1989, devrait le situer après le « crépuscule » annoncé par Maria Janion. Le « soleil » romantique semble encore avoir des beaux jours devant lui en Pologne.

37. Je pense ici surtout à la scène capitale du *Protest Song* de Miauczyński où il évoque l'« école des poètes ».

38. C'est une question qui demanderait un autre développement. Martyna Pakuła a certainement raison lorsqu'elle dit au sujet du double de Miauczyński : « Mickiewicz to wzór prosty – bo dający się wyklądać w szkole, zrozumiały – bo każdy Polak musiał się z nim zetknąć [...] » (Pakuła, 2007) [Mickiewicz présente un modèle simple, car faisant partie du programme scolaire, compréhensible car tout Polonais a dû le côtoyer (...)].

39. J'ai eu l'imprudence de proposer le film de Koterski *7 sentiments* en cours de l'histoire du cinéma polonais et j'ai pu constater qu'il restait incompréhensible pour les étudiants peu familiers avec la culture polonaise.



Le constat final n'est sans doute pas propre à la culture polonaise mais se vérifie avec elle très clairement : une lecture qui s'ouvre sur un contexte plus large, apporte un *plaisir du texte* incontestablement supérieur. La méconnaissance du canon national peut, dans certains cas appauvrir la compréhension d'une œuvre, dans d'autres la rendre presque hermétique. Pour reprendre la question que pose Maria Delaperrière dans l'article liminaire à ce volume, auquel le mien voudrait constituer un modeste codicille – le canon littéraire est-il exportable ? – je répondrais par l'affirmative. Il semblerait que non seulement il l'est mais sans se référer au canon, sans ce « paradigme culturel interactif », la lecture de certains textes de culture est quasi impossible. Il nous appartient alors, à nous enseignants, de faire des choix, parfois douloureux, d'œuvres à étudier qui doivent s'adapter non seulement au niveau de langue de nos étudiants mais aussi à leurs connaissances de la culture.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAGŁAJEWSKI Arkadiusz, 2015, *Obecność romantyzmu* [Présence du romantisme], Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- BIELIK-ROBSON Agata (2008). *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje* [Romantisme, projet inachevé. Essai], Kraków : TAIWPN Universitas.
- BUDZIK Justyna Hanna & TAMBOR Agnieszka, 2018, *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, [L'étagère avec les films polonais. Les films d'auteur, courts métrages et animations, dans l'apprentissage du polonais, langue étrangère], Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- CZAPLIŃSKI Przemysław, 1997, *Ślady przełomu* [Les traces de la transformation], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- DAVIES Norman, 1984, *Histoire de la Pologne*, Paris : Fayard [version originale, 1981, *God's Playground. A History of Poland*, Oxford : Oxford University Press].
- DĄBROWSKA Danuta & SZCZEPAN Ewa (dir.), 2014, *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej* [Romantisme utilitaire. La longue durée du romantisme dans la culture polonaise], Szczecin : Uniwersytet Szczeciński.



- DELAPERRIÈRE Maria (dir.), 2003, *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris : L'Harmattan.
- ESSLIN Martin, 1961, *Théâtre de l'absurde*, trad. de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine del Pierre, France Frank, Paris : Buchet/Chastel.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1990, *Nowomowa po polsku* [Langue de bois à la polonaise], Warszawa : Wydawnictwo PEN.
- HENRYKOWSKI Marek (éd.), 2013, *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu* [Les meilleurs châtaignes. Livre de citations des films polonais], Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- JANION Maria, 1991, *Projekt krytyki fantazmatycznej* [Projet d'une critique fantasmatique], Warszawa : PEN.
- , 2000 [1996], « Zmierzch paradygmatu romantycznego » [Le crépuscule du paradigme romantique] in id., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* [Sauras-tu ce que tu as vécu ?], Gdańsk : Tower Press.
- KOŁAKOWSKI Leszek, 2002 (1959), *Kapłan i błazen* [Le prêtre et le bouffon], in id., *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968* [L'éloge de l'inconséquence. Écrits éparpillés d'avant 1968], London : Puls, pp. 363-393.
- KOZAKIEWICZ Stefan, 1976, *Malarstwo polskie*, [La peinture polonaise], Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i filmowe.
- MICKIEWICZ Adam, 1882, Conrad Wallenrod, *Chefs-d'œuvre poétiques d'Adam Mickiewicz traduit par lui-même et par ses fils*, Paris : Charpentier. Mickiewicz – Conrad Wallenrod (bibliotheque-russe-et-slave.com), accès le 16 juillet 2021.
- MIŁAWSKA Małgorzata, 2013, « Harmonia czy dysonans? O wulgaryzmach w *Dniu świra* Marka Koterskiego » [Harmonie ou dissonance ? Des vulgarismes dans *Dzień świra* de Marek Koterski], *Słowo. Studia językoznawcze* n° 4, pp. 188-199.
- MIŁOŚZ Czesław, 1953, *Zniewolony umysł*, Paris : Institut littéraire; 1988 (1954), *La pensée captive. Essai sur les logocraties populaires*, trad. fr. Czesław Miłosz et André Prudhommeaux, préface Karl Jaspers, Paris : Gallimard.
- MROŻEK Sławomir, 1992, *Opowiadania i donosy, 1980-1989* (Nouvelles et délations, 1980-1989), Montricher : Éditions Noir sur Blanc.
- , 2000 [1957], *Stoń*, Varsovie : Éditions Noir sur Blanc; trad. fr., 2001, *Œuvres complètes. Nouvelles 3*. Montricher : Éditions Noir sur Blanc.



- PAKUŁA Martyna, 2007, « Co zostało z romantyzmu ? O obrazie epoki romantyzmu we współczesnej kulturze popularnej » [Que reste-t-il du romantisme ? L'image de l'époque romantique dans la culture populaire contemporaine], *Tekstualia*, n° 2 (9) ; Co zostało z Romantyzmu (tekstualia.pl), accès le 20 juillet 2021.
- PIWIŃSKA Marta, 1973, *Legenda romantyczna i szydery* [La Légende romantique et les persifleurs], Warszawa : PIW.
- PLATA Jan, 2017, *Pośmiertne życie romantyzmu*, [La vie outre-tombe du romantisme], Warszawa : Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza.
- RABIZO-BIREK Magdalena, 2012, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* [Romantiques et modernes. Les formes de présence du romantisme dans la littérature polonaise contemporaine], Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 2020, « Glottodydaktyka kulturowa za granicą. Kilka uwag z praktyki nauczania », *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova*, vol. 5 ; DOI 10.17951/en.2020.5.389-407 ; <https://journals.umcs.pl/en/article/view/10648>, accès le 15 juillet 2021.
- SIDORUK Elżbieta, 2003, « Wieszczy sparodiowany czyli Mroźek wobec Mickiewicza » [Le poète-prophète parodié ou Mroźek face à Mickiewicz], *Rocznik Towarzystwa Literackiego Adama Mickiewicza*, n° 38, pp. 59-68 ; en ligne *Rocznik\_Towarzystwa\_Literackiego\_imienia\_Adama\_Mickiewicza-r2003-t38-s59-68.pdf* (muzhp.pl), accès le 15 juillet 2021.
- SOBOLEWSKA Anna, 2013, « *Kto mi pisze to życie?* Gra o tożsamość bohaterów filmów i sztuk teatralnych Marka Koterskiego » [*Qui m'écrit cette vie ?* Les jeux identitaires des héros des films et de pièces de théâtre de Marek Koterski] in Andrzej WERTER & Tomasz ŻUKROWSKI (dir.), *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, Warszawa : Éditions IBL PAN, pp. 90-123.
- SUTOWSKI Michał, 2010, « *Dzień świra* Marka Koterskiego, czyli to nie jest kraj dla starych inteligentów » [*Dzień świra* de Marek Koterski ou ce n'est pas un pays pour de vieux intellectuels], in *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, Agnieszka Wiśniewska et Piotr Marecki (dir.), Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, p. 143-156.
- ZAGÓRSKA Anna, 2017. *ANTYbohater polskiej prozy (po roku 1989)*, [L'ANTIhéros de la prose polonaise (après 1989)], Kraków : Wydawnictwo Październik.



## ANNEXE

Sławomir Mrozek

*Z ciemności*

Straszna nas na tej wsi głuchej ciemnota ogarnia i zabobon. Ot i ja wyszedłbym na stronę za własną potrzebą, ale teraz nietoperze-gacki całymi stadami, jak liście w październiku, latają, o szyby skrzydłami biją, boję się, że mi się któryś do włosów na wiek wieków wkręci. Więc siedzę, wyjść nie mogę, choć mi pilno – i sprawozdanie do was, towarzysze, piszę.

Zatem, co się tyczy skupu zboża – od kiedy diabeł się we młynie ukazał i czapką się pięknie pokłonił – procenty spadają. A czapkę miał kolorową: czerwoną i niebieską, z napisem *Tour de la Paix* – po francusku. Chłopi młyn omijają, zaś kierownik młyna i jego żona rozpili się ze zgrzyoty i już się zdawało, że przełomu żadnego nie będzie, kiedy młynarz młynarzową wódką oblał i podpalił, a sam się puścił aż do uniwersytetu ludowego, żeby się na marksizm zapisać, bo – jak powiada – dosyć już tych pierwiastków irracjonalnych ma i chce coś przeciwstawić.

Zaś młynarzowa spłonęła i przybyła nam jeszcze jedna strzyga.

Bo trzeba wam wiedzieć, że u nas nocami coś tak wyje, tak wyje..., że aż się serce kurczy. Jedni mówią, że to duch biedniaka Karasia tak zawodzi na kułaków, inni – że to bogacz Krzywdoń po śmierci tak się skarży na obowiązkowe dostawy. Ot, zwyczajna walka klasowa. A moja chata samotna pod lasem stoi, noc czarna i las czarny, i myśli moje jak kruki. Sąsiad mój, Jusienga, raz pod lasem na pniu siedział i czytał “Horyzonty techniki”, aż tak go coś zaszło od tyłu, że trzy dni chodził z oczami w słup.

Poradźcie, towarzysze, my tu sami jedni w środku kraju leżymy, a dookoła wiorsty i mogiły.

Mówił mi leśnik jeden, że kiedy pełnia – na duktach i przesiekach same głowy bez tułowiów toczą się i gonią, w czoła zimne się pukają i turlają, jakby dokądś chciały, a kiedy świt – wszystko znika i tylko chojary szumią, ale nie za głośno, bo się boją. Boże jedyny ! Za nic

teraz nie wyjdę, nawet za największą potrzebą.

I tak ze wszystkim jest. Wy nam mówicie: Europa. A tu, co postawimy mleko na kwaśne, to skądś wylażą garbate karzelki i szczają nam do garnków.

Raz stara Glusiowa się obudziła całkiem zlaną potem. Patrzy – a tu na pierzynie kredyt maluśki siedzi, co go jeszcze przed wyborami przyznali na wybudowanie mostku, a zaraz potem umarł bez ostatniego pocieszenia – siedzi, cały zielony, śmieje się i dusi. Baba w krzyk. Ale nikt nawet z domu nie wyjdzie. A bo to zawsze wiadomo, kto krzyczy ? Z jakich pozycji krzyczy ?

A tym miejscu, gdzie miał być mostek, z powodu jego braku utopił się artysta. Miał dopiero dwa lata, ale to był geniusz i jakby wyrósł, toby wszystko pojął i opisał. A tak to tylko lata i fosforyzuje.

Rzecz jasna, że przez te wszystkie wypadki w naszej psychice wychodzą zmiany. Ludzie dają wiarę gustom i zabobonom. Nie dalej jak wczoraj za stodołą Moczasa znaleźli kościec. Ksiądz mówi, że to kościec polityczny. W utopców, w upiory, nawet w czarownice wierzą. Owszem, jest u nas taka jedna baba, co krowom mleko odbiera i kołtuny sprowadza. Ale chcemy ją przyciągnąć do Partii, żeby wytrącić z ręki argument przeciwnikom postępu.

Jakże one tymi skrzydłami łopocą. Boże uchowaj, jak latają, jak piszcza: “pi-pi!” – i “pi-pi!” znowu! Hej, nie ma to jak wielkie budowle, wszystko tam jest pewnie pod dachem i nie trzeba wychodzić pod las.

Ale to wszystko nie jest najgorsze. Gorzej, że jak to pisze, drzwi się otwały, świński ryj się w nich ukazał i tak jakoś dziwnie na mnie patrzy, patrzy... A nie mówiłem, że u nas inna specyfika ?





## IV.

# ÉTUDES DE CAS









**DE LA PIPE AUX PLANÈTES**

**LE LENT TRIOMPHE DU SONNET  
EN HONGRIE**

András Kányádi

INALCO

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.493-510*

En réfléchissant sur l'histoire du sonnet hongrois, se pose inévitablement une question intrigante : pourquoi cette forme, peut-être la plus universelle de la lyre, a-t-elle eu tant de mal à s'imposer dans une littérature où la poésie occupe la place d'honneur depuis plus de cinq siècles ?

Est-ce la faute de la langue ? Riche en voyelles et propice à la rime à cause de son harmonie vocalique, le hongrois regorge également de possibilités rythmiques en raison de la souplesse de son accent tonique. Il est vrai que la langue poétique ne s'épanouit qu'avec l'avènement du protestantisme, retard causé par la domination du latin, officiel jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et presque exclusif dans les cultures religieuse et courtoise du Moyen Âge dans le pays des Magyars. Mais après l'éclatement confessionnel et la catastrophe étatique<sup>1</sup>, le hongrois connaît très vite de nombreux adeptes lettrés. Pourtant, point de sonnets. Est-ce la négligence des maîtres anciens ? Le plus important poète hongrois du XVI<sup>e</sup> siècle, Bálint Balassi (1554-1594), a tout d'un auteur pétrarquiste. Italianisant, il rédige dans sa langue maternelle, à l'instar de son confrère toscan, plusieurs cycles de poèmes d'inspiration biographique autour de la dame adorée<sup>2</sup>. Malgré la variété formelle de son œuvre, nulle trace de sonnet dans ses écrits. Un siècle plus tard, un autre grand nom des lettres magyares, Miklós Zrínyi (1620-1664), tombe sous le charme poétique du Cavalier Marin. Pourtant, il se refuse, lui aussi, au sonnet, même si celui-ci constitue chez son maître italien une arme polémique redoutable<sup>3</sup>. Il faut patienter davantage pour voir l'inauguration du sonnet hongrois, et un troisième « ami de l'Italie » va finalement s'en charger : le père jésuite Ferenc Faludi (1704-1779), poète rococo à ses heures. Est-ce, enfin, l'erreur des préceptes poétiques ?

1. En 1526, les Ottomans écrasent l'armée hongroise dans la bataille de Mohács. Le pays est divisé en trois parties : à l'Ouest et au Nord, il est sous l'autorité des Habsbourg, le centre et le sud sont ottomans, à l'Est, la Transylvanie se constitue en principauté. Celle-ci adopte le protestantisme comme religion d'État.

2. Écrit pour conquérir sa belle, le cycle *Julia* de Balassi regroupe vingt-cinq poèmes pétrarquistes.

3. La *Murtoléide* (1626) est un cycle de sonnets de Marino, écrit contre Gaspere Murtola. Celui-ci l'avait attaqué avec un autre cycle de sonnets infamants, la *Marinéide*.



La poésie hongroise a été longtemps soumise au principe de l'identité strophique, sans pouvoir s'y soustraire. Selon cette conception restrictive, chaque strophe devait se conformer à l'identique à la première. Comme Pétrarque semblait contrevenir à cette règle, les lettrés magyars, hautement conservateurs, ont attendu jusqu'à l'époque des Lumières pour considérer enfin le sonnet comme une unité de quatorze vers, et non pas comme quatre strophes étrangement disparates<sup>4</sup>. Ces spéculations, pour séduisantes qu'elles paraissent, incitent surtout à retracer le chemin laborieux que cette forme emprunte dans les lettres magyares, et dont le véritable succès ne survient qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Dans l'espoir de cerner la problématique de l'absence prolongée, notre article propose un survol générique de cent cinquante ans d'histoire littéraire hongroise.

### LE CHANT DE LA PIPE

Membre de la prestigieuse Académie d'Arcadie sous le nom de Carpato Dindimeio<sup>5</sup>, Ferenc Faludi, le confesseur jésuite hongrois de la basilique de Saint-Pierre à Rome, puise vraisemblablement le sujet de son sonnet dans la littérature populaire de son époque. Il s'agit sans doute d'une adaptation, achevée autour de 1774. Le voici :

#### *A pipárul*

*Olasz sonetto formára*

*Hív társam, dohánysöbörböncém,  
Te tisztítod fejemet,  
Szép pipám, égő kis kemencém,  
Te enyhíted mellyemet.*

*Füstecskéd kereng, forog, játszik  
És megvallom, vigasztal,  
De alig tűnik s már nem látszik,*

*Azért engem meg is csal.*

#### **Sur la pipe<sup>6</sup>**

En forme de sonnet italien

Fidèle compagnon, pot(e) à nicotine  
c'est toi qui purges mon cerveau,  
Ma belle pipe, mon ardent petit fourneau  
Tu soulages ma poitrine.

Ta petite fumée voltige, taquine, tournoie  
Et, je l'avoue, me console,  
Mais dès qu'elle émerge, déjà elle s'étirole,

Me trompant d'un air matois.

4. Cf. Szigeti, 2011.

5. Cf. Sárközi, 2005/1, pp. 34-46.

6. Faludi datait très rarement ses textes qui n'ont été publiés qu'à titre posthume. J'utilise l'édition en ligne <https://mek.oszk.hu/00600/00646/00646.htm> Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire.



<i>Sõt nem csal, leckét ad elmémnek,</i>	Mieux que de tromper, elle sermonne mon esprit
<i>Mert így lesz vége életemnek,</i>	Car c'est ainsi que s'achèvera ma vie.
<i>Élő ember, gondold meg :</i>	Gare à toi, ô homme vivant :
<i>Mint a füst oszlik hirtelenül,</i>	Comme la fumée qui se dissipe brusquement
<i>Úgy magad is fontold meg,</i>	Toi aussi, songes-y bien,
<i>Elcseppensz egykor véletlenül !</i>	Tu disparaîtras un jour sans lendemain !

Le paratexte du poème indique que le modèle est la « forme italienne du sonnet », mais la prosodie originale montre une alternance entre ennéasyllabes et heptasyllabes, inhabituelle aux auteurs italiens. L'effort d'harmoniser la légèreté et le sérieux du contenu par le biais du rythme – aux vers iambiques un peu gauches répondent de lourds trochées – est méritoire. Quant aux rimes, elles sont plutôt des assonances croisées, sauf le distique du premier tercet, d'où résulte un curieux amalgame entre sonnet élisabéthain et sonnet français.

Le rococo voue un véritable culte aux menus objets du quotidien, à l'inspiration exotique et aux sensations fugitives. La pipe à tabac condense ces différentes préoccupations : elle est de petite taille, son tabac n'arrive en Europe qu'avec la découverte des Amériques, et elle constitue une composante importante du thème de la vanité, cher à un auteur de formation jésuite. S'agissant du premier sonnet en hongrois, les chercheurs se sont acharnés à retrouver le modèle étranger du poème, y soupçonnant la plume de Métastase, voire celle d'Aytoun<sup>7</sup>. Mais au final, seul un texte français tiré d'un recueil anonyme semble lui correspondre<sup>8</sup> : inséré au milieu d'anecdotes, il s'intitule le « Sonnet sur le tabac ». Nous avons souligné ses analogies avec le poème de Faludi :

<i>Doux charme de ma solitude</i>	<i>Tabac dont mon âme est ravie :</i>
<i>Fumante pipe, <u>ardent fourneau.</u></i>	<i>Lorsque je te vois <u>perdre en l'air</u></i>
<i><u>Qui purges d'humeurs mon cerveau</u></i>	<i>Aussi promptement qu'un éclair,</i>
<i>Et mon esprit d'inquiétude ;</i>	<i>Je vois l'image de la vie.</i>

7. Robert Aytoun (1570-1638), poète écossais, connu par les arcadiens romains. Il semble être un des premiers auteurs à avoir écrit un sonnet sur le tabac (Kunszery, 1965, p. 11).

8. Il s'agit du recueil établi par Sébastien-Jean Ducry. *Amusement curieux et divertissant propre à égayer l'esprit*, Marseille : P.D. Langlois, J. Mossy, 1770, p. 370.



*Je rappelle en mon souvenir  
Ce qu'un jour je dois devenir  
N'étant qu'une cendre allumée ;*

*Et, tout d'un coup, je m'aperçois  
Que, courant après ta fumée,  
Je me perds aussi bien que toi.*

L'image de « l'ardent fourneau » purgatif, tout comme la prémonition de la disparition soudaine sont en effet des motifs communs, et l'architecture des deux sonnets suit le même développement, fondée sur la logique d'opposition. Dans le texte hongrois, le *je* lyrique s'élargit considérablement au bénéfice d'une généralisation abstraite. Le sonnet de Faludi se distingue également par l'emploi renforcé des verbes de mouvement, et ce dans un but à la fois rythmique et visuel. Cet effort poétique considérable compense la pauvreté des rimes et prépare la langue à l'accueil de la forme mal-aimée. Pour l'instant, la tentative reste isolée ; la reconnaissance du sonnet n'arrivera qu'avec la constitution du champ littéraire hongrois.

## LA MUSE DU SONNET

Grâce à Faludi, le sonnet arrive dans la Hongrie du XVIII<sup>e</sup> siècle directement depuis l'Italie. Cette filiation est remise en cause par la personnalité phare de l'époque des Lumières, Ferenc Kazinczy (1759-1831). S'appuyant sur ses lectures allemandes, en particulier sur Gottfried August Bürger et August Wilhelm Schlegel<sup>9</sup>, ce réformateur de la langue hongroise prétend être le premier à naturaliser le sonnet dans son pays. Dans sa lettre « fondatrice » datée de 1809, il semble ignorer non seulement le texte de Faludi mais aussi celui d'un contemporain bien plus doué, Csokonai<sup>10</sup>. Aux yeux de Kazinczy, le Boileau hongrois, n'est sonnet que la forme qui accomplit les sept critères définis dans son traité poétique<sup>11</sup>. Parmi ceux-ci figurent la longueur

9. En 1803, A.W. Schlegel publie sa théorie du sonnet : « Vorlesung über das Sonett ». (Fechner, 1969).

10. Lettre à János Kis, le 11 avril 1809, citée par Kunszery, 1965, p. 22-23. Kazinczy s'y plaint de la pauvreté des rimes en hongrois et glorifie les sonnets de Bürger. En 1794, Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805) avait déjà écrit un sonnet sur les quatre saisons (« Az esztendő négy szakasza ») [Les quatre saisons de l'année] en octosyllabes iambiques.

11. En 1817, Kazinczy publie dans la revue scientifique hongroise *Tudományos Gyűjtemény*



des syllabes (hendécasyllabes), les rimes féminines et le choix recherché des mots ; or, les sonnets écrits avant les siens portent atteinte à cette conception. Kazinczy peut en effet revendiquer la primauté dans la mesure où c'est lui l'auteur du premier sonnet classique pétrarquiste.

Kazinczy écrit au total huit sonnets ; le plus intéressant n'est cependant pas le premier de la série, un sonnet amoureux<sup>12</sup>, mais le suivant, dédié à la muse générique, la danse :

***A sonetto múzsája***

*Mint a szerelmes járja szép párjával  
Menüetje keccsel teljes lépteit,  
S igézi a szála torlott rendjeit  
Enyelgő vissza- s visszafordultával :*

*Honnom Ausonia narancsgallyával  
Körülölelve fõm szép fûrtjeit,  
Úgy járom én kobzom lejtéseit,  
Két négyét összefûzve két hármával.*

*Gerézd övedzi mostan homlokom;  
Ott, hol Tokaj nyújt nekárt istenének,  
Víg szárnyokon kél a nem-hallott ének.*

*E szép vidék lön kedves birtokom;  
Egy új Tibull itt megdicsõjtett engem,  
S én ötöt és hölgyét örökre zengem.*

**La Muse du sonnet<sup>13</sup>**

Comme uneoureuse qui danse le menuet  
Avec son danseur, l'allure élégante,  
Et ses coquettes pirouettes incessantes  
Séduisent la salle austère et rangée ;

Mes boucles sont ceintes de branches  
d'oranger  
D'Ausonie, ma patrie éblouissante,  
Au son du luth, je danse ainsi fringante,  
Enlaçant deux quatrains avec deux tercets.

Déjà mon front de grappes est couronné ;  
Là, où Tokaj offre du nectar à son dieu  
Le chant inouï prend son envol joyeux.

J'édis domicile en cette belle contrée ;  
Car un nouveau Tibulle y fit ma gloire,  
Que lui et sa dame résident dans

ma mémoire.

Si Faludi chantait sa pipe, Kazinczy personnifie le sonnet. Il s'agit d'un moyen d'auto-célébration très efficace, permettant à l'auteur de

un traité intitulé « Szonett » où il attribue, à tort, les origines de la forme aux troubadours. Il y critique le sonnet de Csokonai, le trouvant froid et épigrammatique, combat Voss par Herder et cite, pour conclure, son propre sonnet pionnier. En 1803, Csokonai avait affirmé que les sonnets lassaient le lecteur : « Je tiens en grande estime Pétrarque, je lis avec plaisir un ou deux de ses sonnets, mais au bout du cinquième et du sixième, j'aimerais lire des poèmes écrits dans une autre forme ». Cf. Kunszery, 1965, p. 18.

12. « Az én boldogítóm » [Mon bonheur]. Sa date de naissance reste incertaine du fait de ses nombreuses variantes ; la critique situe les premières ébauches vers 1804.

13. « A sonetto múzsája » [La Muse du sonnet] (1809). Le mot dans le titre hongrois est italien.



se représenter comme un grand classique, en « nouveau Tibulle » auquel la muse voue reconnaissance éternelle. L'ambiance mythologique évoque la genèse : Ausonie est le nom grec de l'Italie, pays de naissance du sonnet, assisté de la subtile présence du dieu luthiste, Apollon, qui, selon *L'art poétique* de Boileau, serait l'inventeur même du sonnet. Le contraste porté par les tercets, la *volta*, poursuit le jeu arcadien : le sonnet se voit transplanté à Tokaj, dans le nord de la Hongrie actuelle où réside Kazinczy, région réputée pour son vin et par conséquent, fief d'un autre dieu célèbre, Dionysos. Dès lors, la danse solennelle qu'est le menuet contraste avec le chant joyeux des bacchantes. Un autre aspect particulier mérite notre attention : il s'agit d'un poème métapoétique, d'un sonnet sur le sonnet, soucieux des règles de sa propre production. Influencé par Schlegel, Kazinczy ouvre ainsi la voie magyare à une lignée féconde de la poésie européenne.

Les sonnets de Kazinczy n'ont pas manqué de susciter la réaction, le plus souvent admirative, de ses contemporains. Le Horace hongrois, Dániel Berzsenyi (1776-1836), salue immédiatement la parution du « premier sonnet » par une ode<sup>14</sup> où il compare Széphalom, la résidence de Kazinczy, à Vaucluse, et la bien-aimée du maître hongrois à Laure. Ferenc Kölcsey (1790-1838), l'auteur du texte de l'hymne national, y répond par un autre sonnet dans lequel il capitule devant le génie de Kazinczy, admiré unanimement des Grâces, d'Amour et de Cythère<sup>15</sup>. Le même Kölcsey défend aussi l'utilisation du mot *kecs* (« charme », « élégance ») dans le poème kazinczyen sur la muse, tenant tête à la dépréciation d'un lettré selon lequel « le menuet est plutôt *grandesque*<sup>16</sup> ». Cette joute à propos du choix des mots s'inscrit dans le grand débat linguistique de l'époque autour du renouveau de la langue, et où

14. Dániel Berzsenyi, « A szonettekhez » [Au sonnet], 1809. Le 25 mai 1809, Kazinczy lui avait envoyé ses deux sonnets et son ami a repris dans l'ode l'image du couronnement de la muse. Cf. Váczy, 1896, p. 382.

15. Kölcsey, « Felelet Kazinczy első szonettjére » [Réponse au premier sonnet de Kazinczy], juin 1813.

16. « A menüett inkább grandesque ». Ferenc Kölcsey, « Kazinczy egy sonettójáról » [Sur un sonnet de Kazinczy], 26 sept 1809, in: Szauder, 1960 *ibid.* La présence de l'adjectif français indique la nécessité du renouveau de la langue.





s'affrontent les progressistes, menés par Kazinczy, et les conservateurs. Kazinczy lui-même hésite sur la graphie du mot en hongrois, et l'un de ses confrères, Benedek Virág, auteur lui-même de sonnets métriques, propose le calque de la signification originale du sonnet : « hangzatka ».

Le différend linguistique n'est pas le seul débat à atteindre le sonnet ; dans les années 1820, une « guerre des sonnets » explose, déclenchée par l'inflation d'une production quelque peu débridée. Le camp adverse, formé d'éminents hommes de lettres, cogne dur ; à commencer par Gábor Döbrentei, premier traducteur de Boileau et lui-même auteur de deux sonnets : « L'âme poétique ne peut souffrir la rigueur des quatorze lignes. Le torrent de la verve emporte les digues, alors que le sonnet rafistole et dentelle l'idée. Il est la cage enjolivée d'un rossignol qui aime la liberté<sup>17</sup> ». Kölcsey, le compagnon d'armes, sous prétexte que la beauté du sonnet exige « trop de sacrifices », finit aussi par s'en détourner<sup>18</sup>. Plus violent encore, et fâché pour des raisons personnelles, Berzsenyi déclare, quinze ans après ses éloges, que la muse du sonnet est « une fille de joie blonde », et il massacre le sonnet par une épigramme virulente : « Ses oreilles, son nez, son chapeau, ses chevilles sont surchargés de grelots / Quel miracle : le danseur de corde est guidé par le balancier<sup>19</sup> ».

L'hostilité doit beaucoup à l'influence des débats allemands lancés bien plus tôt<sup>20</sup>. Mais on y perçoit aussi la lutte propre à tout champ littéraire : les disciples de Kazinczy se détournent peu à peu de leur maître qui perd son autorité. La vie littéraire n'est plus gérable à partir de Széphalom par correspondance<sup>21</sup> : le centre se trouve désormais

17. En 1827, la revue *Élet és Literatura* [Vie et Littérature] lance une enquête à propos de l'utilité du sonnet. Les propos de Gábor Döbrentei sont cités par Kunszery, 1965, p. 76.

18. Kölcsey, 1827, pp. 275-281.

19. Dániel Berzsenyi, « A szonett » (autour de 1823). Troquant l'ode contre l'épigramme, le poète se fait l'écho du jugement assassin de Jean Paul : « Ich will das Jahr als mein frohestes preisen, das 12 Monate hat, wo ich *kein Sonnet höre* und sehe; so *erbärmlich* jagen uns auf allen Gassen Musenpferde mit diesem Schellengeläute nach, von Reitern besetzt, deren Mantelsäume und Kappen gleichfalls läuten ». Jean Paul, 1827 (1804), p. 125.

20. L'éminent helléniste allemand Johann Heinrich Voss avait parodié le sonnet dans la revue *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1808, n° 128-131), le qualifiant de « lit de Procuste ».

21. La correspondance de Kazinczy (plus de 6000 lettres) fut, à défaut de revues, la plaque



à Pest, avec une grande variété de revues, de maisons d'édition, de salons et de sociétés littéraires, sans oublier l'Académie des sciences hongroise. Le goût littéraire change également et se met au service de l'idée politique de nation : le romantisme révolutionnaire remplace le classicisme et le sentimentalisme, la création d'œuvres originales l'emporte sur l'imitation. Le sonnet, ressenti comme une limitation, cède la place à d'autres formes, perçues comme plus spontanées. Kazinczy a toutefois le mérite incontestable d'avoir lancé une mode ; malgré un résultat qualitatif modeste, le sonnet prend pied en Pannonie<sup>22</sup>.

### L'INSTANT DE GRÂCE

L'ancrage est aussitôt suivi d'une mise à l'écart, puisque l'époque romantique constitue une période malheureuse pour le sonnet hongrois. Soit parce que les quatorze vers ne sauraient contenir le pathos explosif de la parole, soit parce que l'école dite populiste<sup>23</sup> est foncièrement hostile aux agréments raffinés. Si l'on passe en revue les grands poètes du siècle, le résultat est assez étonnant : Mihály Vörösmarty (1800-1855), malgré sa muse Laura (!), n'a composé que cinq sonnets<sup>24</sup>, Sándor Petőfi (1823-1849), le héros national révolutionnaire, n'en a jamais écrit<sup>25</sup>, et le troisième géant, János Arany (1817-1882), ne s'y est risqué que par deux fois. Examinons brièvement l'un des sonnets d'Arany<sup>26</sup> :

---

tournante de la vie littéraire hongroise pendant la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

22. Sur la « guerre des sonnets », cf. Kunszery, 1965.

23. L'école « populiste » (en hongrois : *népi költészet*) cherche à intégrer le folklore dans la haute littérature par la voie de l'imitation et favorise la prosodie à accent tonique.

24. Parmi ceux-ci, le plus intéressant, « A bűnös sírverse » [L'Épithaphe du pécheur, 1823], défie les tercets : il n'y a plus de rimes, mais une répétition obsessionnelle du verbe « tuer ».

25. Petőfi a une aversion à l'égard des agréments ; son art poétique prône la simplicité de la parole et met en avant le caractère « belliqueux » de ses poèmes qu'il considère comme des « soldats en guenilles ».

26. « Az ihlet perce » [La minute de l'inspiration], 1855, paru dans la revue *Hölgyfutár*. Traduction de Guillaume Métayer (non publiée).



**Az ihlet perce**

*Mint a szerelmes boldog álminál  
Tündér-alakká lesz bálványá képe :  
Úgy lebben olykor a művész elébe  
Téljes tökélyben a szűz ideál.*

*De oh, ha vére csillapodni száll,  
A gráciák övét elejti szépe :  
Más hölgy tolong az istennő helyébe.  
Asszony, minéműt köznap is talál.*

*Reszkess az égít így elveszíteni !  
Ha ő jelen, ha őt mosolyogni látod :  
Akkor, akkor ne mulassz költeni !*

*Egyszerre, mint árny, tűnt el az imádott,  
És mint a rózsafelhő, nem sajtátod ;  
Perc a tiéd, egy perc, az isteni !*

**La minute de l'inspiration**

Comme dans le rêve heureux de l'amoureux,  
Une image d'idole a pris forme de fée  
Ainsi, l'artiste voit flotter, devant ses yeux  
En sa perfection toute vierge, l'Idée.

Mais qu'à peine son sang se fasse moins  
fougueux,  
Voici la ceinture des Grâces dénouée :  
Au lieu de la déesse une autre se promet,  
Dame d'un genre qui se trouve en quantité.

Tremble de voir la céleste s'évanouir !  
Si elle est devant toi, si tu la vois sourire :  
Alors, alors, ne sois pas négligent, compose !

L'adorée comme une ombre est envolée  
soudain, Elle n'est pas à toi plus qu'un  
nuage rose :  
La minute est divine, et seule t'appartient !

Ce poème, achevé en 1855, a tout d'un art poétique et comme tel, il contient des injonctions. Dans les tercets, trois conseils inculquent le devoir au poète : trembler devant la perte de l'inspiration, saisir l'opportunité de l'instant pour écrire, et être conscient de la fugacité de la grâce. La création relève d'un état exceptionnel, comparable à la rêverie amoureuse. Si la forme suit la tradition de Pétrarque, il n'est pas difficile d'y reconnaître le dialogue qu'établit Arany avec le texte métapoétique de Kazinczy dédié à la muse. L'emploi lexical fait penser à un pastiche, voire à une parodie presque juxtalinéaire du sonnet sentimental ; le début du premier vers est une comparaison avec l'amoureux/euse, et le verbe instantané *lebben* (flotter) suggère aussi un mouvement gracieux de danse, tout comme chez le premier théoricien du sonnet. Dans le deuxième quatrain, la ceinture dénouée des Grâces supprime l'enlacement opéré par la Muse. Les tercets continuent le jeu des correspondances : chez Kazinczy, le dieu recevait en toute sérénité l'offrande, le nectar de Tokaj, tandis que chez Arany émerge l'angoisse de la perte du divin. Et si le premier poème s'achève sur le triomphe éternel du poète bucolique, le second prône le caractère éphémère de l'instant créateur. L'opposition fondamentale



reflète la différence des visions sur la création : celle de Kazinczy est encore tributaire de l'harmonie du classicisme, alors que János Arany, un demi-siècle plus tard, se fait le porte-parole du génie romantique.

Après ce petit jeu intertextuel, Arany abandonne le sonnet, n'y revenant qu'à la fin de sa vie, et toujours en guise d'art poétique<sup>27</sup>. Pour se faire définitivement une place dans les lettres magyares, le sonnet devra attendre l'avènement de la modernité.

### UN ÉPILOGUE PIONNIER

Le renouveau de l'intérêt pour le sonnet se rattache à deux événements littéraires simultanés. Le premier a pour père Endre Ady (1877-1919), chef de file de la modernité hongroise. Après avoir publié deux recueils insignifiants et écrit deux sonnets, un long séjour parisien bouleverse les vues esthétiques de ce poète charismatique. Sous l'influence de Verlaine et de Baudelaire, Ady cherche à révolutionner la poésie hongroise, minée par les épigones des grands romantiques. En 1904, il publie dans le journal *Budapesti Napló* trois adaptations de sonnets baudelairiens ; puis, l'année suivante, un sonnet de Verlaine<sup>28</sup>. Le thème fin-de-siècle de la femme fatale, ainsi que l'angoisse symboliste constituent le principal attrait de son choix. Ces adaptations, reprises dans son recueil, *Új versek* (Poèmes nouveaux, 1906), pionnier de la modernité, vont servir d'inspiration à plusieurs confrères dans le même journal, puis dans la revue *Nyugat*<sup>29</sup>, le forum littéraire phare de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

---

27. « *Naturam furca expellas* », écrit le 9 juillet 1877, paru à titre posthume. Le titre horatien et la division du poème en deux strophes ont longtemps induit en erreur les chercheurs. Cf. Tarjányi, 2013.

28. Endre Ady, « Két Baudelaire-sonett » [Deux sonnets de Baudelaire], adaptation de « Destruction » et « Recueillement » (octobre), suivis de « Causerie » (novembre 1904) ; en décembre 2005, « Paul Verlaine álma » [Le rêve de Paul Verlaine], adaptation de « Mon rêve familial ».

29. Lancée en 1908, la revue *Nyugat* [Occident] amène le renouveau littéraire hongrois et favorise le sonnet ; le premier publié dans ses pages est celui d'Ernö Szép, « A harangozó » [Le sonneur de cloches].



L'université de Budapest est à l'origine du second événement, et notamment grâce au séminaire de poésie dirigé par le professeur László Négyesy (1861-1933), auteur de plusieurs traités de poésie, spécialiste de Faludi<sup>30</sup> et enseignant respecté par toute une génération littéraire. C'est dans son atelier que se rencontrent et se lient d'amitié les futures grandes plumes de la revue *Nyugat* : Gyula Juhász (1883-1937), Dezső Kosztolányi (1885-1936) et Mihály Babits (1883-1941). Si le sonnet accompagne toute leur création, dans leur prime jeunesse, trois de ses aspects semblent surtout les fasciner. Tout d'abord, le défi de revaloriser l'histoire nationale à travers cette forme occidentale tenue jusqu'alors pour incompatible avec un tel sujet. Les trois vont consacrer des sonnets aux grandes figures du passé national, captant un instant décisif de la vie de ces héros<sup>31</sup>. Le deuxième aspect concerne les possibilités acoustiques et visuelles enfermées dans les quatorze vers, et qui incitent à y développer une virtuosité sans précédent. Dès lors, les sonnets cherchent à subjuguier les sens du lecteur. En dernier lieu, il faut remarquer l'importance accordée à la place du sonnet au sein des premiers recueils poétiques : ils les conçoivent en cycles, en texte d'ouverture, voire en épilogue<sup>32</sup>. Ce souci d'organisation aurait moins de rigueur sans le fameux séminaire poétique. Prêt à affronter les critiques des participants, Babits soumet plusieurs de ses textes à la critique de l'assemblée présidée par Négyesy. C'est à cette époque que naît sous sa plume l'un des sonnets les plus célèbres de la littérature hongroise, *A lírikus epilógja [Épilogue]*<sup>33</sup>. Une nouvelle fois, l'intertextualité se trouve à pied d'œuvre :

30. *A mértékes magyar verselés története* [Histoire de la poésie hongroise métrique], 1892 ; *Faludi Ferenc versei* [Poèmes de Ferenc Faludi] (éd.), 1900.

31. « Mátyás választása » [L'élection de Mathias] de Kosztolányi ; « Géza király » [Le roi Géza] de Juhász ; « Zrínyi Velencében » [Zrinyi à Venise] de Babits.

32. Kosztolányi et Juhász ont des cycles « Magyar szonettek », Babits regroupe les siens avec des « canzone ».

33. La genèse du sonnet remonte à juin 1903. Voir la chronologie de Judit Róna, (Róna, 2011). Cette traduction par Jean Rousselot a paru dans l'Anthologie de la poésie hongroise, 1962, pp. 231-232.



**A lírikus epilógja**

*Csak én bírok versemnek hőse lenni,  
első s utolsó mindenik dalomban :  
a mindenséget vágyom versbe venni,  
De még magamnál tovább nem jutottam.*

*S már azt hiszem, nincs rajtam kívül  
de hogyha van is, Isten tudja hogy' van ?  
Vak dióként dióba zárva lenni  
s törésre várni beh megundorodtam.*

*Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm,  
csak nyílám szökhét rajta át: a vágy -  
de jól tudom, vágyam sejtése csalfá.*

*Én maradok: magam számára börtön,  
mert én vagyok az alany és a tárgy,  
jaj én vagyok az ómega s az alfa.*

**Épilogue**

Je suis mon seul héros, de poème en poème,  
Sur moi se clôt mon chant ainsi qu'il s'est  
ouvert.  
Je voudrais enfermer le monde dans mes vers,  
Mais ne parviens pas à sortir de mon thème.

J'en arrive à penser qu'il n'est rien hors moi-  
-même  
- Ou Dieu seul sait le reste ! - en ce vaste  
univers,  
Noix aveugle en sa coque recluse – et que faire ?  
J'attends que l'on me casse, et ce m'est honte  
extrême.

De mon cercle magique, impossible de fuir !  
Seul le trait de mes vœux vole vers l'avenir  
Mais ce que l'on pressent nous trompe et  
désespère...

Je suis seul avec moi. Mon être est ma prison,  
Car je demeure, hélas ! ma cause et ma raison,  
L'alpha et l'oméga de mon vocabulaire !

Loin du pathos romantique, c'est essentiellement le Parnasse de Heredia et de Leconte de Lisle qui influe sur la création babitsienne, même si l'empreinte de Wordsworth est aussi perceptible<sup>34</sup>. Mais l'héritage spirituel de János Arany pèse très lourd, surtout du côté de la poétique<sup>35</sup>. Aussi, le titre du premier sonnet de Babits établit-il un lien double avec Arany: d'une part, il évoque l'un des derniers poèmes du maître, le célèbre *Epilogus*<sup>36</sup> [Epilogue], où il est question de la fonction thaumaturgique de la poésie, d'autre part, affleure le sonnet de son prédécesseur qui porte sur l'instant de la création. L'ambition épistémologique du jeune poète débouche sur le constat d'un échec propre à l'idéalisme subjectif : nos connaissances sont limitées par

34. « Szonettek » [Sonnets], 1910, paraphrase le célèbre « Scorn not the sonnet » de Wordsworth.

35. Cf. le sonnet « Arany Jánoshoz » [A János Arany], 1910.

36. Arany, « Epilogus » (1877) impressionne par sa structure bipartite, soit deux fois six strophes. Le poème, traduit par Marc Martin, figure dans le recueil bilingue J. Arany, *Ballades et autres poèmes*, Petra, 2019, pp. 210-211.



le sujet. En proie au doute alimenté par ses lectures philosophiques, Babits fait défiler des métaphores de l'enfermement et de la fuite où il combine l'image schopenhauerienne de la noix creuse<sup>37</sup> avec la flèche du désir du Zarathoustra nietzschéen<sup>38</sup>. Le moment de l'inspiration était divin selon Arany, et le divin est aussi étroitement lié au sujet chez Babits, puisque le *je* lyrique tient sa révélation du Livre : la puissance créatrice, l'alpha et l'oméga, porte le sceau de l'Apocalypse<sup>39</sup>. Et non seulement le monde, mais le moi s'avère tout aussi insondable. Le cercle magique apparaît surtout comme étant vicieux : vouloir décrire le monde revient à vouloir se décrire et vice versa.

Le côté métapoétique du sonnet ne passe pas inaperçu : l'enfermement de l'univers signifie, en miniature, l'emprisonnement imposé par la forme fixe, celui des quatorze vers doublés de la contrainte des rimes. Babits réserve à *Épilogue* la place d'honneur dans son premier recueil, en le plaçant en guise de conclusion. Il s'agit là d'un vrai geste de Créateur.

### LE CRI DE L'UNIVERS

La revitalisation du sonnet dans la poésie moderne hongroise aboutit aussi à l'ultime degré de virtuosité conditionné par la longueur : la couronne de sonnets. Il n'est cependant expérimenté qu'au crépuscule des avant-gardes. En 1923, le jeune Attila József dédie sa couronne, la première de la poésie magyare, « au poète au grand cœur » Gyula Juhász, afin de le remercier pour la préface que celui-ci avait écrite à son tout premier recueil de début. Il y affiche avec fierté son âge – ses dix-huit ans constituent « la plus belle rose » de son cadeau :

37. « C'est ainsi que presque toutes choses en ce monde peuvent être dites des noisettes creuses (*hobbe Nüsse* signifie *noix creuses* – traduction de J. A. Cantacuzène) ; le noyau est rare par lui-même et plus rarement est-il logé dans la coque. » (Schopenhauer, 2011, p. 93). Babits nourrissait le projet de traduire *Le Monde comme volonté et représentation* dont la préface à la deuxième édition contient aussi la métaphore de la noix creuse.

38. « Malheur ! Arrive le temps où l'homme au-dessus de l'homme plus ne lancera la flèche et le temps où de vibrer désapprendra la corde de son arc. » Nietzsche, 1971, p. 29.

39. « Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. » *Apocalypse*, 22:13.



**A Kozmosz éneke**

*Külön világot alkotok magam.  
Kerengő bolygó friss humusza lelkem,  
Szépség-fák állnak illatokkal telien.  
Dübörgő gépváros zugó agyam.*

*Szétkujtorognak részeg-boldogan  
A holdas fények rajta, mint ha kertben  
Világbogárkák szárnya csókra rebben.  
Sötét hitem szent, hömpölygő folyam.*

*S kereng a bolygó, mint fánadt agy este,  
Amint kihül, lehull az éjbe esve,  
Mint feledésbe hulló verssorok.*

*Ha bolygók és világok mind kibűlnék,  
Igazágnak gyujtván hús fényt, az Ūrnek,  
Komor bolygóm a legszebben lobog.*

**Le Chant du Cosmos<sup>40</sup>**

Je suis à moi tout seul un monde illimité.  
Mon âme humus fécond d'une fraîche planète,  
Les arbres de beauté, fragrants, dressent leurs têtes,  
Mon cerveau bourdonnant est usine ou cité.

Ils se disperseront dans la félicité,  
Les rayons de la lune aux bleus vergers en fêtes ;  
La luciole ailée est un baiser qu'on jette,  
Ma foi sombre, fleuve sacré de liberté.

Et la planète tourne aussi, cervelle lasse,  
Qui refroidit le soir et dans la nuit s'efface,  
Tels des vers sus jadis, oubliés à présent.

Planètes, univers, tout refroidit, livide,  
Ranimant le flambeau de Vérité, du Vide,  
Ma planète flamboie, elle, superbement.

Difficile de nier ici l'influence des avant-gardes : l'intensité du langage, tout comme les images cosmiques et techniques, porte l'empreinte de l'expressionnisme et du futurisme. Construite autour de la métaphore planétaire, la couronne de sonnets comporte également des traces des connaissances extralittéraires de l'auteur, issues principalement de la physique. L'emploi poétique de la théorie de l'entropie thermodynamique y est remarquable.

Même si la couronne est dédicacée à Gyula Juhász, à l'occasion de la fête organisée par la mairie de Szeged en l'honneur de celui-ci, le véritable destinataire semble être Babits qui assiste aux festivités. Un dialogue intertextuel et générationnel se noue entre deux importantes synthèses de jeunesse, « Le Chant du cosmos » et « Épilogue ». Attila József emprunte un chemin différent de celui de son confrère aîné : ce n'est pas l'épistémologie de l'univers qui le préoccupe mais le fonctionnement de son propre génie, moteur de l'univers. C'est pourquoi, en bon hégélien, il étudie avec attention la structure de la conscience de soi : le cerveau, cette « cité de machines », l'âme, un humus planétaire,

40. Traduction française de Jean Malaplate, d'après Georges Kassai, in A. József, 2005, pp. 198-207.





ainsi que leur produit, la « sombre foi ». Babits évoquait le Créateur par l'entremise d'un langage religieux, Attila József se cantonne désormais à un matérialisme dialectique appuyé par le lexique des sciences de la nature. L'imagerie des deux textes fait preuve d'un même souci géométrique : présence du mouvement circulaire, même si le cercle est remplacé par la sphère et la flèche triangulaire du désir relayée par la flamme conique de la foi. Le maître sonnet constitue également une réflexion métapoétique, nourrie aussi bien par « les vers oubliés » que par la présence du « monde illimité », perçu en tant que somme textuelle de tous les sonnets magyars. Ravivés à la flamme du sonnet, les vers ne tomberont certainement pas dans l'oubli.

Pour résumer, le sonnet pénètre en terre hongroise par trois vagues successives. La première, italienne, se rattache aux tentatives de Faludi et du jeune Csokonai, lecteurs d'auteurs italiens. La deuxième, un premier triomphe, est le fruit de l'autorité d'un Kazinczy, féru des théories allemandes. Une importante production quantitative s'ensuit mais s'essouffle assez vite. La troisième vague, décisive et de qualité, survient avec les poètes de la modernité : d'un côté, les adaptations baudelairiennes d'Ady, de l'autre côté, les sonnets parnassiens de Juhász, Kosztolányi et Babits. Fasciné par les avant-gardes, Attila József sera le premier à écrire une couronne de sonnets.

Le sonnet présente différents enjeux dans les mouvements littéraires hongrois. Pour le rococo, le sonnet est ludique (Faludi), quoique prévisible (Csokonai). Pour le classicisme tardif (Kazinczy), il constitue un défi complexe, tant sur le plan de la forme que celui de sa teneur. Le romantisme le perçoit comme restrictif (Kölcsey et Vörösmarty) ou comme un artefact (Arany), alors que la poésie moderne (Ady, Babits, Juhász et Kosztolányi) consacre son triomphe : le sonnet réactualise l'histoire nationale, fascine par sa musicalité et possède une structure qui incite aux variations (dont la couronne d'Attila József).

Un dernier aspect important du sonnet hongrois est son côté métapoétique, qui mobilise également une forte intertextualité. Les poèmes de Kazinczy suscitent non seulement la réaction immédiate



de ses disciples mais aussi celle, bien plus considérable, de János Arany, qui engage, à l'instar de son modèle pastiché, une réflexion sur la poétique de la forme. Babits, à son tour, prend appui sur Arany, son maître, tandis qu'Attila József dialogue avec Babits, son aîné, dans la même optique de la finitude infinie. Le sonnet magyar reste du domaine de la réflexion plutôt que de la passion. Pas étonnant que l'innocente fumée de pipe se transforme, en l'espace d'un siècle et demi, en poussière cosmique constitutive de cette matière précieuse qu'on appelle poésie hongroise.

### BIBLIOGRAPHIE

- ARANY János, s.d., *Összes költeményei* [Poèmes complets], <https://mek.oszk.hu/00500/00597/html/>
- BABITS Mihály, s.d., *Összegyűjtött versei* [Poèmes rassemblés] <https://mek.oszk.hu/00600/00602/html/>
- BERZSENYI Dániel, s.d., *Összes versei* [Poèmes complets], <http://mek.oszk.hu/00600/00614/html/>
- CSOKONAI Vitéz Mihály, 1992, *Összes Művei* [Œuvres complètes], vol. III, Budapest : Akadémiai.
- DUCRY Sébastien-Joseph, 1770, *Amusement curieux et divertissant propre à égayer l'esprit ou Fleurs de bon mots, contes à rire, valeur héroïque, le tout sans obscénité, afin que les personnes de tout état puissent en faire leurs récréations*, Marseille : P.D. Langlois, Jean Mossy.
- FALUDI Ferenc, s.d., *Összes költeménye* [Poèmes complets], <https://mek.oszk.hu/00600/00646/00646.htm>
- FECHNER Jörg-Ulrich (éd.), 1969, *Das deutsche Sonett : Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente*, München : Fink.
- GARA Ladislav (éd.), 1962, *Anthologie de la poésie hongroise du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris : Seuil.
- JEAN PAUL, 1827 [1804], *Vorschule der Ästhetik*, Berlin : Reimer.
- JÓZSEF Attila, 2005, *Aimez-moi*, Paris : Phébus.



- JÓZSEF Attila, s.d., *Összes költeménye* [Poèmes complets], <https://www.mek.oszk.hu/00700/00708/html/index.htm>
- KAZINCZY Ferenc, s.d., *Összes versei* [Poèmes complets], <https://mek.oszk.hu/00700/00727/html/>
- KÖLCSEY Ferenc, 1827, « Szemere szonettjeiről » [Sur les sonnets de Szemere], *Élet és Literatura*, n° 1.
- KUNSZERY Gyula, 1965, *A magyar szonett kezdetei* [Les débuts du sonnet hongrois], Budapest : Akadémiai.
- NIETZSCHE Friedrich, 1971, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. M. de Gandillac, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- RÓNA Judit, 2011, *Nap nap után* [Jour après jour], vol. I, Budapest : Balassi.
- SÁRKÖZI Péter, 2005, « A „Kárpátok Dindimeója”. Faludi Ferenc, a római Árkádia költője » [« Carpato Dindimeio ». Ferenc Faludi, le poète de l'Arcadie romaine], *Irodalomtörténeti közlemények*, n° 1.
- SCHOPENHAUER Arthur, 2011, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Paris : PUF, coll. « Quadrige ».
- SZAUER József (éd.), 1960, *Kölcsey Ferenc összes művei* [Œuvres complètes de Ferenc Kölcsey], vol. I, Budapest : Szépirodalmi.
- SZIGETI Csaba, 2011, « Az „első” magyar szonett felé » [Vers le « premier » sonnet hongrois], *Új Nautilus*, n° 4 ; <http://ujnautilus.info/az-első-magyar-szonett-fele>.
- TARJÁNYI Eszter, 2013, *Arany János és a parodisztikus hagyomány* [János Arany et la tradition parodique], Budapest : Universitas.
- VÁCZY János (éd.), 1896, *Kazinczy Ferenc levelezése* [Correspondance de Ferenc Kazinczy], vol. VI, Budapest : MTA.



**UN CHAPITRE DE  
LA RENAISSANCE  
EUROPÉENNE**

**JAN KOCHANOWSKI ET LE SONNET**

Luigi Marinelli

Université de Rome – La Sapienza

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.511-526*

*Na pytanie « Gdzie są moje granice? » nie ma jednej odpowiedzi.*  
 À la question « où sont mes frontières ? », il n'y a pas de réponse

Maria Delaperrière

Dans le programme de la rencontre qui s'est déroulé le 4 octobre 2014 sur « Jan Kochanowski et la Renaissance européenne », organisée par la Société Historique et Littéraire Polonaise de Paris (pour nous tous, la Bibliothèque Polonaise), Maria Delaperrière, alors Secrétaire générale de celle-ci, soulignait : « Attaché à la culture gréco-latine et à la tradition judéo-chrétienne, [Jan Kochanowski] a su acclimater les thèmes et les formes poétiques de l'Antiquité en les nourrissant de la sève polonaise ». Cette fine observation s'applique également au rapport qu'entretient Kochanowski avec les nouvelles formes de la littérature européenne, entre autres celles qu'il a découvertes au cours de ses études à Padoue, dont le sonnet est certainement l'une des plus significatives et des plus répandues. Toute l'œuvre de Jan Kochanowski – comme celle de tous les génies de l'art et de la littérature – se manifeste donc comme une grande expérience d'« interaction »<sup>1</sup> interculturelle, un merveilleux « pont » spatio-temporel entre Cracovie, Czarnolas et le reste du monde, entre le passé et l'avenir de la culture européenne.

Je reprends ici le texte de la conférence que j'avais donnée à l'époque, en ce beau samedi sur l'île Saint-Louis, en signe de gratitude et d'harmonie avec la vision européenne, ouverte et « interculturelle » des études polonaises que Maria Delaperrière a su exprimer et représenter, grâce à son travail et à son enseignement admirable, pour ses étudiants, mais aussi pour tous ses collègues et amis, français, polonais, italiens, et du monde entier.

Il a fallu attendre l'année 2013 pour que la Renaissance polonaise fasse enfin l'objet de deux colloques à part entière, sous l'égide de la 59<sup>e</sup> conférence annuelle de la « Renaissance Society of America », bien que, même en Amérique, d'importants ouvrages aient déjà été publiés sur ce sujet, dont en 1988 l'épais volume dirigé par Samuel

1. Ce terme est cher à Maria Delaperrière (Delaperrière, 2010).



Fizsman, *Polish Renaissance in its European Context* (Fizsman, 1988). Peu d'entre nous s'en étonneront. Le plus surprenant, c'est que les principaux organisateurs de ces rencontres ont été Danilo Facca et Valentina Lepri (Facca & Lepri, 2013), deux professeurs italiens qui enseignent ou ont enseigné à Varsovie, le premier à l'Institut de philosophie et de sociologie de l'Académie Polonaise des Sciences, la seconde à la Faculté « *Artes liberales* » de l'Université de Varsovie. Il apparaît ainsi que la crise politico-bureaucratique-économique qui nous ronge depuis des années – sans épargner les universités italiennes, en particulier les facultés des sciences humaines – est loin de n'avoir que des effets négatifs : il faut mettre à son crédit une plus grande circulation des personnes et des idées, davantage d'échanges interculturels entre des structures de formations académiques différentes, un dynamisme accru de la recherche poussée en avant par ce principe de dislocation culturelle et scientifique, que Mikhaïl Bakhtine appelle « *exotopie* » et selon lequel le regard de l'étranger permet souvent à une culture de reconnaître en elle des traits insoupçonnés et ainsi de s'engager – ou non – sur de nouveaux chemins, de fusionner les matériaux anciens avec des idées nouvelles, bref de continuer à vivre et à s'enrichir<sup>2</sup> (Bakhtine, 1970, p. 240).

Tout cela était familier aux hommes de la Renaissance, mais à un niveau élitiste : après leurs voyages, leurs séjours culturels, leur formation dans les villes universitaires européennes, mais plus particulièrement dans les villes d'Italie et à Paris, ils rentraient enrichis de lectures, d'idées, de concepts et d'amitiés ; l'interculturalité de leur formation et, en fin de compte, de leur identité même, était ainsi garantie grâce au contexte universel humaniste-latin, mais aussi par le fait que ce qui allait être désigné à tort comme des langues et des littératures « *nationales* » ne signifiait en rien à l'époque qu'elles allaient devoir s'opposer les unes aux autres, et encore moins aux modèles classiques, en particulier le modèle latin. À la Renaissance, aucune querelle entre les anciens et les modernes n'aurait encore pu être possible, sauf

---

2. Sur le paradigme de la mobilité comme clé de la culture humaine dans la perspective de son hybridité rhizomique (Deleuze-Guattari), voir Greenblatt & alii, 2010.



peut-être un « championnat » (terme utilisé par Marc Fumaroli, 2001, p. 26). Pour la Pologne en particulier, entre le latin, le polonais et les autres langues « nationales » à codification littéraire moins récente, il ne pouvait y avoir aucune « lutte », mais uniquement une aimable imitation/émulation, un processus d'osmose, d'échanges mutuels et de développement (Picchio, 1999, pp. 159-167) qui trouve justement une explication claire dans le concept bakhtinien d'« exotopie ».

De ce point de vue, dans leur volume intitulé *Polish culture in the Renaissance. Studies in the arts, humanism and political thought*, Facca et Lepri, les deux chercheurs italo-polonais que j'ai déjà cités, proposent à juste titre de substituer au concept de « rayonnement » celui de « floraison » des formes locales (on pourrait tout à fait utiliser ici l'opposition deleuzienne entre racine et rhizome : Deleuze & Guattari, 1980, chap. I); autrement dit, ils proposent « une vision plus polyphonique de la Renaissance européenne dans ses expressions géographiques et thématiques diverses » (Facca & Lepri, 2013, p. 12).

Anticipant certaines conclusions générales de cette contribution, on pourrait donc se demander si dans cette polyphonie ne résident justement pas une fascination majeure et cette « unité dans la diversité » culturelle de l'Europe qui nous la rendent toujours et un peu partout « familiale », comme le dirait Czesław Miłosz dans *Rodzinna Europa* (« L'Europe familiale », l'un de ses essais fondamentaux et toujours actuels, malheureusement traduit en français et dans d'autres langues par *Une Autre Europe*; Miłosz, 1964; Marinelli, 2006). L'Europe : une famille unique dans sa diversité et richesse culturelle ! Et c'est très précisément à l'époque de la Renaissance que la forme (ou plutôt les formes) de cette « unité dans la diversité » se stabilise(nt).

Dans ce contexte, il me semble que la question du sonnet (forme « italienne » par excellence ou plus précisément « siciliano-toscane ») et de son entrée dans la poésie polonaise grâce à Kochanowski, rejoint directement le cœur des problématiques à peine énoncées ici. Elle pourrait être considérée comme un exemple clair de la manière dont, dans les diverses manifestations de la Renaissance européenne, la « floraison de formes locales » a pu être la plus riche et la plus variée qui



soit, sans présupposer nécessairement une « lutte » ou, au contraire, l'imitation servile de modèles préconstruits, tout en composant cette polyphonie « familiale » reconnaissable par chacun de nous et dont l'un des leitmotifs est sans nul doute d'origine « italienne ».

Je crois donc que dans le passé, une considération « étroite » de type « national » a non pas induit en erreur, mais conduit d'illustres comparatistes et chercheurs en versification sur une voie sans issue historico-littéraire ; ils définissaient alors les divers formats du sonnet kochanowskien comme « pétrarquiens » ou « certainement ronsardiens » (Dłuska, 1970, p. 47) ou recouraient encore à d'autres termes. À l'inverse, Janusz Pelc aura à juste titre souligné l'eupéanisme du contexte italien, français et anglais des sonnets kochanowskiens (Pelc, 1991, p. LVII-LXIII) et finira par dire qu'« autour de ces trois preuves d'écriture des sonnets de Jan Kochanowski que nous connaissons, beaucoup de malentendus se sont accumulés » (Pelc, 2001, p. 354). Il n'existe peut-être pas (surtout à la Renaissance, mais également après) une forme poétique plus variable et plus « cosmopolite » (Burgess, 1966) que le sonnet ; on devrait donc l'étudier avant tout « sans prendre en considération les allégeances nationales » (Jost, 1970, p. 5). Une preuve indirecte de cette simple vérité tient dans le fait que le sonnet était connu et très probablement pratiqué en Pologne, avant même Kochanowski, mais en langue italienne<sup>3</sup>.

On sait que dans son ouvrage *The European Renaissance : Centres and Peripheries*, Peter Burke divise l'histoire de la Renaissance européenne en trois grandes « étapes » : l'âge de la redécouverte, l'âge de l'émulation, l'âge de la variété (Burke, 2000). Il me semble que ces trois catégories (qui par ailleurs rappellent fortement les trois principes-clés de la rhétorique classique et de la Renaissance : *imitatio, aemulatio et variatio*) s'adaptent parfaitement à l'opération poétique réalisée par Jan Kochanowski avec son introduction savante et presque

---

3. Par exemple dans l'œuvre encomiastique du Napolitain Colantonio Carmignano (Partenopeo Suavio), poète à la cour et parmi les accompagnateurs de Bona Sforza en Pologne en 1518, où figurent cinq sonnets et un chapitre louant Bona et des membres de la famille royale (Carmignano, 2018).





inaperçue de trois sonnets assez différents les uns des autres par leurs formes et significations dans le contexte apparemment indifférent et magmatique des *Fraszki*<sup>4</sup>. Même s'il s'agit sans doute d'un chapitre mineur et limité quant à sa valeur et sa signification dans le grand livre de la Renaissance européenne, on entrevoit toutefois clairement dans cette expérience de très nombreuses composantes intertextuelles et interculturelles qui firent de Jan Kochanowski le vrai fondateur de la langue poétique polonaise moderne.

### LA REDÉCOUVERTE

Même si François Jost affirme dans son étude sur *Le contexte européen du sonnet* que « la Renaissance avait assuré la fortune européenne du genre » (Jost, 1970, p. 27), le sonnet avait encore du mal à pénétrer dans la poésie polonaise, ainsi que dans bon nombre d'autres littératures européennes. Kochanowski a donc joué le rôle d'« éclaircur », redécouvrant pour la Pologne cette brève forme fermée qui avait créé dans diverses parties de l'Europe une lyrique amoureuse moderne. En même temps, comme l'a justement constaté Janusz Pelc, « [a]u XVI<sup>e</sup> siècle, lors de la création de sonnets, on expérimentait, on recherchait divers arrangements de rimes, sans tendre vers un modèle idéal unique. Telle fut la contemporanéité européenne, dans le cadre de laquelle Kochanowski a créé ses œuvres » (Pelc, 1991, p. LX). Si l'on veut une définition du sonnet qui couvre sa longue histoire, mais qui soit également pertinente pour ses débuts à la Renaissance et sous le Baroque dans de très nombreuses littératures locales, on pourra certainement partager l'opinion de François Jost pour lequel tout simplement « le sonnet est un poème de quatorze vers ; voilà sa seule loi précise ». En effet, presque tout le reste, « est laissé pour une grande part à la discrétion du poète » (Jost, 1970, p. 14). Mais si c'est le cas, nous devrions alors accepter l'hypothèse que la présence, quoique générique, d'une sorte de « forme-sonnet »

4. *Fraszki* – recueil de poèmes brefs à thématique variée dont le titre, inventé par Kochanowski à partir du mot italien *frasca*, n'a pas d'équivalent satisfaisant en français (N.d.R.).



dans les *Fraszki* puisse au moins englober les autres compositions de 14 vers que contient l'ouvrage (Vlášek en compte douze), et prendre sérieusement en considération le fait que « l'influence du sonnet ne peut être trouvée seulement parmi les poèmes de quatorze vers, mais est beaucoup plus large » (Vlášek, 1986a, p. 287).

De ce point de vue, en effet, on ne peut plus être surpris de la « redécouverte » de Kochanowski qui s'avère partielle et même énigmatique : il s'agit sans doute d'un coup de force de sa part. Il faudrait donc procéder à une comparaison diachronique avec ses origines siciliennes du sonnet tout court, et synchronique avec ses débuts dans les autres littératures européennes. Il s'est donc agi d'une expérience assez similaire à celles mises largement en œuvre un peu partout dans le « sonettisme » européen du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme l'a démontré Riccardo Picchio dans sa très belle étude sur les *Thrènes*, l'originalité de Kochanowski ne dépasse jamais les canons établis par la poésie de la Renaissance ; elle consiste au besoin en une mobilité à l'intérieur même de son cadre, en suivant des parcours et des chemins moins utilisés, et par conséquent plus ardu, comme dans le cas de l'*epicedium* moderne (Picchio, 1978). Il faut en effet rappeler avec Lucylla Pszczołowska que Kochanowski connaissait certainement les poétiques du XVI<sup>e</sup> siècle italien qui considéraient le sonnet comme une sorte d'épigramme (Pszczołowska, 1993b, p. 9). Et c'est ici, c'est-à-dire dans cette dialectique entre diachronie et synchronie dans le cadre du développement parfois ralenti, parfois accéléré, de la forme-sonnet (mais en général de la lyrique polonaise) grâce à Kochanowski, qu'au-delà de l'explication sur l'insertion de trois sonnets dans le recueil épigrammatique des *Fraszki*, la question du soi-disant « sous-texte pseudosonnetique » entre également en jeu, qui – suivant une indication dans ce sens du Croate Svetozar Petrović (Petrović, 1968, p. 33) – fut brillamment exposée par le slaviste tchèque Josef Vlášek à propos d'autres compositions des *Fraszki* et même des *Thrènes*, un cycle dans lequel de toute évidence on ne trouve absolument pas de vrais sonnets (Vlášek, 1986b). Pour Vlášek en effet, « le sonnet de Kochanowski est loin d'être seulement



les trois “*fraszki*” » (Vlášek, 1986a, p. 278). Du reste, le « pseudo-sonnet » semble être un phénomène qui ne concernerait pas uniquement le poète de Czarnolas, mais sans doute aussi Sęp Szarzyński (Vlášek, 1989 ; Marinelli, 2020) ainsi que d’autres poètes de la première période baroque, phénomène qui se manifeste – et c’est loin d’être un hasard ! – dans diverses littératures de l’époque, par exemple la littérature croato-raguséenne (Bojović, 1999 ; Vlášek, 1984).

Cela aussi demande à être étudié dans sa plus large dimension comparatiste européenne.

En effet, la créativité de Kochanowski l’a amené à redécouvrir trois traditions poétiques et métriques différentes (l’antique, la latino-médiévale, et celle des nouvelles langues romanes vulgaires, et surtout l’italienne), à rivaliser avec elles et à se livrer à de géniales variations. La synthèse savante de même que la réutilisation ou plutôt – comme Maria Delaperrière préférerait justement le dire – l’« interaction » de ces trois traditions sont aussi à l’origine de la grande variété métrique de ses poèmes : 46 typologies de strophes (deux à quatorze vers ; Giergielewicz, 1970, p. 146-147), parmi lesquels prévalent statistiquement, par ordre de fréquence, le quatrain, le sizain et le distique. Il est donc possible et même assez probable que Kochanowski ait considéré le sonnet comme l’union de deux quatrains (ou huitain) et d’un sizain ou de trois quatrains et d’un distique (modèle appelé parfois « anglais » ou « marotique », par la suite « canalisé » par Sęp Szarzyński). En fait, il s’agit justement de ces modèles qu’il propose dans ses trois sonnets, y compris graphiquement dans la *princeps* des *Fraszki* (où le sonnet *Do Paniej* [À Madame] se « lit » comme deux quatrains et trois distiques et les autres comme deux quatrains et un sizain). Or, s’ils sont « lus » et « vus » de cette façon, il serait même très admissible que Kochanowski ait lui-même considéré ses compositions de quatorze vers en rimes embrassées comme des quasi-sonnets « irréguliers », réunissant en cela les mondes poétiques dont la fusion a permis à son génie créateur de se déployer : l’antique (représenté surtout par le distique), le médiéval (représenté surtout par le quatrain,



forme privilégiée des compositions chantées biblico-psalmiques) et le moderne de la Renaissance (représenté par la forme romane, surtout italienne, du sonnet avec ses importants corollaires constitués par le vers hendécasyllabe et par l'introduction d'une figure métrique fondamentale telle que l'enjambement<sup>5</sup>). Il s'agirait donc d'un cas exemplaire de ce « syncrétisme » que, avec Jan Białostocki, nous pouvons considérer comme caractéristique des cultures dites « périphériques » (Białostocki, 1965).

### L'ÉMULATION

Ceci étant posé, il nous est plus facile d'aborder la deuxième « étape » de l'histoire de la Renaissance européenne évoquée par Peter Burke, celle qui implique un effort de synthèse, l'étape de la rivalité/émulation.

Si l'auteur des *Fraszki* a choisi de ne pas privilégier globalement le sonnet en tant que genre lyrique ni aucune de ses possibles configurations « standard », c'est que sa poésie, à mon avis, est animée d'un très fort désir de rivaliser avec les poètes italiens (selon la logique du « championnat » de Fumaroli!). Bref, ce que Stefan Nieszanowski désignait comme le « manque d'une conscience de la spécificité du genre sonnet » (Nieszanowski, 1998, p. 886) pourrait bien être, au contraire, chez Kochanowski le signe d'une réélaboration créatrice du modèle, au moins à un niveau expérimental. Et pourquoi le choix de composer et de publier les trois premiers sonnets de la poésie polonaise sous des formes « impures » ou « bâtardes » (dans les termes de François Jost, 1970, p. 10) par rapport aux trois principaux types de sonnet « national » (l'italien, le français et l'anglais) n'aurait-il pas été de la part de Kochanowski un défi (ou une dérision, une grimace gombrowiczienne?) à l'encontre des « puristes » du sonnet contemporain et à venir? Si l'on entre encore un peu plus dans les détails, Lucylla Pszczolowska considère aussi l'enjambement interstrophique

---

5. Sur Kochanowski comme pionnier de l'enjambement dans la versification polonaise, cf. Weintraub, 1977.



introduit par Kochanowski dans le sonnet « Do Stanisława Wapowskiego » [À Stanisław Wapowski] comme une autre « manifestation d'indépendance dans l'utilisation d'une nouvelle structure » (Pszczółowska, 1993a, p. 13). Or, n'est-ce pas justement par de tels procédés que le poète de Czarnolas réalise ce dépassement du syndrome de l'« anxiété de l'influence » (Bloom, 1973) qu'avec Harold Bloom nous pouvons reconnaître comme l'un des principaux motifs du génie dans l'évolution littéraire? Par ailleurs, il s'agirait d'une expérience de plus grande portée par rapport aux seuls trois sonnets des *Fraszki*, car toute la question de ce que l'on appelle « pseudo-sonnets » en ferait partie de bon droit. En effet, si l'on traite le problème en termes saussuriens de langue et de parole, ces trois sonnets représenteraient un autre moment possible d'un esprit « particulier » aspirant à la fois à la similitude et à la différence par rapport à la « force unificatrice » qui dictait le modèle standard du sonnet<sup>6</sup>.

### LA VARIÉTÉ

La troisième et dernière phase identifiée par Burke dans son panorama synthétique de la Renaissance européenne, phase pour nous macrothématique, est celle de la variété.

Dans le cas des *Fraszki*, il n'est nul besoin de souligner que l'insertion de trois sonnets traduit à elle seule l'intention de Kochanowski de mettre en œuvre le principe de la *varietas*. Janusz Pelc allait jusqu'à soutenir que, même si la forme-sonnet ne faisait pas partie de celles qui furent les plus chères au poète de Czarnolas, « il n'a cependant pas souhaité l'éviter, afin de souligner peut-être le principe de composition de la *varietas* qui définit le caractère de son recueil des *Fraszki* » (Pelc, 1991, p. LXII). De même, il est assez difficile de croire à la reconstruction chronologique de Leszek Kukulski qui a tenté de déterminer l'ordre de création des trois sonnets sur la base de leur degré mineur ou majeur de perfection versificatoire (Kukulski, 1980, pp. 106-107). Ce qu'a écrit Maria Picchio Simonelli à propos des

6. La référence est bien sûr à F. de Saussure (Saussure, 1922, p. 281 et sqq).



compositions latines du poète de Czarnolas vaut aussi bien pour les *Fraszki* que pour les *Pieśni* [Chants], et encore plus pour la combinaison des sonnets kochanowskiens : « Ce qui étonne, dit-elle, en lisant les *Carmina* kochanowskiens est la variété des tons. On a l'impression d'une expérimentation continue qui renouvelle le style et la matière » (Picchio Simonelli, 1994, p. 139). Y compris dans les trois sonnets où une variété de forme et de style s'accompagne en effet d'une hétérogénéité des tons et des arguments : l'éloge de la femme comme prétexte pour l'exaltation néoplatonicienne de l'art poétique ; l'hommage blagueur à une amitié masculine avec une référence homérique aux insistances qu'elle subit de la part de la fascination féminine ; le rappel horatien à la *virtus, honestas et simplicitas des mores antiqui* (qui nous renvoie du point de vue de la thématique à certains autres de ses textes tels que *Zgoda* [La Concorde] ou *Odprawa posłów greckich* [Le renvoi des ambassadeurs grecs]).

En dernier lieu, il nous reste peut-être à souligner qu'en Pologne, ces trois phases qui se succèdent chronologiquement dans le livre de Peter Burke se concilient et culminent en même temps dans la figure et l'œuvre de Jan Kochanowski, « le sommet de la Renaissance dans la littérature polonaise » (Pelc, 2001), pour lequel « redécouverte », « émulation » et « variation » sur les modèles anciens et modernes constituent en substance un tout. Et c'est justement dans cette extraordinaire synthèse spatiale et temporelle et dans ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui le caractère « syncrétique », « hybride » et « interculturel » de l'œuvre kochanowskienne et, avec lui, de toute la Renaissance polonaise, que réside cette « originalité » qui tenait tant à cœur à nos prédécesseurs des écoles « nationales » de philologie, dont les recherches illustres n'ont pas été exemptes de quelques illusions.

François Jost terminait son importante étude sur « Le contexte européen du sonnet » en soutenant de manière provocatrice que « la diffusion du sonnet dans une littérature donnée indique la mesure de sa latinité » (Jost, 1970, p. 27). Mais pour Kochanowski, poète bilingue latin-polonais, de formation italienne et aux ambitions beaucoup plus larges qu'européennes (puisque même « Moscou, les Tatares



et divers habitants du monde » auraient dû être au courant de sa grandeur! [*Pieśni* II 24, 18]), la « latinité » était un élément intériorisé et absolument « naturel » dans le cadre de cette interculturalité « slavo-latine » qui – en partie grâce à lui – aura été l'une des clefs fondamentales de la culture littéraire polonaise, mais aussi l'une des raisons de sa grande influence sur les autres littératures slaves et non slaves, surtout sur la littérature ruthéno-ukrainienne et roumaine, puis sur la littérature russe<sup>7</sup>.

En conclusion, dans le cas aussi bien de la formation initialement limitée et expérimentale du sonnettisme polonais que des recherches actuelles sur la Renaissance citées en introduction, l'évolution des poétiques, tantôt retardée, tantôt accélérée, est porteuse de nouveaux croisements et de transplantations sur le terrain de la tradition locale, ainsi que d'importantes dislocations et extensions à l'extérieur. Il en découle, une fois encore, une idée rhizomatique de la littérature européenne, dont la possibilité d'une renaissance et d'une croissance, de génération en génération, est soutenue justement par la sève vitale qui coule dans ses nouvelles tiges et ses nouveaux arbustes, parfois avec des greffes rédemptrices et imprévues (comme cela se passe aujourd'hui avec la contribution fondamentale d'écrivains immigrés, bilingues et plurilingues, à la littérature européenne).

Finalement, comme le concluait lapidairement Mickiewicz dans son sonnet *Bakhtchysaraï*, où il ne faisait que reprendre un motif déjà fondamentalement présent dans *Do Paniej* de Jan Kochanowski, que l'on peut considérer comme le premier sonnet polonais : « ... Vous n'êtes plus, mais la source est restée » (Mickiewicz, 2000, p. 31).

*Traduit de l'italien par Jean Delaperrière et Witold Zahorski*

7. Sur cette question, voir Ulewicz, 1948 ; Ulewicz, 2002. Sur la *latinitas* comme facteur fondamental de l'identité culturelle polonaise voir les travaux de Jerzy Axer (Axer, 1995 et 2004).



## BIBLIOGRAPHIE

- AXER Jerzy (dir.), 1995, *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej* [La tradition antique dans la culture européenne], Warszawa : OBTA, pp. 71-81.
- AXER Jerzy (dir.), 2004, *Łacina jako język elit* [Le latin : une langue des élites], Varsovie : DiG.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1970, « Otvét na vopros Redakcii *Novyj mir* » [Réponse à la question de la rédaction de *Novyj mir*], *Novyj mir*, n° 11.
- BIAŁOSTOCKI Jan, 1965, « Mannerism and Vernacular in Polish Art », in Georg Kauffmann & Willibald Sauerländer (dir.), *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlin : Walter de Gruyter & Co. Verlag, pp. 47-57.
- BLOOM Harold, 1973, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York – Oxford : Oxford University Press,
- BLOOM Harold, 2013, *L'angoisse de l'influence*, trad. fr. d'Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy & Souad Degachi, *L'angoisse de l'influence*, Paris : Aux Forges de Vulcain.
- BOJOVIĆ Zlata, 1999, « Mesto soneta u dubrovačkoj lirici », en particulier « Sonet i pseudosonet u zbornicima dubrovačke petrarckističke lirike : “Ranjinin zbornik” i “Pjesni razlike” Dinka Ranjine » [Le sonnet dans la poésie lyrique de Dubrovnik], en particulier [Le sonnet et le pseudo-sonnet dans les recueils de la poésie lyrique de Dubrovnik consacrée à Pétrarque “Recueil de Ranjina” et “Poèmes variés” de Dinko Ranjina], *Europa Orientalis*, vol. 18, n° 2 : « Il sonetto nelle letterature slave. Un capitolo di poetica storica », pp. 81-89.
- BURGESS Robert M., 1966, « The Sonnet – a Cosmopolitan Literary Form in the Renaissance », in François Jost (dir.), *Actes du IV<sup>e</sup> congrès de l'Association internationale de littérature comparée, Fribourg 1964*, The Hague-Paris : Mouton & Co, pp. 169-185.
- BURKE Peter, 2000, *La Renaissance européenne*, trad. fr. de Paul Chemla, Paris : Seuil, collections sciences humaines histoire.
- CARMIGNANO Colantonio, 2018, *Viaggio della Serenissima S. Bona Regina in Polonia* (Bari 1535), éd. Andrea Colelli, introd. Luigi Marinelli, Roma : Lithos.
- DELAPERRIÈRE Maria, 2010, *Literatura polska w interakcjach. Szkice porównawcze z literatury i kultury* [La Littérature polonaise en interaction. Etudes comparatives en littérature et culture], Warszawa : Neriton.





- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit.
- DŁUSKA Maria, 1970, « *Kto mi dał skrzydła? Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego* » [Qui m'a donné des ailes ? La poétique et la versification de Jan Kochanowski], in Eadem, *Studia i rozprawy* [Etudes et dissertations], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- FACCA Danilo, LEPRI Valentina (dir.), 2013, *Polish Culture in the Renaissance. Studies in the Arts, Humanism and Political Thought*, Firenze : Firenze University Press.
- FISZMAN Samuel, 1988, *The Polish Renaissance in Its European Context*, Bloomington, Indiana : University Press.
- FUMAROLI Marc, 2001, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris : Gallimard.
- GIERGIELEWICZ Mieczysław, 1970, *Introduction to Polish Versification*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, pp. 146-147.
- GREENBLATT Stephen & alii, 2010, *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge : Cambridge University Press. JOST François, 1970, « Le Contexte européen du sonnet », *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, vol. 13, n° 1.
- KUKULSKI Leszek, 1980, « Pierwsze narodziny polskiego sonetu (Kochanowski – Sęp Szarzyński) » [L'émergence du sonnet polonais (Kochanowski et Sęp Szarzyński)], *Poezja*, n° 8-9, pp. 106-107.
- MARINELLI Luigi, 2006, « Miłosz et l'autre Europe », in Maria Delaperrière (dir.), *Czesław Miłosz et le vingtième siècle*, Paris : Institut d'études slaves, pp. 21-31.
- MARINELLI Luigi, 2020, « Poezja przejścia. O sonetach Mikołaja Sępa Szarzyńskiego » [Une poésie de passage. Les sonnets de Mikołaj Sęp Szarzyński], in Magdalena Popiel, Tomasz Bilczewski & Stanley Bill (dir.), *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje* [Une histoire mondiale de la littérature polonaise. Interprétations], Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 75-99.
- MICKIEWICZ Adam, 1955, « Sonety krymskie », in Idem, *Dziela* [Œuvres], Varsovie : Czytelnik, vol. I : *Wiersze*; trad. fr. de Roger Legras, *Sonnets de Crimée suivi de Sonnets d'amour et autres textes*, Lausanne : Editions l'Âge d'Homme, 2000. MIŁOSZ Czesław, 1964, *Une autre Europe*, trad. fr. par Georges Sédif, Paris : Gallimard.



- NIEZNAŃKOWSKI Stefan, « Sonet », in Teresa Michałowska (dir.), *Słownik literatury staropolskiej* [Dictionnaire de la littérature polonaise ancienne], Wrocław : Ossolineum, 1998.
- PELC Janusz, 1991, « Wstęp » [Introduction], in Jan Kochanowski, *Fraszki*, Wrocław : Ossolineum.
- PELC Janusz, 2001, *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej* [Kochanowski : le sommet de la Renaissance dans la littérature polonaise], Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- PETROVIĆ Svetozar, 1968, *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti* [Le problème du sonnet dans la littérature croate ancienne], *Rad JAZU* 10.
- PICCHIO Riccardo, 1978, « Le “cycle élégiaque” de Jan Kochanowski dans le cadre de la poétique du seizième siècle », in Idem, *Études littéraires slavo-romanes*, Firenze : Licos, pp. 93-115.
- PICCHIO Riccardo, 1999, « Uwagi na temat symbiozy języka polskiego i łacińskiego na pograniczu średniowiecza i odrodzenia » [Remarques au sujet de la symbiose des langues polonaise et latine entre le Moyen-Âge et la Renaissance], in idem, *Studia z filologii słowiańskiej i polskiej*, Kraków : PAU, pp. 159-167.
- PICCHIO SIMONELLI Maria, 1994, « Leggendo le poesie latine di Jan Kochanowski », in Jolanta Żurawska (dir.), *Il Rinascimento in Polonia*, Napoli : Bibliopolis.
- PSZCZOŁOWSKA Lucylla, 1993a, « Sonet od Renesansu do Młodej Polski » [Le sonnet de la Renaissance à la Jeune Pologne], in Zdzisława Kopczyńska, Lucylla Pszczołowska, *Słowiańska metryka porównawcza* [Métrique slave comparée], vol. 5 : *Sonet*, 1993.
- PSZCZOŁOWSKA Lucylla, 1993b, « Sonet w Polsce » [Le sonnet en Pologne], in ibid. SAUSSURE Ferdinand de, 1922, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot.
- ULEWICZ Tadeusz, 1948, *Świadomość słowiańska Jana Kochanowskiego* [L'identité slave de Jan Kochanowski], Kraków : Wydawnictwo Collegium Columbinum.
- ULEWICZ Tadeusz, 2002, « Europejskie oddziaływanie Jana z Czarnolasu (od Renesansu do Romantyzmu) » [Le Rayonnement européen de Jan de Czarnolas (de la Renaissance au Romantisme)], in idem, *Jan Kochanowski z Czarnolasu* [Jan Kochanowski de Czarnolas], Kraków : Collegium Columbinum.



- VLÁŠEK Josef, 1984, « Počátky sonetu ve slovanských literaturách (Sonety Ranijnova sborníku) » [Les Débuts du sonnet dans les littératures slaves], *Slavia*, vol. 53, pp. 138-151.
- VLÁŠEK Josef, 1986a, « Jan Kochanowski a sonet » [Jan Kochanowski et le sonnet], *Slavia*, vol. 55, n° 3, pp. 274-289.
- VLÁŠEK Josef, 1986b, « Pseudosonetový podtext v poetice Trenù J. Kochanowského » [Le sous-texte du pseudosonnet dans la poésie des Thrènes de Jan Kochanowski], *Slavia*, vol. 55, n° 4, pp. 360-377.
- VLÁŠEK Josef, 1989, « Mikołaj Sęp Szarzyński a sonet » [Mikołaj Sęp Szarzyński et le sonnet], *Slavia*, vol. 58, n° 3, pp. 247-257.
- WEINTRAUB Wiktor, 1977, « O przerzutniach Kochanowskiego i ich włoskim wzorcu » [Des enjambements chez Kochanowski et de leur modèle italien], in Idem, *Rzecz czarnoleska [La Chose de Czarnolas]*, Kraków : Wydawnictwo Literackie, pp. 332-345.



**LA NOSTALGIE  
CHEZ JAN KOCHANOWSKI**

Charles Zaremba

Aix-Marseille Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.527-538*

Lorsque Maria Delaperrière m'a demandé de participer à une journée d'études sur Kochanowski, j'ai répondu « oui » immédiatement – car être invité par Maria est un honneur qui ne se refuse pas, et, par ailleurs, on ne laisse pas passer une occasion de relire, et de faire connaître, notre illustre poète. Une fois le premier enthousiasme refroidi, s'est posée la question du thème, d'un thème si possible original – au regard des nombreuses études existantes. Ma tendance naturelle me poussait vers les *Thrènes* (*Treny*<sup>1</sup>) plutôt que vers les *Chants* (*Pieśni*), je me disais que les *Psaumes* (*Psalterz Dawidów*) étaient injustement délaissés, tout en relisant les autres vers polonais de Kochanowski, notamment les délicieuses *Bagatelles* (*Fraszki*). Dans les œuvres de cour que sont *La Concorde* (*Zgoda*) et *Le Satyre ou l'Homme sauvage* (*Satyr albo dziki mąż*), textes comptant respectivement 158 et 468 vers de 13 syllabes<sup>2</sup>, se voulant critiques, écrits tous deux vers 1562, on est frappé par la glorification systématique du passé, la vision admirative des hommes et des institutions du temps jadis. Le sujet était tout trouvé : « La nostalgie chez Jan Kochanowski ».

L'optimisme de la Renaissance – la nation revient régulièrement dans les commentaires de Kochanowski (par ex. dans Weintraub, 1977, p. 289), sans doute de manière abusive : d'une part, elle se fonde essentiellement sur les *Chants*, d'autre part, elle semble (à dessein ?) confondre la confiance en l'avenir, *définitoire de l'optimisme*, et la célébration du temps présent.

Le présent apparaît comme un temps de plénitude, par exemple dans les *Chants* :

Le cœur grandit en regardant ces temps.

*Chants* I, II.

*Serce roście patrząc na te czasy !*

*Pieśni* I, II, v. 1.

et surtout :

1. Toutes les citations de vers de Kochanowski sont extraites de l'édition de Julian Krzyżanowski (Kochanowski, 1960). La traduction française (non poétique) est de l'auteur du présent article.

2. Inspiré du vers latin, le vers polonais de treize syllabes (*trzynastozgłoskowiec*) est devenu le vers noble par excellence, équivalent de l'alexandrin en poésie française.



Que veux-tu de nous, Seigneur, pour tes dons généreux ?

*Chants II, XXV.*

*Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary ?*

*Pieśni II, XXV, v. 1.*

Les évocations du présent ne sont pas toujours aussi univoques. En effet, les encouragements à savourer le temps présent, le *carpe diem* horacien, si présent à la Renaissance et particulièrement chez Kochanowski, ne sont souvent qu'un vernis recouvrant le désespoir induit par l'idée de la mort inéluctable qui nous guette à chaque instant :

Il est bon de s'amuser quand le temps s'y prête [...]

Le temps passe, et nul ne sait

Quel heur l'attend demain.

Soit heureux et festoie ce jour,

Néglige les vains conseils pour le lendemain

(Chants I, XX).

Vis bien, sans délai ;

Car en attendant des temps futurs,

Par une inconcevable habitude,

Nous cessons de vivre sans avoir commencé.

(Chants II, XV).

L'hiver passera aisément,

Mais quand la neige couvre nos cheveux

Passe le printemps, passe l'été,

Ce givre reste sur nos têtes.

*Chants II, XXIII.*

*Miło szaleć, kiedy czas po temu [...]*

*Czas ucieka, a żaden nie zgadnie,*

*Jakie szczęście o jutrze przypadnie.*

*Dziś bądź wesół, dziś użyj biesiady,*

*O przyszłym dniu niechaj próznej rady*

(Pieśni I, XX, v. 1-4).

*Żyj dobrze, nie odkładając;*

*Bo dalszych czasów czekając,*

*Niepodobnym obyczajem,*

*Nie począwszy żyć, przestajem.*

*Pieśni II, XV, v. 21-24.*



*Zima bywszy zejdzie snadnie,  
Nam gdy śniegiem włos przypadnie,  
Już wiosna, już lato minie,  
A ten z głowy mróz nie zginie.*

*Pieśni II, XXIII, v. 9-12.*

L'enthousiasme pour le présent est donc éphémère et conscient de l'être, une tristesse prospective se mêle toujours aux effusions de joie. L'optimisme est une foi en l'avenir. À vrai dire, on ne trouve chez Kochanowski guère qu'une seule affirmation exprimant résolument cette confiance :

Moscou et les Tatares me connaîtront  
Et les Anglais habitant le vaste monde,  
Ainsi que l'Allemand, le valeureux Espagnol  
Et ceux qui boivent l'onde profonde du Tibre.

*Chants II, XXIV.*

*O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie  
I różnego mieszkańcy świata Anglikowie;  
Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają,  
Którzy głęboki strumień Tybrowy pijają.*

*Pieśni II, XXIV, v. 17-20.*

Les autres allusions à l'avenir reprennent le thème médiéval de la vanité des choses terrestres :

À mon avis, le seigneur est celui  
Qui se contente de ce qu'il a; [...]  
Tout cela restera  
Après ta mort, seigneur !  
Et ce que tu as accumulé avec avidité  
Restera dans la maison d'un inconnu.

*Chants I, V.*

*To pan, zdaniem moim,  
Kto przestał na swoim; [...]  
Wszystko to zostanie  
Po twej śmierci, panie!  
A coś zebrał przez ten czas łakomie,  
To się zostoi, nie wiem w czyim domie.*

*Pieśni I, V, v. 1-2 [...] 29-32.*

L'évocation de l'avenir prend souvent la forme de conseils ou d'injonctions, d'indications sur ce qu'il faut ou faudrait faire (par ex. *Chants II*, V, où Kochanowski appelle au combat contre les Tatares), mais ne constituent aucun pari sur la réalisation de ces conseils. Toutefois, si Dieu reste le maître de la fortune, l'homme se doit d'agir, de construire sa vie :

Le bonheur est aux mains de Dieu ; il est vain de se fier aux armes,  
Mais toi, mon fils, fais ce qui t'incombe !

*Le Satyre.*

*U Boga szczęście w ręku; próżno dufać zbroi,  
Lecz ty przedsię czyń, synu, co tobie przystoi !  
Satyr, v. 441.*

Quand Kochanowski se surprend dans les *Chants* à prédire l'avenir, il se rattrape, sans doute pour échapper au péché de divination :

Ressais-toi, mon luth ! Il ne t'appartient pas  
D'évoquer les paroles du Dieu vivant ;  
Dis-nous de nous asseoir au coin du feu,  
En attendant que passent les temps difficiles.

*Chants II*, I.

Pomni się, lutni ! Nie twojej to głowy  
Wspominać Boga żywego rozmowy ;  
Każ ty nam zasieść przy ciepłym kominie,  
Aż zły czas minie.

*Pieśni II*, I, v. 69-72.

« L'optimisme » et la célébration du temps présent, qui semblent résulter de la bonne humeur du poète dans la plupart des *Bagatelles*, disparaissent entièrement dans les *Thrènes* : quand la mort a frappé, le présent s'assombrit, la jouissance se transforme en souffrance et le passé devient le seul refuge – mais il n'offre qu'une piètre consolation puisque le souvenir du bonheur ne fait que souligner la misère du présent. Par une ironie cruelle (du sort ?), Kochanowski doit son immortalité (qu'il annonce dans le *Chant XXIV* du livre II) à la mort en bas âge de l'une de ses filles.



On a montré maintes fois l'originalité des *Thrènes*. Cette variation sur un thème conventionnel se distingue par sa forme (dix-neuf poèmes de factures diverses au lieu d'un seul texte; emploi du style élevé, réservé aux héros, pour parler d'un enfant; construction subjective du personnage d'*Orszula*-Ursule, etc.). Les *Thrènes* sont considérés habituellement comme l'expression d'un renversement des valeurs : d'« optimiste », Kochanowski y devient « pessimiste ». Il jette aux orties tout ce en quoi il a cru, notamment la *vertu*, il ne se voit plus comme un créateur possédant les clés de l'éternité. Ce renversement des valeurs, qui trouve son origine dans le vécu de l'auteur, s'exprime grâce aux possibilités qu'offre la poésie lyrique (on ne peut s'empêcher ici d'évoquer Pétrarque) : l'univers entier est vu à travers le prisme de la subjectivité du poète qui peut de ce fait remodeler le temps passé à sa convenance – ou plus précisément pour alimenter sa souffrance sous prétexte de consolation.

Les images du passé soulignent le vide et l'inanité du présent, rappellent les moments heureux :

Ma plaisante chanteuse ! Sappho slave !

*Thrène VI.*

*Ucieszna moja śpiewaczko! Safo słowieńska !*

*Tren VI, v. 1.*

ou tragiques :

Tu as fait violence à mes yeux, Mort impie,

En me faisant voir mourir ma chère enfant !

*Thrène IV.*

*Zgwałciłaś, niepobożna Śmierci, oczy moje*

*Zem widział umierając miłe dziecię swoje !*

*Tren IV, v. 1-2.*

Ce passé n'est pas figé, il s'agit bien d'une construction lyrique : au gré des poèmes, Ursule apparaît comme un nourrisson babillant ou comme une jeune poétesse ; en même temps, le temps du bonheur est révolu de manière irréversible et plus rien ne saurait changer. La poésie lyrique permet justement d'assumer cette contradiction. L'univers tout entier (l'espace et le temps) est au service du chagrin du poète –



jusqu'au conseil final et rêvé de la mère du poète :

Supporte en être humain les aléas humains !

*Thrène XIX.*

[...] *ludzkie przygody*

*Ludzkie noś ! [...]*

*Tren XIX, v. 155-156.*

qui le ramène à sa condition d'homme, non pas d'homme puissant et créateur, conscient de son action et capable de donner forme au monde et au temps, mais de créature soumise aux caprices d'un Maître unique du chagrin et de la consolation. Il ne reste donc à l'homme qu'à regretter un passé révolu et à se résigner à son impuissance quant à l'avenir. Le passé et l'avenir se diluent dans un présent immuable, à l'image de la mère du narrateur et de sa fille défunte qu'il voit en rêve, figées dans l'apparence qu'il a gardée en mémoire, à savoir une fillette aux joues rouges, une mère et grand-mère aux discours à la fois tendre et moralisateur.

Le lyrisme des *Thrènes* constitue une exception dans l'œuvre de Kochanowski : les *Chants*, les *Bagatelles* n'expriment guère d'émotions personnelles. Des textes comme *Zgoda (La Concorde)* ou *Satyr (Le Satyre)*, œuvres de circonstance qu'on ne saurait qualifier de polémiques, tant elles sont prudentes, présentent une vision du passé plutôt idyllique.

*La Concorde* est une critique des querelles de religion et, surtout, une défense du catholicisme pour des raisons plus pratiques que théologiques : le catholicisme est la confession dominante, la plus ancienne, alors pourquoi l'abandonner ? D'une manière générale, dans *La Concorde* comme dans *Le Satyre*, la critique des mœurs du présent se fait au nom d'un passé paré de toutes les vertus.

Ainsi, les querelles religieuses sont-elles la cause de la discorde qui vient ruiner un ordre ancien admirable fondé par les ancêtres :

[...] les infortunes d'un État si honorable  
Qui, magnifiquement fondé par vos aïeux,  
S'affaiblit, déchiré par votre discorde intestine.  
*La Concorde.*



*[...] niefortuny państwa tak zacnego  
Które, od przodków waszych pięknie założone,  
Prze wasz rozterk domowy mdleje roztargnione.  
Zgoda, v. 6-8.*

D'ailleurs, les décisions des anciens sont louables, contrairement à celles des contemporains de l'auteur :

Vous ne pouvez reprocher à vos aïeux  
Que l'état ecclésiastique soit si richement doté;  
Car ils le firent avec sagesse dans une sainte intention.

*La Concorde.*

*Nie możecie przodkom swym dać żadnej przygany,  
Że stan duchowny jest tak bogacie nadany;  
Bo to świętym umysłem i bacznie czynili.  
Zgoda, v. 103.*

Des valeurs nouvelles ont pris le dessus, comme l'argent :

D'autres [...] considèrent l'argent comme le bien suprême.

*La Concorde.*

*Drudzy [...] w pieniądzach nawywsze dobro położyli.  
Zgoda, v. 65-66.*

On trouve ici la répugnance affirmée de la noblesse pour les finances (mais non pour la richesse – du moment qu'elle est foncière...) et la nostalgie d'un âge d'Or sans or. La richesse financière apparaît comme inutile, voire comme une ennemie de la vertu dans plusieurs passages du *Satyre* ou des *Bagatelles* :

Il est vrai que vos aïeux n'avaient pas d'or.  
Et je dirais même qu'ils n'en voulaient pas.

*Le Satyre.*

Temps heureux, où le simple habit gris  
Était aussi honorable que le sont aujourd'hui  
Les soieries de plus en plus chères

*Bagatelles III.*

*Prawda, że złota waszy przodkowie nie mieli,  
A mało bych tak nie rzekł, że go ani chcieli.  
Satyr, 73.*

*Szczęśliwe czasy, kiedy giermak szary  
Był tak poćciwy jako ty dzisiejsze  
Jedwabne bramy co raz kosztowniejsze  
Fraszki III, 24, 4-7.*

La vaillance est plus importante que la richesse matérielle, et aux défaites présentes, alors que le pays est riche – ou plutôt : préoccupé par les biens matériels –, sont opposées les victoires du passé, à l'époque où les chevaliers ne se souciaient que de la fortune des armes.

[...] Les Polonais ont pris la terre prussienne,  
Et eux, les riches, n'ont pu résister aux pauvres.

Montrez, vous qui avez de l'argent, quel fait important  
Vous avez accompli. Je n'évoque pas le passé lointain.  
En quelques années, les Tatares vous ont rançonné cinq fois  
Ils ont vendu vos frères comme esclaves aux Turcs ;  
*Le Satyre.*

*[...] Polacy pruską ziemię wzięli,  
A oni się bogacze chudym nie odjęli.  
Ukażcież wy, pieniądze, cóście tak znacznego  
Uczynili? Nie chcę nic wspominać dawnego.  
W kilku lat Tatarowie pięćkroć was wybrali,  
Bracią waszą w niewolą Turkom zaprzędali;  
Satyr, 91-96.*

Le métier des armes sombre dans l'oubli, que ce soit à cause des disputes religieuses ou de la prédominance des affaires économiques :

Et le métier des armes, si abondant en Pologne,  
Si bien qu'elle ne craignait jamais ses ennemis,  
A perdu sa valeur : les armes ont rouillé,  
Les bois sont couverts de poussière, les boucliers ont moisie.  
*La Concorde.*

Vous avez fondu les épées de vos pères en charrues,  
Et les autres sont depuis longtemps des broches  
Les casques servent de nid aux  
poules ou à mesurer l'avoine  
*Le Satyre.*

*A rycerskie rzemięsło, którym Polska stała  
Tak że się nieprzyjaciół swych nigdy nie bała,  
Staniało między ludźmi: zbroje zardzewiały,  
Drzewa prochem przypadły, tarcze popleśniały.  
Zgoda, 75-78.*

*Skowaliście ojcowskie granaty na pługi,  
A z drugiego już dawno w kuchni rożen długie.  
W przyłbicach kwoczki siedzą albo owies mierzą,  
Satyr, 61-63.*

L'image des armes transformées en outils agricoles est présentée sous un jour diamétralement opposé dans *Proporzec albo Hołd pruski (L'Étendard, ou L'Hommage de Prusse)* :

Les pays de Prusse accablés par une guerre incessante  
Se réjouirent de la paix désirée.

Les épées furent transformées en socs,  
Les épées en faux et en serpes  
*L'Étendard.*

*Pruskie kraje strapione ustawicznym bojem  
Wrychle jęły się cieszyć pożądnym pokojem.  
Miecze na niezrobione lemieszki skowano,  
Szable na krzywe kosy i na sierpy dano  
Proporzec, 36-39.*

Kochanowski n'affirme donc pas que le métier des armes vaut mieux que le travail de la terre, il déplore seulement une évolution des mœurs et regrette le temps où chacun, chaque état de la société, était à sa place :

Avec le temps, tout change. Je me souviens qu'autrefois  
Personne en Pologne n'était riche d'argent.

Alors, l'affaire du paysan était de s'occuper de la terre,  
Et la noblesse s'occupait du métier des armes.  
*Le Satyre.*

*Z czasem wszystko się mieni. Pomnię ją przed laty,  
Ze w Polsce żaden nie był w pieniądze bogaty.  
Kmiecia to rzecz naonczas patrzeć rolę była,  
A szlachta się rycerskim rzemięsłem bawiła.  
Satyr, 37-40.*

L'ordre social était clair (les chevaliers au combat, les paysans au labour), la frugalité, générale; l'or, les richesses n'avaient aucune importance, seule comptait la vertu. À notre époque qui n'a pas encore renoncé au culte du progrès, on parlerait de passéisme ou de conservatisme – qui ne sont que les appellations modernes de la nostalgie de l'Âge d'Or !

Ces critiques sont formulées par un satyre, personnage peu connu pour sa tempérance... Mais au-delà de cette caractéristique, il a l'avantage d'être une créature mythique à laquelle une longévité remarquable permet de garder la mémoire d'époques révolues et de les comparer avec le présent. L'avantage qu'il accorde au passé peut donc se réclamer d'une certaine objectivité. Sa vie, au contact de la nature primitive, loin de la civilisation destructrice (puisqu'il est réveillé par le bruit des arbres qu'on abat), est censée rendre son jugement plus clair, de même que l'eau de source est la plus limpide.

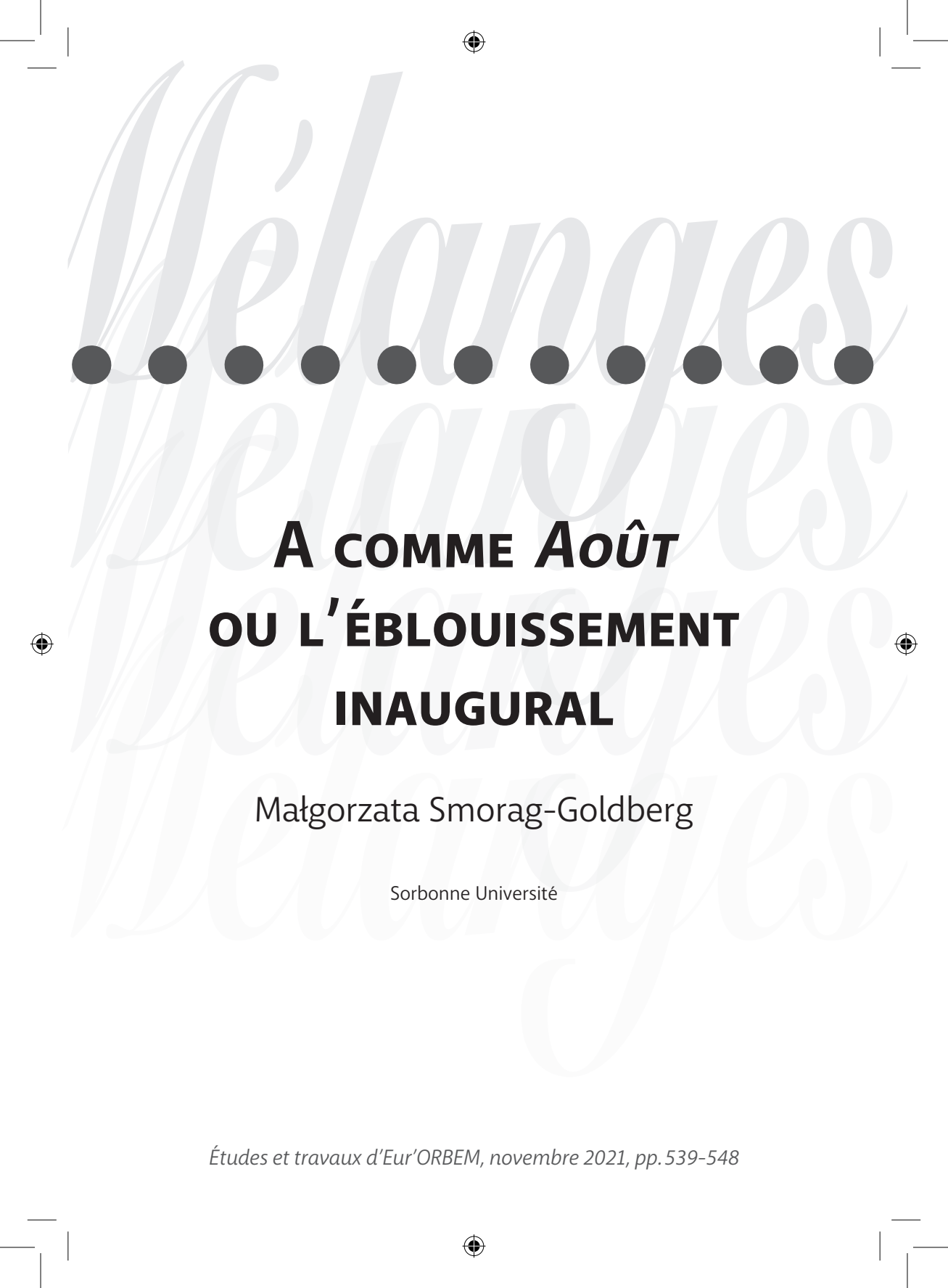
L'appréhension du temps chez Jan Kochanowski, « Sommet de la Renaissance » (Pelc, 1987), codificateur de la poésie polonaise, reflète sans les dépasser les conceptions de son époque. Le temps y est en tension permanente entre une divinité (Dieu, la Fortune), qui décide du commencement et de la fin, et l'être humain qui, par son action, forge un avenir toujours incertain et fait revivre un passé à jamais révolu. Entre ces deux extrêmes et ces deux tensions, il peut profiter de l'instant présent – c'est le *carpe diem* horacien, présent dans de nombreuses *Bagatelles* appelant à la jouissance immédiate, au regard de la dégradation, de la mort inéluctable. Sa vision de l'avenir est partagée entre les rêves d'immortalité poétique, inspirés par les Anciens, et la perspective de la déchéance physique héritée du Moyen Âge. Enfin, le passé est glorifié, que ce soit dans une perspective personnelle ou plus générale.

De nombreux vers de Kochanowski illustrent l'adage trivial : « C'était mieux avant », le présent étant vu comme une dégradation du passé, qui remplace des valeurs telles que la vaillance et la vertu par l'âpreté au gain. Cette nostalgie, consciente d'elle-même et de son objet, n'est pas une mélancolie, laquelle ne peut s'expliquer

d'aucune manière, car elle est aux fondements mêmes de certains êtres qui ressentent un manque dont l'objet est irrémédiablement inconnu, des êtres qui se caractérisent par une extranéité radicale, une solitude ontologique et inconsolable, une révolte contre l'ordre du monde, passé, présent et futur (Cf. Földényi, 2012 et Bieńczyk, 2011). Rien de tel dans la nostalgie. Pour le nostalgique, l'évocation du passé constitue une consolation en soi, sans doute parce que ce souvenir l'éloigne rétrospectivement de la mort : qu'il est doux, le temps où la déchéance et la mort n'étaient que des mots, des idées abstraites, et non des perspectives réelles et palpables ! La mélancolie est le fait d'êtres exceptionnels ; la nostalgie est notre lot commun – même un poète exceptionnel comme Jan Kochanowski n'y échappe pas.

## BIBLIOGRAPHIE

- BIEŃCZYK Marek, 2011, *Melancholia*, Warszawa : Sfery.
- BOROWSKI Andrzej, 1989, « O trwodze, rozpacz i nadziei w *Trenach* Jana Kochanowskiego » [L'angoisse, le désespoir et l'espoir dans les *Thrènes* de Jan Kochanowski], in Jan Błoński, *Jan Kochanowski, interpretacje*, [Jan Kochanowski, analyses], Kraków : Wydawnictwo literackie.
- FÖLDÉNYI László F., 2012, *Mélancolie*, Arles : Actes Sud.
- KOCHANOWSKI Jan, 1960, *Dzieła polskie* [Œuvres polonaises], Julian Krzyżanowski (éd.), Warszawa : PIW.
- PELC Janusz, 1987, *Jan Kochanowski, Szczyt Renesansu w literaturze polskiej*, [Jan Kochanowski. Le Sommet de la Renaissance dans la littérature polonaise], Warszawa : PWN.
- WEINTRAUB Wiktor, 1977, *Rzecz czarnoleska*, [L'Œuvre de Czarnolas], Kraków : Wydawnictwo literackie.
- ZIOMEK Jerzy, 1977, *Renesans*, Warszawa : PWN.



**A COMME AOÛT  
OU L'ÉBLOUISSEMENT  
INAUGURAL**

Małgorzata Smorag-Goldberg

Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.539-548*



**Août**

*Au mois de juillet, mon père partait aux eaux et nous laissait, ma mère, mon frère aîné et moi, en pâture aux journées d'été, blanches de feu et enivrantes.*

*Nous feuilletions, étourdis  
de lumière, le grand livre des vacances, dont chaque page  
scintillait de soleil et conservait tout en son fond, sucrée jusqu'à  
la pâmoison, la pulpe des poires dorées.*

B. Schulz, « Août » (Schulz, 2004, p. 19)<sup>1</sup>

Tout lecteur de Schulz se souvient de cet éblouissement inaugural, de cette révélation que l'on éprouve à la découverte des premières pages des *Boutiques de cannelle*. L'explosion de cette matière singulière, de cette lumière qui envahit tout; la découverte de cette constellation d'images à la fois nouvelles par l'association d'éléments qu'elles combinent et familières car vibrant de cette vérité existentielle que procure une même façon d'éprouver le monde. Dans ces premières pages se trouve décliné l'alphabet de la poétique schulzienne, sa structure profonde, sa matière unique, sa manière de capter la réalité dans un concentré d'instantanés qui vous envahissent et ne vous « lâchent » plus.

Les mots-clés sont : lumière, chatolement, bourgeonnement, acuité des sensations, étendue rassurante du temps de l'enfance, torpeur provinciale, périphérie, perspective marginale, figures de l'altérité... et, bien sûr, présence voire omniprésence de la figure paternelle dont l'ombre immense se projette sur ce « grand livre des vacances ». La mémoire est ainsi faite; nos souvenirs ne surgissent que par associations. Schulz construit ses images avec les ingrédients que nous portons tous en nous. L'adhésion du lecteur à cet univers qui s'ouvre à lui est ainsi immédiate. C'est l'art de distiller et de transfigurer la matière d'un quotidien familier en pépites de réel incandescent, dont le pouvoir évocateur est extraordinaire.

1. « W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszołamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odorzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek » (Schulz, 1985, p. 37).



C'est la magie de la découverte de la voix schulzien : un *incipit* qui vous éblouit lecteur et s'empare de son imagination pour y imprimer sa marque, indélébile, reconnaissable entre toutes. Dès les premières lignes la saveur unique des étés continentaux est là, avec leurs chaleurs torrides dont la brusque irruption n'a d'égal que le terne ennui de courtes journées d'hiver d'où la lumière est quasi absente. Tout un champ lexical construit autour de l'intensité de la lumière, de l'air chauffé à blanc où vibrent les particules de poussière, de la moiteur feutrée des intérieurs, réussit à convoquer instantanément « le grand été », la saison privilégiée de Schulz. Avec ses « journées d'été, blanches de feu », le décor est planté et c'est là où, « étourdi de lumière », le narrateur feuillette « le grand livre des vacances dont chaque page scintillait de soleil et conservait tout en son fond, sucrée jusqu'à la pâmoison, la pulpe des poires dorées ». « Le fond sucré », « la pulpe des poires dorées » constituent précisément ces « détails concrets » qui pour Roland Barthes sont constitutifs de l'« effet de réel » (Barthes, 1968, pp. 84-89), des détails n'ayant d'autre fonction que d'affirmer la contiguïté entre le texte et le monde réel, un monde qui en quelques phrases prend corps, advient et s'impose au lecteur, pour constituer une référence absolue, un système de signes schulziens, un code n'ayant désormais besoin d'aucune justification.

Dans ces premières pages, comme dans l'ensemble du recueil, le dense tissu descriptif qui fait exister la petite ville de Drohobycz semble à première vue accorder une grande importance, par son ampleur, par le soin maniaque du détail, précisément à l'objet Drohobycz, le lieu par excellence, le référent réel s'il en est. Et pourtant, dès les premières lignes, le lecteur sent que ce n'est là qu'une sorte de décor, de fond, au sens pictural du terme, destiné à recevoir les bijoux des métaphores obsédantes qui l'accompagneront le long des pages qui suivront. Très vite, en effet, on s'aperçoit que ces métaphores sont là non tant pour décrire que pour le relier à la précieuse substance symbolique, composante essentielle de la manière schulzienne, sa façon unique de lire et de restituer le monde.



On pourrait dire de Schulz ce que Platon dit de l'artiste, qu'il est un faiseur au troisième degré, puisqu'il imite ce qui est déjà le simulacre d'une essence (Platon, 2002, livre X), tout en ménageant des passerelles pour s'y relier.

Voilà l'ingrédient essentiel du style schulzien : du détail concret, proche, reconnaissable et familier à l'essence.

La première phrase du récit signale le départ du père. Il apparaît donc, telle la figure tutélaire qui embrase le quotidien, pour disparaître aussitôt et placer le monde qui jaillit de la plume du narrateur sous le signe de son absence (« Au mois de juillet, mon père partait aux eaux et nous laissait, ma mère, mon frère aîné et moi, en pâture aux journées d'été<sup>2</sup>... » ; Schulz, 2004, p. 19). Si l'on modifie légèrement l'ordre des mots cela donne : nous laissait en pâture à la mère le départ du père abandonnant le narrateur au règne maternel.

Les récits des *Boutiques de cannelle* naissent ainsi de l'absence du père. Il est frappant de constater que « Le Livre », récit qui ouvre *Le Sanatorium au croque-mort*, le second recueil de nouvelles de Schulz, réaffirme, lui aussi, en ouverture, la perte du père, magicien de « l'époque géniale de l'enfance » et l'arrivée de la mère et de sa toute-puissance lénifiante.

*To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim, wówczas, jak świat pokoju [...] Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna, idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i cudów »*

Schulz, 1957, p. 122.

C'était il y a très longtemps. À cette époque ma mère n'était pas encore là, je passais mes journées seul avec mon père, dans notre chambre grande comme le monde. [...] Plus tard, ma mère arriva et l'idylle claire prit fin. Séduit par les caresses de ma mère, j'oubliai mon père, ma vie suivit une nouvelle ornière, différente, sans fêtes et sans merveilles...

Schulz, 1985, pp. 126-127.

2. Cf. Note 1.



La disparition du père est ainsi ce qui déclenche l'écriture chez Schulz. Dès l'ouverture des *Boutiques de cannelle*, son absence est d'abord affirmée par le texte, comme faisant partie du fil tenu de l'intrigue, puisque le récit commence par le départ du père en cure. Cette absence provisoire est ainsi de l'ordre du fictionnel car dans l'ordre existentiel, biographique, au moment où Schulz formule, dans ses lettres adressées à Władysław Riff entre 1925 et 1926, les prémices des futures *Boutiques de cannelle*, projet qu'il reformulera dans ses lettres à Debora Vogel, le père est déjà mort depuis une dizaine d'années<sup>3</sup>. Le recueil met ainsi en récit, ce qui chez Schulz veut dire mettre en images, les différentes formes de l'absence paternelle. Le père est absent des récits, soit parce qu'il émigre dans ses extravagances poétiques et ses mondes parallèles, soit parce qu'il est désormais le citoyen du pays de la maladie. D'emblée donc, la porosité de la frontière entre le fictionnel et le biographique est affirmée.

Le départ inaugural du père livre ainsi le narrateur à lui-même et par là, l'institue comme artiste. L'écriture de Schulz est ainsi compensatoire par essence. L'espace familial de la maison, de la place du Marché et des rues avoisinantes, chauffées à blanc par le soleil du « grand été », a précisément la blancheur des pages à écrire dans ce « grand livre des vacances » que le narrateur feuillette en compagnie de son frère et de sa mère. La vacance du père correspond aux vacances et à leur cortège de journées « à remplir », qui s'étirent à l'infini; passation de pouvoir entre père et fils, condition de la naissance du narrateur comme artiste.

Son départ à lui, après celui du père, est d'un autre ordre; dans son cas, il s'agit d'un départ mental, et cette embarcation pour le pays de la poésie commence et finit par la place du Marché, lieu familial par excellence, soumis à d'étranges métamorphoses: « Les samedis après-midi, ma mère m'emmenait en promenade. De la pénombre

---

3. En effet, Schulz commence à formuler les prémices des *Boutiques de cannelle* d'abord dans les lettres adressées à son ami Władysław Riff qui meurt de tuberculose en 1927, à Zakopane, et dont tous les papiers, dans un excès de zèle de l'équipe de désinfection, seront brûlés. Il les reprendra ensuite dans sa correspondance avec Debora Vogel. À ce propos, voir par exemple Ficowski, 2002 (trad. fr. Ficowski, 2004).



du corridor on pénétrait de plain-pied dans le bain de soleil du grand jour »<sup>4</sup> (Schulz, 2004, p. 20).

C'est là que la petite place du Marché, écrasée par le soleil, se mue en une contrée torride, où sont progressivement convoqués tous les accessoires du paysage biblique. C'est ainsi que Schulz rend présente, en l'incarnant et en l'injectant dans son texte, la proximité de cet ailleurs matriciel auquel se sentaient rattachées les populations juives des bourgades galiciennes.

*Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. [...] Oczekiwało się, że przed tę sień sklepioną z beczkami winiarza podjedzie w cieniu chwiejących się akacji osiołek Samarytanina, prowadzony za uzdę, a dwóch pachotków zwlecze troskliwie chorego męża z rozpalonego siodła.*

Schulz, 1985, p. 38.

La place du marché était vide, jaune de feu, balayée par les vents chauds comme le désert biblique. [...] On s'attendait à tout moment à voir s'avancer à l'ombre des acacias, devant l'échoppe du marchand de vin encombrée de barils l'âne du Samaritain tenu par le mors et deux serveurs se précipiter pour descendre le malade de la selle surchauffée.

Schulz, 2004, p. 20.

Le désert biblique et les acacias, l'auberge galicienne (*austeria* ou *karczma*, en polonais) et l'âne du Samaritain, référence chrétienne s'il en est (parabole sur le prochain, autrement dit la définition du rapport à l'autre, développée par l'Évangile selon saint Luc<sup>5</sup>), voilà les raccourcis poétiques typiques de l'écriture de Schulz.

Ce principe des métamorphoses du paysage, l'une des figures clés de la poésie schulzienne, est aussi clairement à l'œuvre dans son œuvre graphique, dont l'exécution précède et accompagne l'écriture. Il est intéressant de les mettre en résonance et d'éclairer l'un par l'autre, scrutant comment l'image complète voire explicite le texte et réciproquement. Le *Jeune homme juif et deux élégantes dans une ruelle*

4. « W sobotnie popołudnia wychodziłem z matką na spacer. Z półmroku sieni wstępowało się od razu w słoneczną kąpiel dnia. » (Schulz, 1985, p. 37.)

5. Luc X, 25-37.



*urbaine*, l'unique peinture à l'huile qui ait survécu au désastre de la guerre, est ainsi tout à fait emblématique de la façon dont les images se construisent chez Schulz (voir planche n° 1). La composition, très nettement scindée en deux parties distinctes – d'ailleurs suggérées par le titre –, avec d'un côté le jeune homme et de l'autre les deux femmes, constitue un parfait commentaire aux premières pages des *Boutiques de cannelle*. C'est l'une des premières tentatives de Schulz, le tableau datant de 1920, de rendre ce sentiment de dichotomie, du dedans-dehors, de l'entre-deux qui domine dans l'évocation de son lieu fondateur. Nous avons en effet, dans la partie droite du tableau, deux jeunes élégantes sur fond d'un paysage urbain reproduisant dans une technique quasi réaliste (à peine cubisante) l'architecture de la petite ville galicienne dont Drohobycz est la quintessence. Puis ce lieu connu, quotidien, apprivoisé, se mue, dans la partie gauche du tableau, en un paysage diamétralement différent. L'architecture familière cède la place à une forme d'exotisme, les maisons se dépouillent et se simplifient, tracées en quelques traits, comme si l'on descendait vers une forme d'essentialité. Il s'agit, là encore, d'un paysage biblique. Cela pourrait être Jérusalem – le costume hassidique traditionnel du jeune homme, monnaie courante dans les ruelles de Drohobycz, est lui aussi dépouillé et stylisé, rejoignant ainsi une sorte de simplicité des premiers temps. Il s'agit donc, dans l'espace du tableau d'un voyage dans le lointain, dans l'ancestral, du côté de l'essence de la tradition juive. D'où la dominante de la couleur ocre et de la lumière du sud qui envahissent le tableau comme dans la première page des *Boutiques de cannelle* où les passants « barbotant dans l'or fermaient à demi leurs paupières qui semblaient engluées de miel »<sup>6</sup> (Schulz, 2004, p. 20). Dans le texte comme dans le tableau, un filtre doré s'interpose entre la réalité décrite et la transfiguration qui en est faite. L'univers familier où le narrateur pénètre au bras de sa mère quand « les samedis après-midi », celle-ci l'emmène en promenade, se transforme tout à coup. La temporalité de la semaine juive, qui se démarque des rituels dominicaux des autres habitants de

---

6. « brodząc w złocie, mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem » (Schulz, 1985, p. 37).



la ville, crée un lien entre ceux des passants qui la partagent. Et cette communauté dans la marginalité des usages pratiqués, cette altérité que le narrateur signale, en peintre, dès l'*incipit*, par le dosage du pigment solaire pour aboutir à l'image du « masque barbare », isole les promeneurs du samedi du reste des habitants : « Ils avaient tous cette grimace de chaleur au visage, comme si le soleil leur avait imposé un masque de fraternité solaire »<sup>7</sup> (Schulz, 2004, p. 20) – et plus loin : « tous ceux qui se croisaient dans les rues, jeunes et vieux, femmes et enfants, se saluaient au passage de ce masque barbare, insigne d'un culte bachique peinturluré à grands traits d'or sur leurs visages. »<sup>8</sup> (Schulz, 2004, p. 20). L'image, extraordinaire, désigne, par une série de termes tels que « fraternité », « culte », stigmates « peinturlurés à grands traits d'or sur les visages », un salut d'initié (on pense à « shabbat shalom »), circonscrivant une sorte de confrérie que les ocres solaires rattacheraient à la matrice biblique, au motif du désert. Le tout réussissant à construire, par le recours au procédé de la défamiliarisation<sup>9</sup>, tout un paradigme d'altérité, de différence, de marginalité, qui domine ce segment initial de façon beaucoup plus polysémique que dans le tableau. Celui-ci en effet, bien antérieur, verrouillait la réalité représentée en la réduisant à une seule signification : la figure du juif pieux, autoportrait stylisé de l'artiste.

La poétique de singularisation domine d'ailleurs le passage ; de familière, la petite place du marché devient en effet une étendue que le narrateur met des journées à parcourir au bras de sa mère, la ville se dédoublant, des ruelles parallèles apparaissant, dans le dédale desquelles le narrateur erre, s'égaré, tourne en rond et finit par se perdre.

7. « I wszyscy brodzący w tym dniu złocistym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę - złotą maskę bractwa słonecznego » (*ibid.*).

8. « i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy, szczyrzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego » (*ibid.*).

9. Le terme russe « ostranenie » (*остранение*) introduit, en 1917, par Viktor Chklovski, l'un des principaux représentants de l'approche formaliste, dans son essai *Iskoustvo kak priem* [L'art comme procédé], est traduit en français par « singularisation » chez Tzvetan Todorov, 1965, pp. 83-97 : je lui préfère la traduction alternative de « défamiliarisation ».



Parallèlement, dans la tête du narrateur-enfant la place, centre névralgique de la ville, et le salon, centre de la maison, finissent par ne faire qu'un, une sorte de contamination s'opérant entre l'espace privé du dedans et l'espace public du dehors.

*Zszedłszy na parkiety salonu, pod wielkie palmy, wystrzelając tam z wazonów aż do arabesek sufitu, spostrzegłem, że znajduję się już właściwie na gruncie neutralnym, gdyż salon nie miał wcale przedniej ściany. Był on rodzajem wielkiej logii, łączącej się przy pomocy paru stopni z placem miejskim. Była to niejako odnoga tego placu i niektóre meble stały już na bruku.*

Schulz, 1985, p. 87.

Descendu du salon, sous les hauts palmiers qui s'élançaient vers les arabesques du plafond, je m'aperçus que j'étais déjà en terrain neutre, car cette pièce n'avait pas de mur extérieur. C'était une sorte de vaste loggia qu'un court escalier séparait de la Grand-Place de la ville, dont elle constituait en quelque sorte un embranchement un peu plus élevé : quelques-uns de ses meubles étaient même dehors sur le pavé.

Schulz, 2004, p. 82.

À partir de là, la subjectivisation de l'espace extérieur n'est qu'une forme d'expansion, de débordement de la maison sur la ville, moyen d'imposer la singularité du point de vue.

Et c'est ainsi que le narrateur emmène le lecteur, au sens premier du terme, en le prenant par la main, à la découverte de cet espace du dehors, de cet espace ordinaire auquel il entend imposer sa logique, pour le faire basculer dans l'extra-ordinaire, car « si l'on considère les différentes nouvelles du cycle, on s'aperçoit que leur thématique commune est le dépassement de l'ordinaire, en direction d'un autre monde, d'un autre imaginaire et d'une autre conception de la réalité », ainsi que le commente Jerzy Jarzębski (Jarzębski, 2005, p. 11).

Voilà comment fonctionne la poétique schulzienne, comment son écriture construit cette altérité du regard, une altérité venue de la marge : marge existentielle, marge géographique, marge identitaire, marge générique.





## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, 1968, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11.
- FICOWSKI Jerzy, 2002, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny: Wydawnictwo Pogranicze. Trad. fr.: *Bruno Schulz Les régions de la grande hérésie*, trad. Margot Calier, Montricher Paris: Noir sur Blanc, 2004.
- JARZĘBSKI Jerzy, 2005, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza* [Province Centre. Addendas à Schulz], Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PLATON, 2002, *République*, trad. fr. par Georges Leroux, Paris: Flammarion, coll. « Philosophie ».
- SCHULZ Bruno, 2004, *Les Boutiques de cannelle – Le Sanatorium au croque-mort – Essais – Correspondance. Œuvres complètes*, trad. fr. par un collectif (Suzanne Arlet, Thérèse Douchy, Christophe Jezewski, François Lallier, Allan Kosko, Georges Lisowski, Georges Sidre, Dominique Sila-Khan), Paris: Denoël, coll. « Des heures durant ».
- , 1985, *Sklepy cynamonowe* [Les Boutiques de cannelle], Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- , 1957, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą* [Les Boutiques de cannelle. Le Sanatorium au croque-mort], Kraków: Wydawnicwo Literackie.
- TODOROV Tzvetan, 1965, *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil.



**« LE CORPS » D'YVONNE  
DE WITOLD GOMBROWICZ**

Włodzimierz Bolecki

Académie polonaise des sciences et des arts, Varsovie

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.549-586*

Le corps demeure de nos jours l'un des thèmes les plus populaires en sciences humaines, c'est pourquoi je l'ai placé dans le titre du présent article. Mais en quoi, pourrait-on me rétorquer, cette fameuse problématique du corps concerne-t-elle *Yvonne, princesse de Bourgogne* ? Car Yvonne, je m'empresse de répondre, apparaît dans le texte de la pièce de Gombrowicz comme un personnage presque idéalement incorporel.

Quel est ainsi le statut de la corporalité d'Yvonne, en tant qu'héroïne et comment la question est-elle traitée dans l'ensemble de la pièce ?

Les dictionnaires mentionnent au moins une dizaine de significations du mot latin *corpus*, essayons de recenser les significations les plus importantes.

*Corpus*, c'est avant tout : (1) Le corps humain ou animal, un organisme, une force reproductrice, une puissance, mais aussi un corps mort, la dépouille, le cadavre. (2) *Corpus* ce sont aussi les caractéristiques extérieures, comme le teint, la pulsion reproductrice, la peau, mais aussi la nature de ces attributs extérieurs : un corps potelé, vigoureux... (3) Le corps c'est également la masse charnelle, l'organisme, et au sens formel, c'est aussi la structure, la composition des éléments. (4) On parle aussi du corps comme de la partie sans tête, du tronc. (5) Mais le corps, c'est également la collectivité, les gens, les personnes, *corpora*, c'est-à-dire la corporation. (6) *Corpus*, c'est la désignation de la matière, des contenus, et enfin la somme, l'ensemble ou le *compendium* d'un savoir sur un domaine donné. C'est à toutes ces significations de *corpus* que j'essaierai de me référer dans ce texte, ne serait-ce que métaphoriquement. Ce que peut donc recouvrir l'autre partie du titre : le *corpus*... d'*Yvonne* ?

Commençons par les fondamentaux, par ce que l'on pourrait qualifier de texte de l'œuvre, donc par notre connaissance actuelle de la pièce de Gombrowicz. La difficulté, comme avec la plupart des textes de Gombrowicz, consiste en ce qu'il est très difficile de déterminer le moment de la création de l'œuvre. Gombrowicz, en effet, ne nous a pas laissé d'indications précises quant à la chronologie du travail consacré à ses différentes œuvres. Par conséquent, cette dimension du *corpus* des textes de Gombrowicz doit être reconstruite par



ses éditeurs à partir de différentes sources, principalement à partir des écrits autobiographiques de l'écrivain.

Il en va de même d'Yvonne, *princesse de Bourgogne*. On sait que Gombrowicz a écrit Yvonne entre *Les Mémoires du temps de l'immaturité* (1933) et *Ferdydurke* (1937), mais le texte de la pièce, a été publié assez tard, car seulement en 1938, dans la revue *Skamander*<sup>1</sup>.

D'ailleurs Gombrowicz avait lui-même oublié cette date et citait toujours une date antérieure : 1935. Mais de cela, je reparlerai ultérieurement. La question que se posent les historiens de la littérature, concerne donc la date effective de la conception de l'œuvre. Nous disposons pour cela de deux souvenirs de Gombrowicz :

Après la mort de mon père [en 1933 – WB], l'appartement de la rue Służewska, qui comptait huit pièces, devint trop grand pour ma mère et ma sœur. Elles déménagèrent dans un logement plus petit et très agréable de la rue Chocimska, d'où l'on pouvait voir Wilanów<sup>2</sup>. Je m'installai pour ma part juste à côté, dans la même maison ; je pouvais ainsi prendre mes repas chez ma mère, ce qui présentait des avantages.

Je travaillais alors à mon œuvre numéro deux, la comédie Yvonne, princesse de Bourgogne. Je ne sais, si mes biographes accorderont de l'importance au fait que j'ai écrit une bonne partie de la pièce, couché sur le tapis, dans le salon de la rue Służewska – cette étrange position s'expliquait par la nécessité dans laquelle j'étais, de veiller du coin de l'œil sur mon père qui était couché dans la chambre voisine, déjà à demi inconscient et souffrant d'une grande excitation nerveuse.

Gombrowicz, 2003, p. 183.

*Po śmierci ojca [1933- przyp. W.B.] ośmiopokojowe mieszkanie na Służewskiej stało się za duże dla mojej matki i siostry. Przeprowadziły się do mniejszego, bardzo przyjemnego mieszkanek na ulicy Chocimskiej, skąd widać było Wilanów,*

1. *Skamander*, Varsovie 1938, cahier XCIII-XCV, pp.70-91 ; cahier XCVI-XCVIII, pp. 154-179.

2. Banlieue pittoresque de Varsovie où se trouve, au milieu d'un parc, le superbe château du roi Jean III Sobieski. (N.d.T.).



*ja zaś zamieszkałem obok, w tym samym domu. Mogłem więc stołować się u matki, co miało swoje dobre strony. Pracowałem wtedy nad moim opus numer 2 - komedią Iwona, księżniczka Burgunda. Nie wiem, czy zainteresuje moich przyszłych biografów, że spory procent Iwony napisałem, leżąc na dywanie, w salonie, na Stłużewskiej. Ta dziwna pozycja tłumaczy się tym, że musiałem mieć na oku ojca, który leżał w sąsiednim pokoju już półprzytomny i cierpiąc na wielkie podniecenie nerwowe.*

Gombrowicz, 1996a, p. 103.

Et voici le deuxième extrait, celui-ci tiré de la lettre adressée à Geneviève Serreau, traductrice d'*Yvonne* en français : « Pour écrire *Yvonne*, il a fallu que j'en écrive dix qui sont allés à la poubelle. Cela m'a pris presque un an. »<sup>3</sup>

Dans les souvenirs de Gombrowicz, il y a plusieurs mentions concernant *Yvonne*, y compris quelques anecdotes, dont je citerai une, d'après les *Souvenirs de Pologne* :

*Yvonne* fut enfin prête. Je demandai conseil à Adaś Mauersberger : que devais-je faire de ce truc-là ?

« Montre-le à Mira, dit-il. C'est l'actrice la plus intelligente que je connaisse et elle s'y connaît en théâtre. Elle dira si ta pièce est jouable et à qui il faut la donner. »

Mira Ziminska était en effet intelligente – et pleine d'esprit. J'avais pourtant des raisons de m'inquiéter car j'étais à couteaux tirés avec les acteurs et surtout avec les actrices. Était-ce parce que – comme j'avais l'habitude de le dire quand je m'adressais à des gens de théâtre – quelqu'un qui fait des mines en public n'est pas quelqu'un de distingués ? Non, la véritable raison était plus profonde et plus secrète : je n'aimais pas les interprètes – je les considère comme une catégorie inférieure d'artistes et j'étais irrité de les voir plus applaudis et célébrés que les véritables créateurs. C'était probablement pour moi une façon de plus de protester contre la « subordination » dans l'art, qui m'irritait d'autant plus qu'elle s'associait à mes yeux avec la « subordination » de la

3. Lettre du 12 novembre 1967 adressée à Geneviève Serreau (Gombrowicz, 1998, p. 162). Sauf mentions contraires les traductions de citations sont de Małgorzata Smorag-Goldberg.



Pologne par rapport à la culture mondiale. J'étais encore plus agressif à l'égard des actrices que des acteurs et j'avais coutume de faire semblant de ne pas les reconnaître – je me présentais solennellement à la même femme à chaque rencontre. Une fois que je me présentais pour la cinquième fois à une diva avec une révérence courtoise, elle s'empara d'un verre d'eau et me le vida sur la tête sans l'ombre d'une hésitation.

Mira n'avait heureusement aucune dent contre moi. Mais son horizon théâtral n'était pas suffisamment large pour lui permettre d'apprécier une pièce aussi novatrice qu'Yvonne. Elle me dit que le début n'était pas mal mais que le reste ne valait rien.

Gombrowicz, 2003, pp. 185-186.

*W końcu Iwona była gotowa. Radziłem się Adasia Mauersbergera, co począć z tym fantem. « Pokaż to Mirze – powiedział. – To jest najinteligentniejsza aktorka, jaka znam, i rozumie się na teatrze. Ona ci powie, czy to nadaje się do grania i komu to dać [chodziło o Mirę Zimińską] ».*

*Mira Zimińska rzeczywiście była inteligentna i dowcipna. Ja jednak miałem swoje powody do obaw, gdyż z aktorami, a zwłaszcza z aktorkami byłem na stopie wojennej. Czy dla tego, że - jak zwykłem się wyrażać w kołach teatralnych – ktoś robiący publicznie miny nie jest kimś w dobrym tonie. Nie, właściwy powód był głębszy i bardziej ukryty. Nie lubiłem odtwórców. Uważałem ich za niższy gatunek artysty i gniewało mnie, iż cieszą się większą sławą i poklaskiem niż prawdziwi twórcy. Prawdopodobnie był to jeden więcej objaw mojego protestu przeciwko drugorzędności w sztuce, która irytowała mnie tym bardziej, iż kojarzyła mi się z naszą, polską drugorzędnością w kulturze światowej. Ale aktorki gnębiłem bardziej jeszcze niż aktorów i miałem zwyczaj udawać, że ich nie poznaję. Przedstawiłem się uroczystie każdej za każdym spotkaniem. Gdy po raz piąty z szarmanckim ukłonem przedstawiłem się grzecznie pewnej divie, złapała za szklankę z wodą i, niewiele myśląc, wylała mi na głowę. Mira na szczęście nie była cięta na mnie, ale jej horyzonty teatralne nie były dostateczne, aby docenić sztukę nowatorską, jak Iwona. Powiedziała, że początek niezły, a reszta do niczego.*

Gombrowicz, 1996a, p. 104.



L'une des premières difficultés auxquelles nous nous heurtons en lisant *Yvonne*, est le titre de la pièce. Pourquoi « princesse *du* Bourgogne » ? S'il s'agissait d'une princesse française, Gombrowicz aurait dû – comme dans la tradition théâtrale shakespearienne – écrire « princesse *de* Bourgogne ». Cependant la Bourgogne apparaît ici comme l'appellation de vin. On ne sait pas très bien quel en est le sens. Peut-être qu'il s'agit d'une forme d'allusion ?

Dans une lettre adressée à Constantin Jeleński, Gombrowicz écrit :

*Je me demande si le titre Princesse Anémie ne serait pas meilleur ? En effet, en français il aurait fallu traduire Yvonne princesse DU Bourgogne, car en polonais ce n'est pas la princesse de Bourgogne mais du Bourgogne, comme cru (c'est le titre que lui confère le roi au dernier acte)<sup>4</sup>.*

Bien entendu cette remarque ne nous apprend pas grand-chose de plus.

Nous disposons aussi d'une information biographique retrouvée par Joanna Siedlecka et retranscrite dans son livre *Jaśnie Panicz* [Jeune Seigneur] (Siedlecka, 1992). Siedlecka, nous informe « qu'avant la guerre, le salon des Gombrowicz était fréquenté, à l'occasion des soirées musicales, par Iwona B., jolie, mais ennuyeuse et quelconque » (Siedlecka, 1992, p. 142). Selon Siedlecka, elle pourrait avoir inspiré le personnage d'*Yvonne*. Mais ce n'est qu'une supposition de plus.

Ce qui intrigue, c'est que la publication de la pièce dans *Skamander* soit précédée d'une description assez détaillée de la manière dont on devrait la jouer et la mettre en scène<sup>5</sup>. Il est intéressant de citer quelques-unes de ces remarques. Gombrowicz écrit qu'il « s'agit d'accentuer ; tous les éléments grotesques et comiques qui neutralisent la trame désagréable de la pièce<sup>6</sup> » (Gombrowicz, 2001, p. 19), « la

4. Lettre du 17 août 1962 « Przychodzi mi do głowy, czy tytuł *La princesse Anémie* nie byłby lepszy ? Zauważ, że po francusku trzeba by przetłumaczyć *Yvonne princesse DU Bourgogne*, bo po polsku nie jest ks. Burgundii, tylko Burgunda (taki tytuł udziela jej król w ostatniej akcie). » (Gombrowicz, 1998, p. 92).

5. Cet autocommentaire a été enlevé par Gombrowicz de l'édition d'*Yvonne* de 1958, ce qui explique son absence des éditions destinées au grand public. Il est reproduit dans les *Œuvres complètes* (Gombrowicz, 1988, t. VI, pp. 324-326).

6. “jak najsilniej uwydatnić co następuje : wszystkie elementy groteski i humoru



nonchalance et la liberté du texte. La pièce ne doit pas être jouée trop au sérieux<sup>7</sup> » (*ibid.*). Plus loin nous avons cependant des formulations un peu différentes. Gombrowicz attire l'attention sur la "pleine conscience" des personnages agissants et écrit en guise de commentaire que « les scènes les plus bizarres devraient être jouées de façon sobre<sup>8</sup> ».

L'un des éléments les plus intéressants de cette signification du corpus d'Yvonne dans l'acception que je viens d'expliquer, ce sont les résumés de l'intrigue de la pièce. Voici les citations :

ACTE I : Le Prince Philippe se fiance à l'inappétissante Yvonne, car il se sent offensé dans sa dignité par l'aspect désastreux de la jeune fille. De plus, esprit libre, il n'obéira pas à la répulsion naturelle qu'inspire cette désagréable personne. Le Roi Ignace et la Reine Marguerite acceptent les fiançailles de leur fils par crainte du scandale dont Philippe les menace s'ils refusent.

ACTE II : Il se trouve qu'Yvonne tombe amoureuse du Prince. Surpris par cet amour, le Prince se sent tenu d'y répondre humainement et virilement. Il souhaiterait l'aimer à son tour.

ACTE III : La présence d'Yvonne à la cour royale fait naître d'étranges complications. Les fiançailles du Prince suscitent railleries et commérages. Le silence, la sauvagerie, la passivité d'Yvonne mettent la famille royale dans une situation difficile. Ses disgrâces naturelles déclenchent de dangereuses associations d'idées, chacun y trouvant comme un reflet de ses propres imperfections ou de celles d'autrui.

Une épidémie de rires malsains frappe la cour. Le Roi se souvient de ses anciens péchés. La Reine, secrètement graphomane, ne peut plus se cacher à elle-même l'horreur que lui inspirent ses propres poèmes : elle découvre qu'ils ressemblent à Yvonne.

---

neutralizujące przykrą osnovę sztuki" (*ibid.*, p. 324).

7. "Nonszalancja i swoboda tekstu. Sztuka nie powinna być grana zanadto na serio", (*ibid.*).

8. "najbardziej dziwaczne sceny powinny być odegrane *trzeźwo*. Bohaterzy sztuki są ludźmi zupełnie normalnymi, a tylko znajdującymi się w anormalnej sytuacji. Ich zdumienie, niepewność, nieporadność, zawstydzenie wobec tych sytuacji musi być uwydatnione zgodnie z tekstem." (*ibid.*).





Naissent des soupçons absurdes. La bêtise et le non-sens progressent de jour en jour. Chacun le sent ; le Prince le voit bien, lui aussi, mais ne sait comment y remédier : il se sent lui-même absurde par rapport à Yvonne. Dès lors, comment pourrait-il se défendre ? Il croit avoir trouvé une parade efficace : il embrasse publiquement une dame de la cour et se fiance à elle, après avoir rompu avec Yvonne. Mais une vraie rupture est impossible : le Prince sait qu'Yvonne pensera toujours à lui, qu'elle imaginera à sa manière le bonheur du jeune couple, Yvonne le tient. Il décide de la tuer.

ACTE IV : Le Roi, le Chambellan, la Reine et le Prince essaient—chacun pour son propre compte—de tuer Yvonne. Mais la tuer directement est au-dessus de leurs forces : l'acte paraît trop bête, trop absurde, aucune raison formelle ne le justifie, toutes les conventions s'y opposent.

Bestialité, sauvagerie, bêtise et non-sens ne cessent de croître. Sur le conseil du Chambellan, ils décident d'organiser le meurtre en sauvegardant toutes les apparences de la majesté, de l'élégance, de la supériorité... ce sera un meurtre « par en haut » et non plus « par en bas ». L'entreprise réussit. La famille royale retrouve la paix.

Gombrowicz, 2001, pp. 20-21.

*AKT I. Książę Filip zaręcza się z nieapetyczną Iwoną, ponieważ godność jego jest obrażona jej nieszczęśliwym wyglądem i nie chce jako wolny duch poddać się naturalnej niechęci, jaką wzbudza ta przykra panienka. Król i królowa przyjmują do wiadomości zaręczyny syna, aby nie wywoływać skandalu.*

*Akt II. Jednakże okazuje się, że Iwona zakochała się w księciu. Książę zaskoczony jej miłością czuje się zobowiązany do uczucia, do rewanżu jako człowiek i mężczyzna. Chce ją pokochać.*

*AKT III. Tymczasem obecność Iwony na dworze królewskim wywołuje dziwne komplikacje. Sam fakt zaręczyn księcia jest przyczyną śmieszków i komeraży. Milczenie, dzikość, nieśmiałość, nieporadność Iwony stawia rodzinę królewską w trudnym położeniu. Jej biologiczna dekompozycja rodzi niebezpieczne skojarzenia, nasuwa każdemu na myśl własne lub cudze braki i defekty. Strachliwość jej prowokuje do gwałtu. Dwór popada w niezdro-*

*we, szydercze chichoty. Król przypomina sobie swoje zadawnione grzechy. Królowa, która w tajemnicy hołduje grafomaństwu i w głębi ducha czuje potworność swych wierszy, zaczyna widzieć jakieś podobieństwo między Iwoną a tą poezją. Powstają bezsensowne podejrzenia, piętrzy się głupstwo i niedorzeczność, z której wszyscy właściwie zdają sobie sprawę. Książę, który także to widzi, nie może się przeciwstawić, gdyż sam czuje się niedorzeczny wobec Iwony (nie może pokochać jej), i to odbiera mu zdolność oporu. Dopiero kiedy w zupełnej dowolności całuje Izę, damę dworu — naraż wraca do poprzedniej swojej, normalnej rzeczywistości, zrywa z Iwoną i zaręcza się z Izą. Jednakże zupełne zerwanie z Iwoną jest już niemożliwe — książę wie, że ona zawsze będzie myślała o nim i wyobrażała sobie po swojemu jego szczęście z Izą. Postanawia zabić Iwonę.*

*AKT IV. Król, szambelan, królowa i książę — każde na własną rękę, usiłują zabić Iwonę. Nie mogą jednakże uczynić tego wprost — rzecz wydaje się zbyt głupia, zbyt niedorzeczna, brak po temu formalnych podstaw, konwenans nie pozwala. Rozbestwienie, dzikość, głupota, nonsens wzrastają.*

*Dopiero gdy za radą szambelana organizują morderstwo przy zachowaniu wszelkich pozorów majestatu, świetności, elegancji, wyższości, morderstwo “z góry” nie “z dołu” — zabieg udaje się, i rodzina królewska wraca do normy.*

Gombrowicz, 1996a, p. 103.

Et un autre autocommentaire :

J'écrivis Yvonne – se souvient Gombrowicz - avec peine et à contrecoeur. J'avais décidé d'exploiter au théâtre la technique que j'avais mise au point dans mes nouvelles, et qui consistait à dévider un thème abstrait et parfois absurde un peu comme un thème musical. L'absurde naissait sous ma plume puis se développait, virulent, et le résultat ne ressemblait guère aux pièces qu'on écrivait à l'époque. Je m'acharnais à lutter avec la forme... Que d'heures affreuses je passai, immobile au-dessus de ma feuille de papier, la plume en suspens, mon imagination cherchant désespérément des solutions tandis que l'édifice que j'élevais se fissurait et menaçait de s'écrouler !

Gombrowicz, 2002, p. 184.

*Iwonę pisałem z trudem i niechętnie. Postanowiłem wykorzystać dla teatru technikę, którą sobie wyrobiłem przy opowiadaniach – tę zdolność snucia oderwanego i nieraz absurdalnego tematu, trochę tak jak tematu muzycznego. Rodził mi się absurd zjadliwy i niepodobny do sztuk, które wówczas pisano. Walczyłem zjadle z formą. Te godziny okropne, spędzane nieruchomo nad papierem, gdy pióro jest beczynne, gdy wyobraźnia szuka rozpaczliwie rozwiązań, a cały wznoszący się budynek trzeszczy i grozi zawaleniem.*

Gombrowicz, 1996a, p. 103

Gombrowicz avait souligné à plusieurs reprises que la pièce dépassait les possibilités de compréhension des metteurs en scène qui étaient ses contemporains, voire des lecteurs ; même s'il s'agissait sans nul doute, selon lui, de la plus accessibles de ses œuvres. Ensuite, le temps passant, les éléments qui avant la guerre se concentraient pour Gombrowicz autour des termes de « comédie » et de « grotesque » ont acquis une tonalité plus sombre. Dans les entretiens avec Dominique de Roux, Gombrowicz disait :

On peut résumer en quelques mots l'histoire tragicomique d'Yvonne. Le prince Philippe, héritier du trône, rencontre à la promenade cette fille sans charme... sans attrait : Yvonne est empotée, apathique, anémique, timide, peureuse et ennuyeuse. Dès le premier instant, le prince ne peut la souffrir [...]. Introduite à la cour royale comme fiancée du prince, Yvonne y devient un facteur de décomposition.

Gombrowicz, 1996c, p. 33.

*Tragikomiczną historię Iwony ująć można w paru słowach. Książę Filip, następca tronu, spotyka na spacerze to dziewczę niepociągające, odpychające. Iwona jest rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nudna, trwożliwa. Książę od pierwszej chwili nie może jej znieść. [...] Iwona wprowadzona na dwór królewski jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym.*

Gombrowicz, 1990, p. 22.

Gombrowicz résume ici *Yvonne* et répète exactement ce qu'il avait déjà écrit dans son autocommentaire et ce qu'il avait publié dans *Skamander*. Il est intéressant par ailleurs de



souligner la pointe rajoutée à cet autocomentaire des années plus tard :

Voilà l'histoire d'Yvonne. Est-elle si difficile à comprendre ? Mais je suis prêt à admettre que je n'ai pas de veine et qu'en conséquence tout ce qu'il y a de plus simple et de plus clair dans mes œuvres est reçu de la façon la plus compliquée et la plus aberrante. Et aujourd'hui encore, il m'arrive de lire des critiques d'Yvonne où il est question de satire politique contre le régime actuel de la Pologne – Yvonne serait la Pologne ou la liberté – ou de satire contre la monarchie. Ouf ! Passons. C'est autre chose qui mérite d'être souligné : tout d'abord qu'Yvonne est davantage issue de la biologie que de la sociologie ; et deuxièmement qu'elle est issue de cette région en moi où m'assaillait l'anarchie illimitée de la forme humaine, de son dérèglement et de son dévergondage. C'était donc toujours en moi... et moi j'étais dedans...

Gombrowicz, 1996c, p. 34.

*Oto historia Iwony. Czy aż tak trudna do zrozumienia ? Ale skłonny jestem przypuścić, że mam jakiegoś pecha, dzięki któremu to, co najprostsze, najwyraźniejsze w moich utworach jest odbierane w sposób najbardziej fantastyczny. I dzisiaj jeszcze zdarza mi się czytać recenzje z Iwony, w których mowa, że to satyra polityczna na reżim komunistyczny w Polsce. Że Iwona jest Polską, czy wolnością, że to satyra na monarchię. Uff, mniejsza z tym. Co innego wydaje mi się godne podkreślenia. Naprzód, że Iwona bardziej jest rodem z biologii niż socjologii. Po wtóre, że jest rodem z owego bezrodzaja mojego, gdzie mnie dopadała nieograniczona dowolność ludzkiego kształtu, jego rozwiązłość, jego wyuzdanie. Ciągłe więc to we mnie było. Ja byłem w tym.*

Gombrowicz, 1990, *ibid.*

Mais dans tous ces autocomentaires Gombrowicz omet une chose, à savoir, d'où vient la problématique de la pièce. D'où, tout à coup, parmi ses sujets de préoccupation – alors qu'à l'époque, il écrivait pas mal de choses sur la littérature contemporaine – apparaît la question de la cour royale ? Dans l'autocomentaire déjà cité, apparaît une perspective importante, *Yvonne* est une pièce dont l'action



se déroule, certes dans une famille royale, mais qui en réalité est une œuvre très personnelle. Comment se fait-il alors que Gombrowicz présente dans son autocommentaire *Yvonne* comme une œuvre personnelle, comme quelque chose qui l'habite, et non comme une histoire, où il aurait voulu représenter l'un des principes de sa philosophie artistique, c'est-à-dire la question de la forme ?

Parmi les nombreux commentaires d'*Yvonne*, le plus pertinent me paraît être toujours et encore celui qui est contenu dans l'article de Constantin Jeleński, intitulé « L'Histoire, une pièce inconnue de Gombrowicz » où il compare ses pièces à *Testament*<sup>9</sup> (Jeleński, 1990, p. 29-57). Jeleński y soutient que les personnages de Gombrowicz, mêmes s'ils ont les apparences de mannequins tels que la tradition littéraire les a créés, sont en réalité calqués sur ses propres parents et sa fratrie. Jeleński voyait donc une analogie entre le personnage de la reine Marguerite et celui de la mère de Gombrowicz, telle qu'elle est décrite dans *Testament* ainsi qu'un lien entre le roi Ignace et le père de l'écrivain, comme entre Henri dans *Mariage* et Witold Gombrowicz lui-même.

Jeleński en interprétant la situation scénique qui se trouve dans la première version d'*Opérette*, publiée d'ailleurs par ses soins sous le titre d'*Histoire*, écrit ceci :

*Gombrowicz envisageait dans l'un des projets d'Histoire, de transformer sur scène sa famille en famille impériale russe en confirmant en quelque sorte par le déroulement de l'action elle-même et sous les yeux du spectateur, les sources autobiographiques de son théâtre royal. Le choix des personnages, dans lesquels devaient s'incarner ses proches, n'était pas dû au hasard. Sa mère, tremblant toujours pour sa santé, devient l'Impératrice, préoccupée de façon obsessionnelle par l'hémophilie de son fils. Quant au père, administrateur méticuleux, il se transforme en Nicolas II, dont on disait qu'il était fait pour commander un régiment et non diriger un empire. Son frère Janusz, idéal de « virilité », devait s'incarner en Raspoutine, alors que Jerzy, charmeur et mondain, en Chambellan. Quant à Rena, elle devait s'incarner en grande-duchesse Anne, infirmière parfaite et victime héroïque.*

Łapiński, 1984, p. 295.

9. "Od bosości do nagości : o nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza" [Des pieds nus à la nudité : à propos d'une pièce inconnue de Witold Gombrowicz], *Kultura* 1975, n° 10, pp. 3-28.



Jeleński met ici le doigt sur le mécanisme gombrowiczéen par excellence consistant à métamorphoser l'expérience personnelle en littérature, c'est-à-dire sur la transmutation de sa propre vie en principale source d'inspiration de son œuvre. Autrement dit, Jeleński formule ici l'hypothèse suivante : la clef la plus importante pour comprendre la littérature de Gombrowicz est la transformation de sa propre vie, à laquelle il procède, et non la transformation des lectures, des œuvres littéraires ou philosophiques, ce que mettent en avant ses exégètes aujourd'hui.

En un mot, Jeleński a indiqué la possibilité de lire *Yvonne, princesse de Bourgogne*, dans une tout autre perspective : c'est-à-dire, j'insiste, non à travers des conventions littéraires ou théâtrales (même s'il est évident qu'*Yvonne* est un cas d'école de pastiche de tragédies royales shakespeariennes), mais comme une représentation littéraire de l'expérience la plus intime qui soit. On pourrait même dire un pastiche du drame familial<sup>10</sup>.

Est-ce qu'une telle lecture et hypothèse d'interprétation se justifient ? Vaut-il, au bout du compte, la peine de s'en occuper ? Au début, faisons une simple comparaison. Si nous remplaçons la famille impériale d'*Histoire* (donc de la première version d'*Opérette*), par la famille royale d'*Yvonne*, alors on verrait que le mécanisme des relations familiales... reste en fait le même. Alors y a-t-il d'autres traces qui permettent de supposer, que l'intrigue et les motifs d'*Yvonne* – c'est-à-dire ce *corpus* caché du drame – ont quelque chose de commun avec l'autre *corpus*, à savoir le *corps* de la famille de Gombrowicz ?

Dans la pièce, le Prince Philippe dit à Yvonne :

Vous savez quand on vous voit, il vous vient des envies... des envies de se servir de vous : vous tenir en laisse par exemple et vous botter le train, ou vous faire travailler à la chaîne, ou vous piquer avec une aiguille, ou vous singer. Vous tapez sur les nerfs, vous mettez en boule, vous êtes une vivante provocation ! Oui, il existe des êtres

---

10. Dans des travaux postérieurs consacrés à la biographie de Gombrowicz, on retrouve les mêmes hypothèses chez Agnieszka Stawiarska (2001), et chez Agnieszka Kowalczyk (2006).



qui semblent faits pour irriter, exciter, rendre fou ! Cela existe... ils vont par le monde et chacun finit par tomber sur le sien. Et vous voilà assise, voilà votre main avec ses doigts, votre jambe avec son pied !... Inouï ! merveilleux ! sensationnel ! Comment faites-vous ?

Elle se tait.

Gombrowicz, 2001, p. 33.

*Bo wie pani, jak się panią widzi, to aż korci, żeby panią do czegoś użyć. Na przykład, żeby panią wziąć na linkę i pędzić albo żeby panią użyć do rozwożenia mleka, albo żeby panią kłuć szpilką, albo żeby panią przedrzeźniać. Pani denerwuje, rozumie pani, pani jest jak czerwona płachta, pani prowokuje. Ha ! Istnieją osoby jak stworzone na to, żeby wytrącać z równowagi, drażnić, pobudzać i doprowadzać do szaleństwa. Istnieją takie osoby i każdy ma swoją. Ha ! Jak pani tu siedzi, jak pani przebiera tymi palcami, jak pani macha tą nóżką ! To jest niesłychane ! To jest wspaniałe ! To jest rewelacyjne ! Jak pani to robi? – Iwona milczy.*

Gombrowicz, 1994, p. 23.

Dans *Souvenirs de Pologne* Gombrowicz décrit ainsi Tadeusz Breza, son ami de jeunesse :

[...] Tadeusz, tel du moins que je le vis alors, au temps de notre jeunesse, dans la pension de Halina Szczuka, à Zakopane[...] Vautré sur un divan parmi ces dames que je n'ai pas oubliées – Krysia Skarbek, Lizia Krasicka, les demoiselles TabECKI, la chanoinesse, jeune, elle aussi, les demoiselles Chodkiewicz –, auréolé du prestige que lui valait la fréquentation des cercles littéraires, lui qui côtoyait les Skamandrites et qui était l'ami d'Iwaszkiewicz, il était le pivot de la conversation, qui ne tardait pas devenir un festival démentiel de non-sens. — Toi, tu n'es pas bonne à grand-chose, expliquait Tadeusz à l'une des dames, on ne sait pas trop à quoi on pourrait t'utiliser. On pourrait à la rigueur t'employer à soulever des fardeaux, mais le mieux serait encore de t'utiliser comme contrepoids, comme leste, oui, on pourrait te fixer au bout de la corde qui sert à hisser des meubles de la rue aux étages supérieurs, encore que... je ne sais pas moi, tu es si rustique, tu serais peut-être plus habile à planter... des radis, par exemple... à moins que ce ne soit toi



qui serves de terre à planter et qu'on te plante des radis dans les oreilles... » Ainsi les boutades de Tadeusz se développaient, prenaient une ampleur considérable, s'étendant aux domaines les plus inattendus... Moi, ce type d'humour m'enchantait.

Gombrowicz, 2003, pp. 145-146.

[...]takiego, jakim go ujrzałem wówczas, w młodości, gdy mi się pojawił w pensjonacie Haliny Szczuka, w Zakopanem. Rozwalony na tapczanie pośród tych panien, które mi pozostały w pamięci — Krysia Skarbek, Lizia Krasicka, panny Tabęckie, kanoniczka, która też była młodziutka, Chodkiewiczówny — z aureolą bywalca w kołach literackich, ocierającego się o Skamandrytów, przyjaciel Iwaszkiewicza, koncentrował na sobie rozmowę, która wprędce stawała się obłądnym tańcem nonsensów. — Właściwie ty do niczego się nie nadajesz — tłumaczył Tadeusz jednej z nich — nie wiadomo, do czego cię użyć, można by cię użyć ostatecznie do dźwigania ciężarów, ale lepiej by już byłoby użyć cię wprost jako ciężar, to jest jako balast, tak, można by cię uwiązać u końca liny kiedy się winduje meble z ulicy na górne piętra, chociaż, bo ja wiem, jesteś wiejska, właściwie nadawałabyś się lepiej do sadzenia... na przykład rzodkiewki... ale właściwie może lepiej by było użyć cię jako grunt do sadzenia, zasadzić ci rzodkiewki w uszach... Tak rosło stopniowo to bredzenie, obejmując coraz szersze dziedziny, najbardziej niespodziewane... mnie ten rodzaj humoru zachwycał.

Gombrowicz, 1996a, pp. 82-83.

Et encore un autocommentaire. Dans sa préface à *Trans-Atlantique*, Gombrowicz écrit ceci : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi »<sup>11</sup>.

Prenons cette confession au pied de la lettre. Comment peut-on l'appliquer à *Yvonne, princesse de Bourgogne* ?

Passons en revue quelques scènes de cette pièce. Yvonne traverse la scène conduite par ses tantes :

11. "Ależ ja nigdy nie napisałem jednego słowa o czymś innym, jak tylko o sobie", Gombrowicz, 1988, t. III, p. 7. Cette phrase est absente de la traduction française. (N.d.R.).





Tante I : Mais souris, souris donc, mon enfant !

*Silence d'Yvonne.*

Tante II : Si mollement ! Pourquoi souris-tu si mollement, mon enfant ? (Silence d'Yvonne.) Hier, une fois de plus, tu n'as eu aucun succès. Aujourd'hui, c'est pareil, aucun succès. Demain, tu n'auras aucun succès. Pourquoi es-tu si peu attirante, ma chérie ? Comment se fait-il que tu sois aussi dénuée de sex-appeal, de chien ? Personne n'a un regard pour toi. Quelle misère !

Gombrowicz, 2001, p. 29-30.

*I CIOTKA: Ależ uśmiechnij się, uśmiechnij, moje dziecko.*

*IWONA (milczy)*

*II CIOTKA: Dlaczego tak niemrawo? Dlaczego ty, moje dziecko, tak się niemrawo uśmiechasz?*

*IWONA (milczy)*

*I CIOTKA: Wczoraj znów nie miałaś powodzenia. Dzisiaj znów nie masz powodzenia. Jutro także nie będziesz miała powodzenia. Dlaczego ty jesteś tak mało ponętna, moja kochana? Dlaczego nie masz wcale sex appealu? Nikt na ciebie spojrzeć nie chce. Prawdziwe skaranie boże!*

Gombrowicz, 1994, pp. 19-20.

Puis la scène suivante :

LE PRINCE PHILIPPE : Sir, je vous présente ma fiancée.

Le Chambellan, à Yvonne, à *mi-voix* : Inclinez-vous... La révérence... Inclinez-vous ! (Yvonne ne fait rien.) La révérence !... La révérence !...

LE PRINCE PHILIPPE, *murmurant* : La révérence !

LA REINE, à *mi-voix* : Eh bien, eh bien ! (Elle esquisse une révérence de loin pour faire comprendre à Yvonne.) Eh bien, eh bien !...

*Le Roi esquisse aussi une révérence. Yvonne reste impavide.*

LE PRINCE PHILIPPE, *un peu gêné*, à Yvonne : Voici le Roi, mon père, Sa Majesté le Roi. Sa Majesté la Reine... Révérence !... la révérence !

*Yvonne reste impavide, tandis que tous esquissent une révérence pour lui faire comprendre.*

LA REINE, *vite* : Philippe, nous sommes au comble de



l'émotion. Quelle douce créature ! (*Elle l'embrasse.*) Mon enfant, désormais, nous sommes tes parents.

*Ibid.*, pp. 39-40.

*KSIĄŻĘ*: *Najjaśniejszy Panie ! Przedstawiam ci moją narzeczoną!*

*SZAMBELAN* (półgłosem): *Uklonić się — ukłoń się pani... Uklonić się...*

*IWONA* (nic)

*SZAMBELAN*: *Ukłon, ukłon...*

*KSIĄŻĘ* (szepcem): *Ukłon !*

*KRÓLOWA* (półgłosem): *No, no...* (kłania się z lekka, chcąc dać do zrozumienia Iwonie) *No, no...*

(Król kłania się z lekka, jak Królowa)

*IWONA* (nic)

*KSIĄŻĘ* (który się trochę stropił, do Iwony): *To król, ojciec, to Najjaśniejszy Pan, a to matka, Najjaśniejsza Pani... Ukłon, ukłon!*

*IWONA* (nic)

*KRÓLOWA* (pośpiesznie): *Filipie, jesteśmy wzruszeni... Jakie to słodkie stworzenie. (całuje ją) Dziecino, będziemy ci ojcem i matką, uradował nas ewangeliczny duch naszego syna, uszanujemy jego wybór. Filipie, trzeba zawsze wzwyż, a nigdy w dół!*

Gombrowicz, 1994, p. 29.

Voici une autre citation :

**CYRILLE** : Ça se soigne ! Il faut qu'elle se soigne ! On en guérit, de cette ankylose... : un bon traitement, une cure appropriée, ou simplement des mesures d'hygiène, petites promenades, sport, vitamines...

**LE PRINCE** : Pardon, tu oublies : son organisme n'assimile pas les médicaments. Trop ankylosé. N'assimile pas les remèdes à l'ankylose par excès d'ankylose. Rappelle-toi le fameux cercle mystique : si elle se promenait, cela fouetterait sa faiblesse mais elle ne peut pas se promener parce qu'elle est trop faible. Ah, Messieurs..., non, je veux dire, ah, Cyrille, a-t-on jamais vu une chose pareille ? Cela incline à la pitié, oui, mais cette pitié..., quelle sorte de pitié ?



CYRILLE : Ça doit être en punition de ses péchés. Vous avez dû formidablement pécher dans votre enfance. Je sens, Philippe, qu'il y a quelque péché au fond de toute l'affaire. Pas moins. Vous avez dû pécher. [...]

*Yvonne se tait.*

*Ibid.*, pp. 48-49

*CYRYL: Lekarstwa! Lekarstwa! Pigułki i odpowiednia kuracja wyleczyłyby tę mądrość. Higiena — rano spacerek — sporty — bułeczki z masłem.*

*KSIĄŻE: O, przepraszam, zapominasz, że jej organizm nie asymiluje lekarstw. Nie asymiluje, bo jest zbyt ospały. Znamy to już. Nie asymiluje lekarstw na ospałość, bo jest zbyt ospały. Zapominasz o mistycznym kółku. Spacerzy ranne i sporty oczywiście dobrze by zrobiły jej na osłabienie, ale nie może chodzić na spacer, bo jest zbyt słaba. Panowie, to jest nie panowie, ale Cyrylu, czy słyszateskiedyoczymśpodobnym? Tobudziwspółczucie, tak, ale to współczucie... gatunek tego współczucia... [...]*

*CYRYL: Zapewne to kara za grzechy. Pani musiała potężnie nagrzeszyć w dzieciństwie. Filipie, na dzień tego musi być jakiś grzech, tu bez grzechu nie można się obyć. Musiała pani nagrzeszyć.*

*[...] IWONA (milczy)*

Gombrowicz, 1994, p. 37.

Dans une autre scène, le prince bavarde avec les tantes et demande :

LE PRINCE : [...] Pourquoi est-elle si apathique ?

TANTE I : C'est un malheur ! Une tare physiologique : elle a le sang paresseux.

TANTE II : En hiver cela donne des enflures, en été des congestions, l'automne c'est des engelures, le printemps des fluxions.

[...]

TANTE I : D'après les médecins, il suffirait qu'elle devienne un peu plus vivante, un peu plus gaie, alors le sang circulerait plus vite et les malaises disparaîtraient.

Le Prince Philippe : Et qu'est-ce qui l'empêche de devenir un peu plus vivante ?

TANTE I : C'est que son sang est trop paresseux.

LE PRINCE PHILIPPE : Donc, si elle devenait plus vivante, son sang circulerait plus vite et si son sang circulait plus vite elle deviendrait plus vivante. Ça alors, c'est un cas, un vrai cercle vicieux ! Hé bien, Mesdames, vraiment...

*Ibid.*, p. 32.

*KSIĄŻĘ: [...] Cóż ona taka apatyczna?*

*I CIOTKA: Niestety! Jest w niej jakaś niedomoga organiczna. Krew jest w niej za leniwa.*

*II CIOTKA: To w zimie powoduje obrzęk, a w lecie znowu stęchliznę. Na jesieni jest zakatarzona, a wiosną za to ból głowy. [...]*

*I CIOTKA: Lekarze orzekli, że gdyby się trochę ożywiła, gdyby była weselsza, krew zaczęłaby żywiej płynąć i znikłyby te przypadłości.*

*KSIĄŻĘ: A dlaczego w takim razie nie wpadnie w lepszy humor ?*

*I CIOTKA: Bo krew jest w niej za leniwa.*

*KSIĄŻĘ: Gdyby się ożywiła, krew zaczęłaby żywiej płynąć, a gdyby krew zaczęła żywiej płynąć, toby się ożywiła. Bardzo szczególnie. Prawdziwy circulus vitiosus. Hm... owszem... wie pani...*

Gombrowicz, 1994, p. 22.

Toutes ces scènes sont reliées par un même motif : on réprimande, on réprimande encore et on réprimande toujours Yvonne, donc il s'agit d'un apprentissage par la force, à coups de reproches et de commentaires censés faire comprendre à Yvonne qu'elle n'arrive pas à la cheville du modèle de comportement qui est de mise dans une famille royale.

Toute cette pression verbale, exercée sur Yvonne, est là pour nous faire comprendre une chose : adresser des reproches et faire la morale, c'est d'un côté souligner la surprotection des tantes et de la cour, et de l'autre, mettre le doigt sur une autre forme de pression, consistant à obliger Yvonne à se conformer aux usages de la cour, à ses formes de comportement, à son univers mental, aux relations qui y règnent, etc.

Tout du long de la pièce, Yvonne se trouve sous la pression d'un flux de paroles, de plus en plus violentes, qui insinuent qu'elle ne sait pas vraiment elle-même qui elle est, qu'elle n'est pas la personne qu'elle devrait être selon l'attente des autres. Bref, Yvonne se trouve au centre d'une opération familiale visant à la priver de sa propre identité et en même temps de lui imposer une identité conforme à l'étiquette de la cour.

Dans cette énorme pression exercée sur Yvonne par la cour et dans son silence face aux tentatives de la soumettre au système de comportement de la cour (le système des interdits : « il convient », « cela se fait », le « qu'en-dira-t-on » etc.), on peut reconnaître le motif qui revient sans cesse dans les écrits autobiographiques de Gombrowicz.

En effet, aussi bien dans *Souvenirs de Pologne* que dans *Testament*, on est frappé par la très grande distance vis-à-vis de toutes les mises en garde et conseils que lui prodigue sa famille, tant en ce qui concerne la vie quotidienne que son œuvre littéraire. J'y reviendrai encore.

Il convient aussi de souligner un autre motif, présent dans plusieurs scènes d'*Yvonne*, celui de l'angoisse, de l'insécurité, voire de la peur du personnage éponyme. Sa réaction quand Cyril insinue qu'elle serait fâchée ou hérissée à cause du comportement de l'un d'eux est caractéristique. « Pas tellement offensée, peut-être, mais un peu apeurée<sup>12</sup> » (*ibid.*, p. 44). Ce à quoi Yvonne – jusqu'ici absolument silencieuse ! – rétorque tout à coup : « Je ne suis pas fâchée du tout. Laissez-moi s'il vous plaît<sup>13</sup>. »

Et enfin la troisième série de scènes, qui sont des injures lancées à Yvonne, est constituée par des répliques qui sont de la pure agression, des menaces, des insultes, et de l'humiliation, voire de l'abaissement permanent. Le prince dit :

Elle est, elle..., c'est une dévergondée ! C'est du dévergondage ! Une forme particulière de dévergondage !

12. "Mnie się zdaje, że może nie tyle obrażona, ile raczej cokolwiek zestrachana, cokolwiek onieśmielona", (Gombrowicz, 1994, p. 33).

13. "Ja wcale nie jestem obrażona. Proszę mnie zostawić". (*ibid.*, p. 33). Traduction M. S. G. Le passage n'existe pas dans la traduction française.



Tu oses te coller à moi, mollusque ! Chauffe le tison à blanc, Cyrille, on va la faire tourner en broche !

*Ibid.*, p. 49.

*Ona jest bezwstydna. To bezwstyd, specyficzny bezwstyd. Jak śmiesz się czepiać, ty glisto. Przypieczemy ją, weź pogrzebacz i rozżarz do białości, dopiero będzie skakać. Puścimy ją w taniec.*

*Ibid.*, p. 38.

Et plus loin : « Intolérable ! Il y a quelque chose d'intolérable ! Vous m'offensez gravement, Mademoiselle !<sup>14</sup> » (Gombrowicz, 2001, p. 49-50). Dans l'une des scènes, le prince Philippe dit d'Yvonne, qu'avec elle « on peut tout se permettre [...] Tout le monde peut la toucher ! Faites d'elle ce qui vous plaira<sup>15</sup>. » (*ibid.*, pp. 76-77). À Chambellan : « Ingrate, moche. Tout ce qui vous chante. Vous pouvez être idiot, grossier, borné, méchant, cynique... comme il vous plaira<sup>16</sup>. » (*ibid.*, p. 77). Ailleurs, Yvonne est qualifiée d'« un tas de saindoux maussade<sup>17</sup> » (*ibid.*, p. 30), de « funèbre crapaud » qu'il faut écraser<sup>18</sup> (*ibid.*).

Voici les deux pôles de la relation que la cour (et les tantes) entretiennent avec Yvonne : d'un côté la surprotection, l'infantilisation ; de l'autre, tout le contraire : la menace physique non dissimulée, la destruction ou, tout simplement, le meurtre. Des expressions semblables, on en trouve beaucoup.

Le fil thématique le plus caractéristique que l'on trouve dans la pièce ce sont les conversations des tantes, ou apparaît le motif repris ensuite par Philippe et la famille royale, qu'Yvonne par son comportement et son apparence expose la famille au ridicule, que la famille s'expose à la honte à cause d'elle.

14. "W niej jest coś nie do przelknięcia, coś, czego nie można znieść. Pani mnie obraża, pani mnie obraża do głębi" (*ibid.*).

15. "z nią na wszystko można sobie pozwolić [...] „Jej każdy może dotknąć. Wierście mi, możecie z nią wyrabiać, co się wam żywnie zechce" (*ibid.*, p. 63).

16. "Niesympatyczna jest. Możesz z nią być idiotyczny, obskurny, głupi, straszny, cyniczny, jak chcesz, jak ci się podoba, jak wola" (*ibid.*, p. 64).

17. "zmokła kura" (*ibid.*, p. 20),

18. "dęta żalobnica", którą „trzeba rozdeptać" (*ibid.*).



Au ridicule ! Elle nous expose au ridicule. Ah, malheur ! Je croyais en avoir fini avec cette malédiction, maintenant que ma carrière de femme est terminée... Mais non, toute vieille que je sois, il me faut encore essayer brocards et ricanements, à cause de toi ! [...] Ils recommencent à se moquer de nous. Si on part, ils vont ricaner dans notre dos... Mais si on reste c'est à notre barbe.

*Ibid.*, p. 30-31.

*Naraża nas tylko na śmieszność! Skaranie boże ! Myślałam, że choć na stare lata, gdy już ukończyłam swój zawód kobiety, uniknę śmieszności. Zestarzałam się, a wciąż muszę cierpieć szyderstwo przez ciebie. [...] Znow się z nas śmieją. Nie można odejść, bo wtedy będą się śmieli za plecami... A zostać — śmieją się w nos!*

*Ibid.*, pp. 20-21.

Quelle en est la cause ? Parce qu'Yvonne est différente : plus laide, moins bien habillée, silencieuse, parce qu'elle n'a aucun succès, mais surtout, parce qu'elle ne fonctionne pas dans le cadre de l'étiquette de la cour. En un mot, Yvonne ne cadre avec rien de ce qui dans la famille de Philippe est considéré comme la norme, qui détermine l'identité d'un individu.

Nous avons donc à faire à une situation, où un personnage, entouré de ses proches (ses tantes, son fiancé, les parents du fiancé), est soumis à une pression permanente, subi des exigences constantes, et surtout est la cible des accusations qui pointent le fait qu'il ne répond pas aux attentes de son entourage, qu'il n'arrive pas à sa cheville, mais surtout, que par son comportement, il ridiculise tout le monde. C'est pourquoi Yvonne est victime de la part de ses proches d'une répression verbale permanente.

Il est cependant à souligner que la cause de cette attitude agressive et du rejet d'Yvonne par la cour, ne vient pas de son comportement ou de ses paroles, mais de leur absence. Yvonne est différente, non parce qu'elle entreprend une action ou qu'elle professe des opinions, qui pourraient irriter la cour, mais parce qu'elle n'entreprend, ni ne



dit rien. C'est, pour ainsi dire, l'altérité au sens pur, son modèle pour toutes les situations de rejet.

Regardons à présent la pièce de Gombrowicz autrement – comme un texte qui naît entre son recueil de nouvelles *Mémoires du temps de l'immaturité* et son roman *Ferdydurke*. Il est facile de constater, que même si la poétique d'*Yvonne* n'a pas grand-chose à voir avec ces deux oeuvres, on y retrouve pourtant toujours le même motif. Dans « Mémoires de Stefan Czarnecki », l'une des nouvelles les plus importantes du recueil, on retrouve le motif de dressage (par l'école) d'un des personnages ; alors que dans *Ferdydurke* ce motif occupe tout l'espace du roman. Gombrowicz écrit dans *Souvenirs de Pologne* que déjà à l'école, il souffrait le martyre car étant timide et apeuré, il était en même temps exaspérant par ses provocations.

Si l'on applique ces réflexions à la situation d'Yvonne au sein de la cour royale, on découvre une parfaite analogie. Autrement dit : Gombrowicz souffre car il provoque les autres. Yvonne souffre car elle provoque par sa différence. Tadeusz Kępiński, l'ami d'enfance de Gombrowicz, auteur de *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse* [*Witold Gombrowicz i świat jego młodości*], se souvient qu'à l'école Itek avait un don particulier pour attirer les plaisanteries à ses dépens :

*À son grand désespoir, il les attirait comme un aimant. Son apparence, sa façon de parler et de penser attisaient chez les autres le sens de l'humour et les incitaient à se divertir à ses dépens*<sup>19</sup>.

Kępiński, 2000, pp. 194-195.

Je passe au motif suivant, lié dans *Yvonne* avec la biographie de Gombrowicz, à savoir au motif de la création littéraire.

On se souvient que dans *Yvonne*, la reine Marguerite, écrit des poèmes. Mais bien avant déjà, Philippe dit à Yvonne :

Peut-être écris-tu des poèmes ? ... des plaintes..., des élégies ? ... Même si tes vers sont incurablement mauvais, je te promets de les réciter avec feu. Donne-moi seulement un prétexte, n'importe lequel. Alors, tu écris des poèmes ?

---

19. Pour l'original polonais, voir : Kępiński, 1976, p. 175.





*Elle se tait.*

Gombrowicz, 2001, p. 47.

*Więc może wiersze piszesz, co? Jakieś żale, jakieś elegie... o, choćby były najgorsze, zaręczam ci, że będę je deklamował z zapalem. Daj mi po prostu punkt oparcia – daj mi punkt oparcia. Więc piszesz wiersze, co?*

*Iwona milczy.*

Gombrowicz, 1994, p. 36.

Dans *Mémoires du temps de l'immaturité*, il y a deux personnages qui écrivent des poèmes : la comtesse Fritouille et le baron Apfelbaum. Leurs poèmes sont si ridicules qu'ils témoignent d'une forme de vengeance de Gombrowicz à l'égard de la pratique de la poésie.

La comtesse Fritouille écrit : « Élevons-nous jusqu'aux plus hautes vérités ! / Cherchons en quel endroit réside la Beauté. »<sup>20</sup> (Gombrowicz, 1996, p. 136) et au baron Apfelbaum d'enchérir : « On restera toujours / Inspiré par l'amour », « Regardez, regardez, quels malheurs au-dehors ! / Il a plu durant trois jours et il pleut encore » (*ibid.*, p. 137).

La reine Marguerite, écrit dans *Yvonne*, des poèmes qui ont à peu près la même valeur esthétique : « Voyez-moi sur mon trône / Portant haut ma couronne / Ah, vous ne savez point / Ce qui brûle en mon sein ! / On me croit juste et dure / Majestueuse et pure, / Mon rêve est d'onduler / Flexible au vent d'été.<sup>21</sup> » etc., etc. (Gombrowicz, 2001, p. 93).

La reine Marguerite, adore ses « performances » artistiques, mais ces performances, non seulement donnent, pour rester dans l'euphémisme, des effets assez modestes, mais sont en même temps des auto-parodies inconscientes.

Ici apparaît la personne la plus importante dans la vie et la création de Gombrowicz : sa mère.

20. « Niech głębsze myśli pociekną ! / Powiedzcież mi – w czym jest Piękno ? » (Gombrowicz, 2002, p. 68), « Piękna – róża / Piękna – burza (itd.) », « Patrzenie – biada ! / Na dworze deszcz wciąż pada ! ». (*ibid.*, p. 69).

21. « Dla was ludzie ja siedzę na tronie w koronie, nie wiecie, co płonie w mym łonie. Wy myślicie, że jestem dumna, wspaniała i rozumna, a ja tylko giętka być chcę... » (Gombrowicz, 1994, p. 78).



Comme Gombrowicz l'a écrit dans *Souvenirs* :

Ma mère participait à la vie sociale ; elle fut pendant un certain temps présidente de l'Association des Femmes de Propriétaires Terriens, institution fort pieuse mais au style marqué par une incurable grandiloquence. Nous, bien sûr, nous prenions un plaisir sauvage à faire retomber ces belles envolées du ciel sur la terre, j'écoutais même derrière la porte pendant les réunions pour me procurer des matériaux en vue des futures satires.

Gombrowicz, 2003, p. 18.

*[...] brała udział w życiu społecznym, była czas jakiś przewodnicząca Stowarzyszenia Ziemianek, instytucji nader świątobliwej, ale nacechowanej nieuleczalną górnolotnością stylu. My naturalnie z dziką rozkoszą sprowadzaliśmy te wzloty z nieba na ziemię, a ja nawet podśuchiwałem pod drzwiami te sesje, aby zdobyć materiał do satyry.*

Gombrowicz, 1996a, p. 24.

Sa mère, comme Jeleński l'a souligné le premier<sup>22</sup>, est reproduite tout du long de l'œuvre de Gombrowicz dans à peu près tous les personnages féminins importants.

L'une des répliques de la mère se retrouve bien entendu dans les deux personnages des tantes. La famille d'Yvonne dans la pièce, ce sont les deux tantes. On n'y trouve pas de figure de mère, ni non plus de père. Les deux tantes, c'est bien entendu un personnage dupliqué. D'un autre côté, dans *Ferdydurke*, c'est tante Hurlecka qui se préoccupe, avec un excès qui confine au grotesque, de la santé de la famille : « elle avait un art étrange de dissoudre les gens dans sa bonté, de les noyer dans les maladies et de les mélanger avec des parties du corps appartenant à autrui. <sup>23</sup> » (Gombrowicz, 1996b, p. 482) Sa surprotection confine à une volonté inconsciente de dominer les autres. Quand donc Jojo, le protagoniste de *Ferdydurke*, arrive à Bolimowo et tombe par hasard sur sa tante, celle-ci l'enveloppe aussitôt d'un châle et l'oblige à manger des bonbons.

22. Cf. Kowalczyk, 2006.

23. « miała ona dziwną umiejętność roztapiania ludzi w dobroci, pławienia ich w chorobach i mieszania z częściami ciała innych ludzi. » (Gombrowicz, 2007, p. 220).



De cette manière, il est complètement dépossédé de sa volonté et subordonné à la « bonté » de sa tante.

D'après tous les témoignages, Antonina Gombrowicz, la mère de Witold, surprotégeait son fils. Elle le protégeait des maladies, lui interdisait tout effort physique, la pratique du sport, pendant que ses camarades se moquaient de la maladresse du pauvre Itek<sup>24</sup>.

Jeleński remarque que le penchant à dorloter et à nourrir tous ceux qui se trouvent dans le périmètre de la sollicitude maternelle, caractérise avant tout la reine Marguerite, qui déplace ses attentions maternelles sur Yvonne.

Dans les relations entre la reine et Yvonne, on peut retrouver la transposition littéraire des rapports qui existaient au sein de la famille de Gombrowicz.

LA REINE : Nous nous sommes régalée ? On s'est régalée ?  
La petite a bien mangé ? (*Elle sourit en embrassant Yvonne.*)  
Encore une petite poire ? Une petite poire confite ? Dans  
du sucre ? Bien douce ? (*Yvonne se tait.*) Ça fait grandir, la  
petite poire ! (*Elle rit.*) C'est bon ! c'est sain ! [...] Un peu  
de bonne crème fraîche ? Ça fait grandir, c'est sain ! De la  
bonne petite crème, bien fraîche ? Avec du sucre ?  
*Ibid.*, p. 63.

KRÓLOWA: *Smakowało? Co – smakowało? Prawda? Najadła się  
dziecina? (uśmiecha się całując Iwonę) A może jeszcze  
gruszczkę? Gruszczkę osmażoną w cukrze. W cukrze ?  
Słodko? Iwona (milczy). Gruszczka wzmacnia. (śmieje się)  
Zdrowo! Zdrowo! [...] A może trochę śmietanki? Śmietanka  
wzmacnia. To zdrowo. Śmietanki może? Mleczka? Mleczka  
z cukrem?*

Gombrowicz, 1994, pp. 51-52.

Dans l'œuvre de Gombrowicz on trouve différents types de mères, souvent sous la forme d'autres rôles familiaux comme tante Hurlecka, Amelia dans *Pornographie*, la Lejeune dans *Ferdydurke*, les deux reines (l'une dans *Yvonne* et l'autre dans *Le Mariage*). Le modèle de la mère dans les œuvres de l'auteur d'*Yvonne* est en principe constant : les mères

24. Cf. Stawiarska, 2001, pp. 28-39.



y sont enfermées dans leur rôle, et donc – comme dirait Gombrowicz dans leur forme, elles s'identifient entièrement à leur fonction maternelle. Leur « maternitude » fait partie de leur essence. Les mères, entièrement dévouées à leur « maternitude », n'ont pas conscience de leur rôle, par conséquent de leur forme. Elles en sont donc les esclaves.

Un autre motif, lié à l'enfance de Gombrowicz, concerne les jeux. La reine dans *Yvonne* dit : « Ses jeux juvéniles ont-ils cessé de lui plaire ? Le tennis n'aurait-il plus d'attraits pour toi, ni le bridge, ni le polo ? Mais, fils, il te reste le football, le domino, le...<sup>25</sup> » (Gombrowicz, 2001, p. 37).

Gombrowicz lui-même évoquait sa mère à plusieurs reprises ; c'est dans *Testament* que l'on trouve des passages abondants concernant sa surprotection, cependant pas directement, mais de façon allusive.

On lit dans ces souvenirs que la mère de Gombrowicz était incapable de comprendre ou assumer son propre caractère. Par ailleurs dans les évocations de ses proches cette question a été très bien analysée. Voici comment Tadeusz Kępiński décrit la mère de Gombrowicz :

*Un beau jour, vers la fin de l'année scolaire [...], nous nous tenions tous les trois au carrefour où nos chemins se séparaient, sur la place des Trois-Croix, au débouché de l'allée Ujazdowskie. La conversation se prolongeait et Kazio n'avait pas encore le temps de crier son habituelle formule d'adieu – « On ne se verra plus aujourd'hui » — avant de s'élançer vers le lycée de la Reine Hedwige, lorsque, venant de l'allée, surgit Mme Gombrowicz. Elle s'arrêta et, quand nous lui eûmes baissé la main, elle fit une remarque sur le désordre de la tenue d'Itek : « Regarde comment Kazio porte son collet. » En effet, ce détail de son vêtement était irréprochable. Itek fit une légère grimace et ne dit rien. Les remarques de sa mère l'impatentaient toujours<sup>26</sup>.*

Kępiński, 2000, p. 148.

L'incident dont se souvient Kępiński, a des nombreux équivalents dans différentes œuvres de Gombrowicz. Dans *Cosmos* « Bouboule arrangeait quelque chose prêt de l'oreille [de Léon] ou à son col<sup>27</sup>. »

25. "Czyżby znudziły ci się twoje gry i zabawy dziecięce ? Czy masz dosyć gry w tenisa ? Czyżbyś znudził się grą w brydża i grą w polo ? Ależ w takim razie masz jeszcze grę w football i grę w domino". (Gombrowicz, 1994, p. 27).

26. Pour l'original polonais, voir : Kępiński, 1976, pp. 127-128.

27. "Kulka zaś poprawiała mu coś w okolicy ucha, albo na kołnierzu" (Gombrowicz,



(Gombrowicz, 1996b, p. 1164). Bouboule, s'adressant à Wojtys : « Ton col se relève, dit Bouboule, qui posa le pot qu'elle tenait à la main et se mit à arranger le col<sup>28</sup>. » (*ibid.*, p. 1177) Nous avons là transposé ce même geste qu'a remarqué Keçiński.

Il y a aussi dans la pièce le motif du père. Le roi s'adresse à Philippe : « Tu as pris tes études en horreur, c'est ça ? Tes études universitaires à l'Institut officiel de construction des Hauts-Fourneaux ? Ou serais-tu dégoûté de ton œuvre dans le domaine civico-social ?<sup>29</sup> » (Gombrowicz, 2001, p. 37) On peut y retrouver les échos parodiques de la situation familiale des Gombrowicz : entre 1886 et 1890, le père de Witold, Jan Gombrowicz, a été élève à l'École Polytechnique de Riga au département d'ingénierie agronomique.

Pas du sang de navet ! – dit le roi dans la pièce – Ah, ah, il a de qui tenir ! [...] L'orgueil te tourne la tête, mon garçon ! Qu'est-ce que c'est que ces ratiocinations ?... Une fille est jolie ? bon. Elle te plaît ? bon. Eh bien, vas-y, mon bonhomme !... Et si la fille est laide, adieu, bonsoir, tu t'es bignes. Voilà tout. Pas compliqué, non ? C'est une loi de la nature. Moi-même, je... entre nous soit dit... (regarde vers la Reine) je m'y conforme avec plaisir.

Gombrowicz, 2001, pp. 35-37.

*Krew nie woda po mnie to odziedziczył. [...] Cóż to za duma, tobie się przewróciło w głowie, mój synu, po coś to komplikować proste rzeczy. Jeżeli jest ładna panienka, to ci się podoba, a jeżeli ci się podoba, to wówczas, panie, do niej..., a jeśli jest brzydka to do widzenia, nogi za pas. Po coś to komplikować. To jest prawo natury, któremu sam – mówiąc między nami – z przyjemnością ulegam.*

Gombrowicz, 1994, pp. 25-27.

Ce motif évoque le tabou dans la famille des Gombrowicz. Il était de notoriété publique que le père de Gombrowicz avait des

1988, t. V, p. 21).

28. «Kołnierz masz zawinięty – powiedziała Kulka, odstawiła sloik i zabrała się do kołnierza.» (*ibid.*, p. 35)

29. «Czyżby ci obrzydły, Filipie, twoje fachowe studia na wydziale budowy kotłów i twoja praca ideologiczna na niwie społeczno-obywatelskiej» (*ibid.*, p. 27).



nombreuses aventures qui étaient source des conflits dans la famille. Sans nul doute ce motif autobiographique apparaît nettement dans trois de ses œuvres : *Yvonne*, *Ferdydurke* et dans « Mémoires de Stéphane Czarnecki ».

Jeleński écrit que dans *Yvonne* :

*Ignacy, avec sa bienveillance superficielle, sa banalité terre à terre, son sentiment de supériorité, son côté « d'en haut » et Marguerite, atteinte de graphomanie, à la fois cruelle et apeurée, sont des caricatures des parents de Witold, croquées sans une once d'indulgence. [...] Histoire confirme sans doute mes suppositions. Witold et sa famille apparaissent ici, sous forme de caricature, il est vrai, mais sans déguisement.*

Jeleński, 2007, p. 280.

Selon Jeleński, Gombrowicz ne tient pas à faire dans *Yvonne* le portrait de sa famille mais à montrer les relations qui peuvent se créer dans des microsociétés telles que la famille. Il montre donc le conflit ouvert et dissimulé qui existe entre les époux, la lutte pour la domination au sein de la famille, il montre la place des principaux personnages au sein de cette forme familiale convulsive et toujours en train d'évoluer. Witold, qui représente de cette façon sa famille, écrit en adoptant le point de vue du benjamin de la fratrie. L'auteur d'*Yvonne*, d'après ce que nous livrent ses souvenirs et autres évocations – n'arrivait pas à s'entendre avec son père, pour qui il était l'incarnation de la bizarrerie et d'excentricité, entièrement sous la coupe maternelle. Aux yeux de toute la famille, il était tout simplement un inadapté. Et pour ses camarades, un fils à sa maman, se soumettant à la domination maternelle. Quant à Gombrowicz lui-même, il se percevait comme victime de la forme familiale, qu'il passait son temps à démasquer, à coups d'ironie acerbe et de provocations destructrices.

Le motif de la provocation et du provocateur est sans cesse présent dans les écrits autobiographiques comme *Souvenirs de Pologne*, *Testament*, mais aussi *Yvonne*.

François Bondy, l'un des éminents critiques, qui a beaucoup fait pour la popularisation de l'œuvre de Gombrowicz, remarque :



*Je pense qu'il faut croire Witold – que l'on se réfère à Histoire, à Souvenirs de Pologne, à Testament ou aux Mémoires de son frère : la plupart des personnages féminins lui ont été inspirés par sa mère. Dans Yvonne, la reine est une superposition de la mère et des monologues shakespeariens de Lady Macbeth. C'est un mélange étonnant et détonant.*

Bondy, 1988, p. 75.

Dans différents entretiens autobiographiques, Gombrowicz a souvent insisté sur le fait que cette situation familiale avait façonné aussi bien ses écrits que lui-même. Il est significatif qu'il n'y accuse personne. Alors que dans ses écrits littéraires, il traite la famille avec intransigeance : il pratique le camouflage permettant de découvrir aujourd'hui le drame de sa propre enfance et jeunesse.

Il y a dans *Testament* un autre passage émouvant :

Quand je m'attaquai au Mariage, c'était encore la guerre. [...] Alors que j'écrivais : « Jeannot – Rien. Henri – Rien. Le père – Transformé. La mère – Disloqué[e]. Jeannot – Renversé. Henri – Altéré... », je fondis en larmes tout à coup comme un enfant. Une chose pareille ne m'est jamais arrivée une autre fois – les nerfs, bien sûr ! Je sanglotais amèrement, et les larmes coulaient sur le papier. Ce qui remplissait d'un tel désespoir, ce n'était pas tant que ces mots évoquaient mes catastrophes personnelles, mais qu'ils me venaient si facilement. J'éprouvais leur rythme et leur rime comme une épine impitoyable.

Gombrowicz, 1996c, pp. 101, 102-103.

*Zdarzyło mi się wtedy, gdym pisał w Ślubie : « Władzio nic, Henryk nic Ojciec przeznaczony, Matka wykrecona, Władzio zrujnowany, Henryk wypaczony », że rozplakałem się nagle jak dziecko. Jedyńy to raz zdarzyło mi się coś podobnego. Nerwy, oczywiście. Gorzko lkałem i trzy kapały na papier. Nie sama poufna, dotycząca moich prywatnych katastrof zawartość słów wypełniła mnie taką rozpaczą, a to, że one tak gładko padały. Rytm i rym poczułem jak kolec nieznojący litości.*

Gombrowicz, 1990, pp. 61-62.

Les passages sur l'amour dans *Yvonne* peuvent aussi être mis en regard avec ses autres écrits. Le prince Philippe par exemple dit ceci :



Si elle m'aime, alors moi... je suis aimé d'elle. Et si je suis aimé d'elle, alors... je suis son bien-aimé. Je suis en elle. Elle m'a en elle. Comment la mépriser, si elle m'aime ? Je ne peux pas être méprisant ici, si je suis bien-aimé là-bas ! Et moi qui croyais être ici tout le temps-là, moi-même, ici, en moi-même... et puis clac ! elle m'a attrapé !

Gombrowicz, 2001, p. 58.

*Jeżeli ona mnie kocha, to ja jestem przez nią kochany. A jeśli jestem przez nią kochany, to jestem jej ukochanym. Jestem w niej. Ona mnie... ma... w sobie. Nie mogę gardzić nią, jeśli mnie kocha. Nie mogę być tutaj gardzącym, gdy tam, w niej, jestem ukochanym. Ach, ja właściwie cały czas myślałem, że ja jestem tu sobą, w sobie, a tu naraz pach, złapała mnie i znalazłem się jak w potrzasku.*

Gombrowicz, 1994, p. 47.

Ce passage est pratiquement littéralement répété dans *Ferdydurke*, dans l'une des scènes finales, quand Jojo raconte sa fuite avec Sophie.

Qu'est-ce qui donc constitue le thème, le motif, la problématique cachés d'*Yvonne*, mais aussi le « corpus » des autres textes de Gombrowicz ? Il s'agit sans nul doute du drame familial que nous pouvons appréhender de trois façons : (1) comme la parodie des conventions littéraires (les personnages et l'intrigue d'un drame royal), (2) comme le drame à la fois de Gombrowicz lui-même, le drame de devenir adulte, de se positionner dans le monde, dans un monde composé de personnes concrètes et (3) aussi comme un drame universel. Dans cette perspective *Yvonne* est la contribution de Gombrowicz à la réflexion sur les manières dont dispose l'individu pour exister au monde.

Cette problématique a été définie par Gombrowicz de la manière suivante : autrui déforme et détruit notre qualité de sujet, contraint notre identité et empêche ainsi notre développement. C'est de cette manière que Gombrowicz voyait sa place au sein de la famille, mais aussi au sein de l'école. Deuxièmement, d'après Gombrowicz, l'homme n'a pas d'autre Dieu qu'autrui. Et troisièmement : la famille apparaît dans cette mystification littéraire comme un cauchemar, cette part de





la mémoire que le héros (héroïne) veut tout simplement fuir. Car la famille l'empêche d'exister, anéantit son authenticité, écrase et piétine sa propre identité. C'est ainsi que, dans cette comédie grotesque que constitue *Yvonne*, Philippe ne parvient pas à exister, comme il le voudrait, la cour et son entourage l'empêchant de le faire.

Il en va de même de Jojo dans *Ferdydurke*, de Witold dans *Histoire*, d'Henri dans *Le Mariage*. Tous les héros de Gombrowicz se révoltent contre cette situation, pour, au bout du compte, comme Philippe dans la scène finale d'*Yvonne*, redevenir des enfants dociles qui, à l'instar du fils prodigue, retournent à Canossa, autrement dit au sein de l'enfer familial.

Qui est donc le personnage central d'*Yvonne* ? Yvonne démasque les autres et détruit l'ordre qui règne à la cour. Non seulement, elle n'est pas tolérée, mais elle est, au contraire, rejetée, non voulue, non acceptée – exactement comme Witold dans *Histoire* ou Jojo dans *Ferdydurke*. Pour résumer, dans toutes les œuvres de Gombrowicz, nous avons affaire à la problématique du manque d'acceptation du héros par son entourage. Gombrowicz lui-même dans une lettre à son frère Janusz a écrit : « Loin de la famille, je me retrouvais, je parvenais à retrouver la liberté, la facilité, la joie, la plaisanterie, ainsi que beaucoup d'autres choses, comme si elles se conservaient en moi, au titre d'une forme de compensation »<sup>30</sup>.

Le camouflage de Gombrowicz, appréhendé par le prisme de sa biographie, montre la façon dont on transforme une expérience intime, traumatique, en structures d'un texte littéraire, en œuvres où la source du camouflage disparaît et devient difficilement reconnaissable pour le lecteur. Au cours de la lecture du texte ou de sa mise en scène au théâtre, nous voyons uniquement le résultat de ce camouflage, c'est-à-dire les situations universelles, des paraboles, des contes philosophiques sur le destin humain.

30. Lettre [n° 130] à Stanisława et Janusz datée du 3 décembre 1962, citation d'après Gombrowicz, 2004, p. 311.



Dans l'une des scènes d'*Yvonne*, le Prince demande :

Crois-tu en Dieu ? Pries-tu ? Crois-tu que le Christ est mort pour toi sur la croix ?

YVONNE, méprisante : Oui.

LE PRINCE : Miracle ! Enfin ! Merci, Seigneur ! Mais elle a dit cela sur un ton... sur un ton..., avec un tel mépris ! Pourquoi dit-elle avec mépris qu'elle croit en Dieu ? [...] Attends, j'y vois clair. Si elle croit en Dieu, c'est parce qu'elle est informe, autrement elle n'y croirait pas, et elle le sait bien ! Dieu, qu'est-ce que c'est pour elle ? Elle ne se fait aucune illusion... : un simple bandage pour ses infirmités psycho-physiques, voilà tout ! Croire à un bandage !... (À Yvonne.) Je me trompe ? *Elle se tait.*

Gombrowicz, 2001, p. 47.

*Czy wierzysz w Boga, modlisz się, klęczysz, wierzysz, że Chrystus Pan umarł za ciebie na krzyżu.*

IWONA z pogardą: *Owszem.*

*KSIĄŻE: Cud, nareszcie, chwala ci Boże na wysokościach. A dlaczego ona to mówi tonem, tonem, tonem, z taką pogardą. O Bogu z pogardą, o tym, że wierzy w Boga z pogardą. Cyrylu, ja ci coś powiem, ona wierzy w Boga z powodu swoich defektów i wie o tym. Gdyby nie miała defektów, to by nie wierzyła. Ona wierzy w Boga, ale jednocześnie wie o tym, że Bóg to jedynie plaster na jej psychofizyczne defekty. Czyż nie tak? (do Iwony). Iwona milczy.*

À la fin d'*Yvonne* apparaît la plus terrible mise en garde verbale, annoncée d'ailleurs par des formulations précédentes : le roi fait comprendre qu'il est envisageable de tuer Yvonne. Dans la scène qui se déroule au cours du banquet, le roi en parlant d'Yvonne dit ceci :

[...] nous donnons ce repas modeste mais élégant en l'horreur, pardon, en l'honneur de notre future bru, à qui nous décernons par la même occasion le titre de Princesse de Bourgogne in partibus infidelium. Elle est donc l'héroïne de cette fête. Regardez comme elle sourit agréablement !

Gombrowicz, 2001, p. 108.



*[...] jest to skromna, lecz elegancka wieczerza na pohybel, to jest raczej na cześć naszej przyszłej synowej, którą w dniu dzisiejszym postanowiliśmy obdarzyć tytułem księżniczki Burgunda in partibus infidelium. Ona więc jest bohaterką dzisiejszej uczty. Spójrzcie, jak się przyjemnie uśmiecha.*

Gombrowicz, 1994, p. 92.

Le motif du banquet apparaît déjà dans « Le festin chez la comtesse Fritouille ». Le narrateur de ce récit en observant le comportement de la comtesse et du baron dit ceci :

Mais Dieu, Dieu existe ! Balbutiai-je enfin dans un dernier effort, voulant m'accrocher à quelque chose. On ne peut se passer de Foi ! Je répétais : « On ne peut se passer de Foi », mais plus bas, car ce mot de « foi » avait retenti si mal à propos qu'un silence plana et que sur les visages apparurent des signes de mauvais augure montrant que j'avais manqué de tact : j'attendais qu'on me montre la porte.

De foie ? Mais, bien sûr ! repris après un moment le baron d'Apfelbaum, dont le tact incomparable me réduisit en poussière. On ne peut se passer ni de foie ni d'estomac !

Qui aurait pu trouver une réplique ? Qui n'en aurait pas perdu sa langue, comme on dit. [...] Mais moi, je savais désormais ce qu'il en était.

Gombrowicz, 1996, p. 150.

*Ależ Bóg, Bóg istnieje – wyjąkałem w końcu ostatkiem sił, szukając na gwałt jakiejś ostoi. – Bóg istnieje – dodałem ciszej, gdyż imię boskie rozległo się tak nie à propos, że nastąpiło milczenie i na twarzach ukazały się wszelkie złowrózeczne oznaki, zwiastujące popelniony nietakt.*

*– No tak – odparł po chwili baron de Apfelbaum, druzgocąc mnie w proch nieporównanym taktiem. – Bóg? Bóg istnieje. I wpada do Wisły.*

*Kto by się zdobył na replikę. Kto nie zapomniałby, jak to mówią, języka w gębie. [...] Lecz ja już wiedziałem, ja wiedziałem, co to jest. Przemocą wtoczyli mi w duszę taniec kanibalów, taniec kanibalów, ze smakiem, z gustem i z elegancją.*

Gombrowicz, 2002, p. 83.



Qu'en est-il dans *Yvonne* ?

LE ROI (désigne Yvonne d'un doigt menaçant.) : Elle s'est étranglée ! Une arête ! Une arête dans son gosier ! Une arête, dis-je ! Na ! Yvonne s'étrangle.

Gombrowicz, 2001, p. 110.

*Król wstaje groźnie, wskazując na Iwonę. Udławiła się, udławiła się, ością, ość jej w gardle, ość mówię, no. Iwona dławi się.*

Gombrowicz, 1994, p. 93.

Résumons encore une fois l'intrigue, le *corpus* fictionnel du drame. Yvonne arrive de nulle part. Elle est étrangère, elle est différente et elle est pauvre ; elle agace et déclenche l'agression, parce qu'elle est plus faible que l'entourage ; elle se tait, elle détruit l'ordre social par sa présence, même si pour un temps, elle a une influence positive et sur Philippe et sur la reine Marguerite, chez qui elle libère de la tendresse. Malgré cela, elle est considérée comme une menace pour la cour, pour sa structure, il faut donc la tuer. Et Yvonne accepte sa propre mort. Au bout du compte, on ne sait pas si Yvonne se suicide ou s'il s'agit d'un crime commis sur l'instigation du Roi. Après sa mort, l'ordre règne de nouveau dans l'univers, ce que nous voyons dans la scène où Philippe – en fils prodigue docile – s'agenouille à la demande du Roi, s'unissant ainsi à la cour (ils sont déjà « tous » à genou) devant le *corpus* d'Yvonne<sup>31</sup>.

Dans l'intrigue ainsi résumée d'*Yvonne* on peut reconnaître les principaux ingrédients symboliques du martyr, de la victime sacrificielle régulièrement mise à mort par la communauté humaine. La lecture anthropologique y décode la énième version du rituel de bouc émissaire (« Pourquoi servez-vous toujours de bouc... enfin, de chèvre émissaire ? C'est devenu un usage ? [...] YVONNE : C'est un cercle, un cercle.<sup>32</sup> », Gombrowicz, 2001, p. 45). On peut aussi retrouver dans *Yvonne* le symbole de la victime, du Christ crucifié. Car on a dans la pièce de Gombrowicz, tous les ingrédients du récit évangélique : (1) Yvonne arrive de nulle part dans

31. La dernière évocation d'Yvonne dans la pièce se rapporte à son corps (« Les valets s'approchent du corps. », *ibid.*, p. 111).

32. "Dlaczego pani jest kozłem, a raczej kozą ofiarną. Czy to się tak utarło? IWONA (cicho) To tak w kółko. W kółko." (*ibid.*, p. 34).



un monde ritualisé et pétrifié, (2) sa présence et son altérité menacent l'ordre qui y règne, (3) après les stations d'une flagellation verbale et d'humiliation, la cour royale s'adonne au jugement dernier, (4) pour culminer par la dernière Cène, l'ultime station de son martyre.

Gombrowicz a inscrit dans *Yvonne* une série d'allusions à la symbolique de la liturgie chrétienne, dont la plus importante, sans nul doute, est le motif de la Cène. On le retrouve aussi dans des nombreuses scènes de repas présentes dans les autres œuvres de Gombrowicz – parfois aussi avec des sous-entendus religieux (par exemple dans « Le Danseur du maître Kraykowski » : « [...] il mangeait sans pitié, en buvant verre sur verre, de telle sorte que cela devint pour moi un véritable supplice<sup>33</sup>. » (Gombrowicz, 1996b, p. 84).

Nous abordons ainsi là le dernier sens, non encore mentionné du terme *corpus*, à savoir le *corpus Christi mysticum* suivant la terminologie de la philosophie médiévale. C'était le nom théologique de la chrétienté avec le Christ comme son chef invisible. Dans l'histoire de la culture occidentale ce terme avait des nombreuses acceptions, mais dans le sens le plus courant c'était une tentative de définir la chrétienté. Que veut dire être chrétien ? Et, à travers cette question, on s'interroge sur le sens de l'humain en général. Que veut dire être un homme ? Qui sommes-nous aux yeux des autres ? Une famille ou des cannibales ?...

En transformant son expérience personnelle en intrigue de sa pièce de théâtre, en inscrivant les blessures infligées à **W**Itold par sa famille à l'intérieur du destin d'**YV**onne (en polonais **W**Itold et **I**Wona), et en conférant à ce personnage une aura christique, Gombrowicz est parvenu une condensation et à une universalisation de son expérience individuelle, jamais encore atteint par la littérature polonaise. Dans le corps d'Yvonne comme dans le corpus tout entier de sa pièce *Yvonne princesse de Bourgogne*, Gombrowicz est parvenu à inscrire le corps d'Itek, c'est-à-dire lui-même.

*Traduit du polonais par Malgorzata Smorag-Goldberg*

33. „[...] jadł bez miłosierdzia, popijając winem, aż w końcu stało się to dla mnie prawdziwą męczarnią.” (Gombrowicz, 2002, p. 16).



## BIBLIOGRAPHIE

- BONDY François, 1988, « Les personnages féminins », in, Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe 1963-1969*, Paris : Denoël.
- GOMBROWICZ Witold, 1988, *Dzieła*, Jan Błoński (éd.), t. III, *Trans-Atlantyk*, t. V, *Kosmos*, t. VI, *Dramaty*, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- , 1994, *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- , 1996a, *Wspomnienia polskie*, in *Dzieła [Oeuvre]*, t. XV, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- , 1996b, *Moi et mon double*, Paris : Gallimard, Quatro « Le festin chez la comtesse Fritouille », trad. Georges Sédir (1928), p. 133-151, « Le Danseur de maître Kraykowski », trad. id. (1926), p. 81-90, *Ferdydurke*, trad. id., pp. 271-504, *Cosmos*, trad. id., pp. 1149-1288.
- , 1996c, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris : Gallimard.
- , 1998, *Walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, François Bondym, Dominikiem de Roux*, [La lutte pour la célébrité. La correspondance de Witold Gombrowicz avec Konstanty Jeleński, François Bondy, Dominique de Roux], Jerzy Jarzębski (éd.). Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- , 2001, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, in *id., Théâtre*, trad. Constantin Jeleński & Geneviève Serreau, Paris : Gallimard.
- , 2002, *Pisma zebrane. Bakakaj i inne opowiadania*, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- , 2003, *Souvenirs de Pologne*, trad. Dominique Autrand & Christophe Jezewski, Paris : Folio.
- , 2004, *Listy do rodziny* [Lettres à la famille], Janusz Margański (éd.), Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- , 2007, *Ferdydurke*, Włodzimierz Bolecki (éd.), in *id., Pisma zebrane [Œuvres complètes]*, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- JELEŃSKI Konstanty, 1990, *Szkice* [Essais], Cracovie : Znak.
- , 2007, *Chwile oderwane*, [Instants détachés], Piotr Kłoczowski (éd.), Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria.



- KĘPIŃSKI Tadeusz, 1976, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków : Wydawnictwo Literackie ; trad. fr. 2000, *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse*, tr. Christophe Jezewski, Paris : Gallimard.
- KOWALCZYK Agnieszka, 2006, *Rodzina jako źródło cierpień*, [La famille comme source de souffrance], Kraków : Universitas
- ŁAPIŃSKI Zbigniew (dir.), 1984, *Gombrowicz i krytycy* [Gombrowicz et les critiques], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- SIEDLECKA Joanna, 1992, *Jaśnie Panicz* [Jeune Seigneur]. Gdańsk : Krajowa Agencja Wydawnicza.
- STAWIARSKA Agnieszka, 2001, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce* [Gombrowicz, dans la Pologne de l'avant-guerre], Kraków : Wydawnictwo Literackie.



**LES ENVOÛTÉS :  
PRÉPARATIFS GUERRIERS\***

Jerzy Jarzębski

Université Jagellonne, Cracovie

\* Cet article est une traduction de la Postface de la nouvelle édition critique des *Envoûtés* qui paraîtra prochainement en polonais aux éditions Wydawnictwo Literackie.

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.587-618*



Dans l'œuvre de Gombrowicz, le roman *Les Envoûtés* occupe une place particulière, relativement semblable (mais non identique) à celle qu'occupait auparavant *Pampelan w tubie* [Pampelan dans un tube] (Gombrowicz, 1937). Gombrowicz n'avait jamais assumé être l'auteur de ce récit portant sur un descendant raté de la noble lignée des Drag, bien qu'il eût été difficile d'imaginer, parmi les prosateurs actifs à l'époque de l'entre-deux-guerres, un génie du pastiche possédant le style et la prose de l'auteur des *Mémoires du temps de l'immaturité*, et ce, juste après ses débuts : Gombrowicz était alors déjà un créateur étonnamment original mais encore peu connu et reconnu par les lecteurs et la critique. Quant aux *Envoûtés*, il ne pouvait cependant pas les renier : trop de personnes de son entourage étaient au courant de sa tentative de relever le défi du « roman à grand tirage », et Janusz Minkiewicz avait fini par révéler dans son feuilleton le vrai nom de l'auteur (Minkiewicz, 1939, p. 3). Le livre fit sensation dans le milieu, comme le montre cette plaisanterie de l'humoriste Eryk Lipiński et de ses amis qui envoyèrent à la rédaction du *Kurier Czerwony* [Courrier Rouge] une lettre de protestation signée d'un entraîneur fictif de tennis du nom de Walczak, lequel s'insurgeait contre l'utilisation de son nom dans le roman. Sans enthousiasme, l'écrivain changea le nom en « Leszczuk », et désavoua son roman en tant qu'œuvre d'art ; il n'en parla pas pendant des années<sup>1</sup>. Même dans *Chronos*, où il semble noter de nombreux détails biographiques, on n'en trouve qu'une seule mention, entre parenthèses : « (je décide d'écrire un roman pour *Kurier Czerwony*) » (Gombrowicz, 2018, p. 65). Ce n'est qu'aujourd'hui, en relisant l'intégralité de la phrase de *Chronos*, que nous nous rendons compte du contexte véritablement dramatique dans lequel il écrit *Les Envoûtés*<sup>2</sup>. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, dans sa réponse

1. Dans la suite de l'article, nous utilisons le nom de Walczak retenu par Albert Mailles, Héléne Włodarczyk et Kinga Siatkowska-Callebat dans leur traduction du roman parue chez Gallimard, coll. « Quarto » (Gombrowicz, 1996) ; les autres équivalents français des prénoms et des noms des personnages gombrowicziens cités dans ce texte suivent également les traductions contenues dans cette édition, ainsi que celles publiées dans le volume *Théâtre* de la collection « Folio » chez Gallimard (Gombrowicz, 2001) (N.d.T.).

2. « Nowy Rok chyba w Adrii (ten nowy taniec, który wydał mi się tańcem śmierci) ze Świątkiem czy Uniłowskim (czy jeszcze nie umarł?), po czym styczeń – luty – marzec



à la lettre de Zdravko Malić, premier polonisant à avoir dédié une thèse de doctorat à son œuvre, l'écrivain déclara plus tard que le roman « n'a[vait] aucune espèce d'importance » et qu'il l'avait écrit « un peu pour l'argent et un peu pour s'amuser ».

Ce type de motivation correspond bien aux aventures littéraires précédentes de Gombrowicz. Comme nous le savons des *Souvenirs de Pologne*, à l'époque de sa jeunesse l'écrivain avait plusieurs fois essayé, tout seul ou en coopération avec Tadeusz Kępiński, un camarade d'école, d'écrire un « roman pour les masses », un *best-seller* censé lui apporter des revenus importants (Gombrowicz, 2003, pp. 83-85). Cela avait été, tout d'abord, un « roman sur un comptable » écrit au cours de vacances solitaires passées dans la maison de son frère Janusz, dont nous ne savons rien ; ensuite, il s'était agi d'un polar à sensation issu de sa collaboration avec Kępiński, abandonné aussitôt, les auteurs ayant découvert qu'ils étaient incapables de se mettre d'accord et de travailler ensemble avec efficacité ; il y avait eu enfin – projet le plus intéressant – un roman dans lequel Gombrowicz voulait révéler tout ce qu'il y avait en lui de mauvais, de vulgaire, de honteux et de condamnable.

Il avait demandé à Madame Szuch, une connaissance qu'il croyait compétente comme lectrice, de relire le manuscrit de cette dernière œuvre, achevée à Zakopane ; comme il le dit dans les *Souvenirs de Pologne*, elle le lui avait rendu sans mot dire et refusant de le revoir. Alors, effrayé, l'écrivain avait brûlé son manuscrit sur la neige devant la pension où il louait sa chambre. L'histoire de ce roman – peut-être le plus osé, disait-il lui-même, de ce qu'il ait jamais écrit –, semble plutôt dramatique et s'achève de la manière la plus romanesque, ce qui laisse supposer qu'il s'agissait d'une œuvre plus sérieuse qu'un roman à succès ... si réellement elle exista et n'est pas une simple mystification créée par l'écrivain autour de ses débuts.

---

(postanowiłem napisać powieść do Czerwoniaka), po czym maj i mowa Hitlera, odpowiedź Becka » (Gombrowicz, 2013, p. 55) [« Le Nouvel An, probablement à Adria (cette nouvelle danse qui m'a paru être la danse de la mort) avec Świątek ou bien Uniłowski (n'est-il pas déjà mort?), puis viennent janvier – février – mars (je décide d'écrire un roman pour *Kurier Czerwony*), puis arrive mai, le discours de Hitler et la riposte de Beck. » (Gombrowicz, 2018, p. 65)].



Comme nous venons de le voir, parmi ces trois projets littéraires, seul le roman écrit avec Keipiński devait être, dans l'intention des deux auteurs, un produit purement commercial. Dans *Chronos*, Gombrowicz en mentionne encore un autre : une saga familiale qui imiterait un célèbre roman-fleuve, connu et populaire aussi en Pologne : le *best-seller* canadien *Jalna. La saga des Whiteoak* [Rodzina Whiteoaków] de Mazo de la Roche<sup>3</sup>. L'auteur rêvait d'écrire un roman de ce genre : inventer une histoire qui se développât sur plusieurs volumes et fût suivie par un nombre toujours croissant de lecteurs aurait été un moyen de se débarrasser pour longtemps des problèmes résultant d'une situation matérielle dont la fragilité hantait les Gombrowicz depuis la mort du père de Witold. De quoi pouvait d'ailleurs rêver un collégien dont les résultats étaient assez médiocres et qui, avant que ses débuts littéraires ne viennent confirmer son talent incontestable, n'avait révélé les traits d'un génie troublant qu'en cours de polonais ? S'efforcer de gagner sa vie dans le domaine qu'il maîtrisait le mieux était une démarche tout à fait raisonnable. Mais sur ce point, il surestimait alors encore ses capacités. Écrire un immense roman en plusieurs volumes, tisser un système complexe de trames imbriquées les unes dans les autres, permettant de suivre le sort des personnages sur plusieurs années, cela le dépassait probablement, et certainement aussi lui répugnait comme une tâche aussi ennuyeuse que fastidieuse. En tout cas, ce n'était certainement pas sa spécialité, et il devait également sentir qu'il lui manquait – au moins à ce stade-là – le savoir-faire nécessaire.

Ces anciens projets de *best-sellers* des années 1930, possédaient un autre point commun : ils correspondaient à des ambitions stimulées par le succès de ses pairs, adeptes d'une muse plus légère, comme Światopełk Karpiński, Janusz Minkiewicz et, surtout, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, auteur de nombreux romans populaires qui se vendaient bien et rapportaient gros. Participant aux longues soirées

3. Republiée récemment aux éditions Omnibus, cette saga en 16 volumes fut connue en France dès les années 1930 grâce à une première édition parue chez Plon en 1934, dans la traduction de Simone Sallard (N.d.T.).



bien arrosées qui se tenaient régulièrement chez Dołęga-Mostowicz, l'auteur de *Ferdydurke* était jaloux de ce dernier car, inférieur par sa place dans les divers classements des talents littéraires, il restait imbatteable sur le plan de la popularité et des revenus dont il bénéficiait. Gombrowicz estimait qu'un écrivain capable d'une prose innovante de haute qualité artistique pourrait d'autant mieux parvenir à écrire un roman commercial, avec ses conventions et ses codes peu raffinés. De ce point de vue, on pourrait considérer les *Envoûtés* comme une tentative réussie de confirmation de cette hypothèse, qui n'allait d'ailleurs pas empêcher l'auteur de porter un jugement critique sur son roman. Mais quoi qu'il en soit, la stratégie communément adoptée par Gombrowicz pour toutes ces œuvres qu'il ne prit pas au sérieux fut celle de la réticence : l'écrivain chercha tout simplement à soustraire au regard des lecteurs tout ce qui portait son empreinte. Il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que les premières recherches sur Gombrowicz ne se soient pas du tout intéressées au *Pampelan* ni aux *Envoûtés*, sans parler de ses premiers romans inachevés ou détruits ; jusqu'à la fin des années 1960, personne n'en parla.

Dans les années 1970-1971, travaillant sous la direction de Maria Dłuska sur mon master dédié à la question de la forme chez Gombrowicz, j'avais décidé d'interroger ce « roman pour les cuisinières » oublié. Mais comment faire ? Où le retrouver ? La source bibliographique la plus complète d'alors : le *Dictionnaire des écrivains polonais contemporains* [*Słownik współczesnych pisarzy polskich*], publié par le Państwowe Wydawnictwo Naukowe [Éditions scientifiques nationales] dans les années 1963-1965, ne mentionnait même pas les *Envoûtés*. Qui plus est, Jerzy Szymkowicz-Gombrowicz, frère de Witold et seul auteur à avoir publié un compte rendu un peu conséquent sur le roman (Szymkowicz-Gombrowicz, 1972, pp. 58-59)<sup>4</sup>, s'était trompé de titre de revue en rappelant le nom de celle où le roman

---

4. Il s'agit là d'un extrait du *Commentaire biographique de l'œuvre de Witold Gombrowicz* [Komentarz biograficzny do twórczości Witolda Gombrowicza], texte bien plus long et qui, si je ne m'abuse, n'existe à ce jour que sous forme manuscrite ; il contient des informations tirées des archives familiales des Gombrowicz.



avait été publié : car *Express Wieczorny* [L'Express du Soir] n'existait pas à cette époque-là. Je supposai donc, ce qui devait finalement s'avérer juste, que les *Envoûtés* avaient paru dans une revue portant un titre similaire ; mais ce n'est que par hasard que je finis par découvrir que la véritable *editio princeps* avait paru à Varsovie dans un autre périodique encore, intitulé *Dobry Wieczór. Kurier Czerwony* [Bonsoir. Le Courrier rouge] et que l'on appelait *Czerwoniak*. L'*Express Poranny* [Express du Matin] publiait alors un autre roman mais les épisodes des *Envoûtés* paraissaient parallèlement, un jour après la parution du *Czerwoniak*, dans l'édition locale de l'*Express du Matin* de Kielce et Radom. Des exemplaires de ces numéros étaient disponibles à la Bibliothèque Jagellonne de Cracovie<sup>5</sup>, ce qui facilita mon accès au texte du roman. Je publiai par la suite, dans le numéro 4 de la revue *Twórczość* de 1972, un article intitulé *Les Envoûtés : un roman oublié de Gombrowicz* qui contenait un résumé assez précis de l'œuvre et une esquisse d'interprétation ; j'y insistai sur les liens évidents avec d'autres romans de Gombrowicz, notamment avec *La Pornographie* mais je le qualifiai aussi, certainement d'une manière trop hâtive, d'exemple typique de ces romans simplistes adressés au grand public dont il me paraissait difficile de croire que quelqu'un souhaiterait le rééditer. Un an plus tard, je découvris à quel point je m'étais trompé : en 1973, l'intégralité de cette œuvre (mais sans la fin que l'on a retrouvée plus tard dans trois numéros du journal, jusque-là inaccessibles en bibliothèque, datant du début du mois de septembre 1939) était parue dans les *Varia* des *Œuvres complètes* [*Dziela zebrane*] de Gombrowicz (t. X, pp. 11-472) publiées par l'Institut littéraire de Paris. D'autres éditions suivirent alors, en polonais et dans d'autres langues.

À cet égard, la question des trois derniers épisodes est particulièrement intéressante : jusqu'en 1986, ils ont été considérés comme définitivement perdus, car aucun manuscrit n'avait été sauvegardé ni dans les archives familiales des Gombrowicz ni dans celles de la rédaction ; quant aux bibliothèques, elles ne disposaient pas souvent de journaux publiés après le début de la guerre, la distribution

5. L'une des deux Bibliothèques Nationales de Pologne (N.d.T.).



de la presse ayant été perturbée par les bombardements allemands. On considérait certainement aussi, rétrospectivement, que dans ces circonstances, la publication d'un roman à sensation avait dû être interrompue pour laisser place à l'actualité. On agita même un projet de concours dont les participants auraient dû écrire la fin du roman. C'est donc dans cette version incomplète que le roman fut publié en plusieurs langues<sup>6</sup>. Or, au fur et à mesure du réapprovisionnement des bibliothèques publiques, des exemplaires de journaux du début de la guerre, conservées jusque-là par des personnes privées, ont été ajoutés aux fonds de l'année 1939; et c'est alors qu'il s'est avéré que l'impression des *Envoûtés* avait bien été achevée entre le 1<sup>er</sup> et le 3 septembre. L'opinion publique en fut informée par Ludwik B. Grzeniewski qui publia ces trois derniers épisodes le 12 octobre 1986 dans le numéro 41 de la revue *Argumenty* [Arguments]. L'intégralité du texte parut ensuite aux éditions Res Publica de Varsovie en 1990.

Cependant, les premières polémiques autour du roman avaient commencé dès 1973 avec une série d'articles de Maria Janion qui avait surtout radicalement rejeté ma qualification des *Envoûtés* comme « roman à succès », considérant que les ambitions de Gombrowicz allaient beaucoup plus loin. À son avis, l'auteur avait essayé d'imiter la forme du roman gothique ou même – plus largement – de la prose des abîmes métaphysiques afin de combler une lacune dans la littérature polonaise où, selon la chercheuse, ce genre de prose n'existait pas<sup>7</sup>. Pour ma part, si j'étais prêt à convenir que ma lecture des *Envoûtés* comme exemple de littérature commerciale était trop réductrice sur le plan de sa qualification générique, l'hypothèse selon laquelle l'objectif de l'écrivain avait été de compenser les lacunes ou les manques de la littérature polonaise, et ce, plus de cent ans après l'apparition des genres en question, m'était apparue pour le moins bizarre, vu les multiples

---

6. C'est cette version inachevée des *Envoûtés* qui a été traduite en français (Paris, Stock/Est 1977), en anglais (London-Boston, M. Boyars 1980), en espagnol (Buenos Aires, Sudamericana 1982) et en italien (Milano, Bompiani 1983).

7. Dans les articles de dictionnaire dédiés au roman gothique apparaissent néanmoins les noms de Zygmunt Krasiński et d'Anna Mostowska qui y sont considérés comme auteurs de variantes polonaises du genre.



revendications de négligence, de la part de Gombrowicz, envers toute prétendue « obligation patriotique » qui pèserait sur les écrivains. Je doutais aussi – s’il avait été prêt à souscrire à de telles obligations – qu’il eût choisi pour le faire le genre populaire du roman-feuilleton, en publiant sous pseudonyme dans un journal lu par les « cuisinières ». Maria Janion défendait les compétences des « cuisinières » comme destinataires des jeux subtils gombrowicziens; pour ma part, j’en doutais, tout comme je reculais devant l’idée de considérer *Les Envoûtés* comme un roman comparable à d’autres œuvres de Gombrowicz du point de vue de la maturité de son style et de sa problématique.

Notre polémique autour des *Envoûtés* a duré longtemps, rythmée par les publications de nos livres et articles respectifs (Janion, 1974; Janion, 1975a; Janion, 1975b; Jarzębski, 1975; Janion, 1980; Jarzębski, 1984), et la controverse autour du livre – expérimentation à moitié réussie seulement avec le genre du roman à succès, ou défi de confrontation sérieuse avec la nature humaine et avec l’ignorance de cette thématique dans la littérature polonaise? – a divisé les chercheurs travaillant sur les *Envoûtés* dans les années suivantes. Cela maintenait une certaine température des débats autour du livre, rehaussée par la controverse plus fondamentale que ces débats engendraient au sujet de sa valeur littéraire; mais il en résultait aussi une concentration des polémistes sur la question de sa qualification générique. Les critiques qui s’engageaient dans la controverse cherchaient ainsi avant tout à préciser le genre du roman, ce qui les incitait à divaguer sur la question finalement assez peu intéressante de l’impact de cette appartenance générique sur la qualité de l’œuvre. Or, il eût été bien plus intéressant de débattre non pas sur la manière dont *Les Envoûtés* valident les codes du genre mais sur la façon dont ils les transgressent pour emporter le lecteur dans une aventure littéraire – ou même : épistémologique –, passionnante. Dorota Korwin-Piotrowska, auteure d’une postface très compétente sur le roman, a notamment développé une réflexion intéressante sur la stylisation gombrowiczienne et les interactions parodiques internes entre les différents styles utilisés par l’écrivain (Dorota Korwin-Piotrowska, 1999).



Aujourd'hui, je considère que le livre de Gombrowicz est certainement une œuvre bien plus complexe qu'un simple roman commercial. Il contient quelques trames dont chacune correspond à une variante de prose pour le grand public; toutefois, l'art de son auteur consiste à forger une intrigue intéressante qui tient le lecteur en haleine. Les réactions très favorables des lecteurs contemporains publiées sur Internet à l'occasion de la réédition du roman par les éditions Wydawnictwo Literackie, et surtout ses nombreuses traductions, prouvent à quel point cette intrigue a résisté au temps. Mais qu'en pensait son auteur? Les controverses autour de sa qualification générique auraient-elles suscité son intérêt? Et si *Les Envoûtés* contenaient de ces poisons dont les goûts n'ont jamais été reconnus, y compris par l'écrivain lui-même? Examinons d'abord la façon dont l'auteur cherche à répondre dans ce roman aux conventions auxquelles il fait appel. À ce sujet les remarques de l'excellent critique et promoteur de Gombrowicz en Europe occidentale, Konstanty A. Jeleński, méritent une attention particulière :

*Il serait tentant de croire que l'aventure de Gombrowicz a correspondu à celle de Christophe Colomb, qui partit à la découverte des Indes et découvrit l'Amérique. Rien ne pouvait mieux convenir alors à la formule du « mauvais livre » que le roman gothique [...] Or, le feuilleton écrit au jour le jour, à la sauvette, les « Envoûtés » tissent, comme en dépit de l'auteur, une autre trame, faite des correspondances et des signes, d'intuitions à la limite du physique et du psychique. Nous y trouvons déjà ce couple de jeunes dont la grâce désamorce la monstruosité (car la grâce et le crime ont la partie liée) et qui habitera désormais l'œuvre de Gombrowicz. Oui, tous les ingrédients de son œuvre sont là, encore épars. Il lui suffira de les faire jouer dans une mécanique savante pour arriver à construire ces « machines infernales » que Sartre a saluées dans les grands romans ultérieurs.*

Jeleński, 1978

*Les Envoûtés* est donc d'abord un roman contemporain qui représente, d'une manière tout à fait habile, les problèmes sociaux de l'entre-deux-guerres, notamment le déclin des petits hobereaux obligés de louer des pièces de leurs manoirs à des citoyens en vacances. Le motif du déclin joue un rôle important dans le récit de Gombrowicz ;





assurément, la situation économique de Madame Okholowska et de sa fille possède de nombreux traits communs avec celle de la famille Janowski, bien connue de Gombrowicz qui habitait à Bartodzieje (non loin du petit palais de Wsola, propriété de son frère Jerzy), un manoir imposant, lui-même semblable à un petit palais, mais dont les propriétaires se débattaient constamment avec des problèmes financiers. Selon Agnieszka Stawiarska (Stawiarska, 2001, pp. 282-293), le personnage de Maya Okholowska a certainement pour modèle Krystyna Janowska, amour de jeunesse de l'écrivain (c'est le seul cas où Gombrowicz ait ouvertement assumé ce type de sentiment). Dans sa pièce inachevée *L'Histoire*, Krysia – désignée par son vrai prénom – vient d'ailleurs chercher Witold chez lui pour l'emmener jouer une partie de tennis. Nous retrouvons également des traits de caractère de Maya chez Zuta dans *Ferdydurke* : sportive et audacieuse, elle a aussi quelque chose de cynique. Mais le motif du déclin économique des hobereaux de province [*ziemiaństwo*] joue aussi un rôle important dans la littérature polonaise entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> pour des raisons historiques liées à la politique de la Russie envers les Polonais, en particulier à la réforme agraire mise en place par les Tsars et à la répression exercée contre les participants au soulèvement de janvier de 1863. Les personnages du roman *Les Nuits et les jours* [*Noce i dnie*] de Maria Dąbrowska, par exemple, en sont des victimes classiques : le père de Barbara Ostrzeńska, incapable de gérer les retombées de la réforme, revend successivement ses biens en faisant de sa fille une demoiselle sans dot, tandis que le père de Bogumił Niechcic (tout comme Bogumił lui-même) perd tous ses biens à cause de sa participation au soulèvement. Des exactions semblables touchent les personnages de nombreux autres auteurs de la période, comme Orzeszkowa, Prus ou encore Żeromski, et elles atteignent également la famille de Gombrowicz : le grand-père de Witold fut alors obligé de vendre à un prix dérisoire ses biens en Lituanie et de s'installer dans la partie centrale de l'ancienne Pologne. Bien que les Gombrowicz s'en soient assez bien sortis sur le plan financier, le père de l'écrivain ayant troqué son statut de hobereau contre une carrière

d'industriel, ils ne retrouvèrent jamais la situation économique dont ils bénéficiaient en Lituanie.

Devant cette noblesse en déclin, les nouveaux riches qui apparaissent dans *Les Envoûtés* se démarquent d'autant mieux : industriels et fonctionnaires d'État aux carrières rapides, ce sont la plupart du temps des gens d'origine modeste, disposant d'un bagage culturel limité. Certains, comme Kholawitski, sont même des criminels potentiels, prêts à tout pour améliorer leur statut économique et social. Les employés de Mme Halimska, le personnage minable de Szulk en tête, sont eux aussi bien peu sympathiques. La déchéance morale des hommes se double chez Gombrowicz d'une déchéance semblable des femmes auxquelles on propose d'être *dames de compagnie* de riches étrangers prêts à payer pour s'assurer l'assistance d'élégantes demoiselles bien éduquées. Bien que Madame Halimska, organisatrice de ces pratiques, se porte garante de la bonne conduite de ses protégées, la frontière entre ce type d'assistance et la prostitution est assez floue (ce qui est discrètement suggéré dans le roman). Comme Kaden-Bandrowski dans son roman *L'Arc [Łuk]*, Gombrowicz décrit parfaitement cette situation qui est une des retombées de la Grande Guerre : le relâchement des mœurs qui s'imposaient jusque-là aux femmes<sup>8</sup> et le manque d'hommes font d'entreprises semblables à celle de Mme Halimska, pour les jeunes et belles demoiselles des moyens de trouver, dans le meilleur des cas, ce que l'on considérait à l'époque comme de « bons partis », autrement dit des hommes de pouvoir fortunés. Un motif semblable était apparu peu de temps auparavant dans *La Romance de Teresa Hennert [Romans Teresy Hennert]* de Nałkowska. Tout le Palais du Gouverneur, situé rue Krakowskie Przedmieście, où se trouve aujourd'hui le Palais Présidentiel, n'y est pas seulement le siège de nombreuses institutions du nouvel État polonais indépendant et un lieu de travail pour des centaines de jeunes fonctionnaires ;

8. Ce relâchement des mœurs, parfaitement perceptible dans les descriptions des aventures érotiques de jeunesse décrites par Gombrowicz dans *Chronos*, était certainement lié à la désagrégation de la structure sociale traditionnelle qui avait conservé, dans les décennies précédant la Grande Guerre, ses hiérarchies et divisions entre les « femmes du monde » et celles des bas-fonds avec lesquelles les hommes ne faisaient guère de manières.

il constitue aussi une espèce de marché pour les femmes qui rêvent de la stabilité qu'offrirait le mariage avec un beau jeune officier ou un haut fonctionnaire. Or, parmi ces demoiselles la concurrence était rude, et le contact avec les anciens héros corrompus, ceux qui avaient combattu pour la liberté de la Pologne, et leur déchéance morale effaçait progressivement la confiance des jeunes gens entrant dans la vie active.

Cependant, la restructuration des hiérarchies sociales ne concernait pas les pauvres. Le lecteur contemporain ne saisit certainement pas à quel point le choix de Maya Okholowska de se lier avec Walczak, un entraîneur de tennis originaire des bas-fonds de la société, et de rejeter les membres de la société mondaine dans laquelle elle brillait jusque-là, était audacieux. Mais l'excellente intuition de Gombrowicz lui faisait déjà trop bien entrevoir l'esprit de l'époque à venir pour qu'on puisse vraiment prendre la mésalliance décrite dans son roman pour le résultat d'un « envoûtement » mystérieux. Un modeste entraîneur de tennis n'est pas la même chose qu'un vrai maître de la raquette, vainqueur du fameux Wrobel et probablement futur champion de l'équipe nationale. Et Gombrowicz a parfaitement pressenti que le sport deviendrait bientôt un domaine dans lequel un jeune homme talentueux, fût-il d'origine modeste, pourrait vite monter dans la hiérarchie socio-économique et acquérir du prestige : chose impensable quelques décennies plus tôt. En s'engageant avec Walczak dans une relation apparemment sans issue, Maya ne savait certes pas encore grand-chose de ses talents, mais disons que son intuition sportive pouvait lui faire reconnaître ses qualités.

En lisant *Les Envoûtés* comme un roman contemporain, nous pouvons ainsi remarquer que tous les événements s'y expliquent d'une manière rationnelle; il n'est pas nécessaire d'avoir recours à sa trame « surnaturelle » pour comprendre les subtilités de l'intrigue. Ce qui peut à la rigueur interroger, c'est que tous les personnages engagés dans ces trames caractéristiques du roman contemporain destiné au grand public se distinguent par un penchant criminel. La tension érotique entre l'entraîneur de tennis et la demoiselle du manoir va



d'abord se libérer dans la fraude, l'abus de confiance, et culmine dans des scènes de cruauté perverse. Puis, Maya prend part aux activités suspectes de Madame Halimska, et Walczak entame une carrière sportive en trafiquant de manière non moins suspecte une raquette de tennis. Enfin, le millionnaire Maliniak meurt victime de l'avidité de sa cousine. Au-dessus de tout cela plane un réseau complexe d'opérations menées par le secrétaire Kholawitski qui cherche à s'emparer de la collection précieuse d'œuvres d'art du propriétaire du château de Myslotch, un prince dément. Même Monsieur Pitulski, commerçant aux allures de Monsieur-tout-le-monde, rencontré par Walczak dans un bar de Varsovie, s'avère revendre (probablement à des maîtres chanteurs et à la concurrence) des informations soutirées à leurs partenaires éphémères par des femmes qu'il séduit. En revanche, quand l'ingénieur architecte Molowicz, prétendant idéal, selon les critères de l'époque, apparaît auprès de Maya, l'auteur fait de son mieux pour le représenter comme un rempart de la morale et de la fiabilité, mais aussi comme personnage pathologiquement ennuyeux.

On voit clairement que ce cumul de délits pouvait servir, comme le voulait Maria Janion, à inscrire *Les Envoûtés* dans la tradition du gothique, volontairement explorée par les auteurs des romans commerciaux et appréciée par les lecteurs friands de frissons métaphysiques. Mais quel est le gothique recherché par Gombrowicz? Est-ce ce genre de littérature de divertissement qui émerge au crépuscule des Lumières et qui explique les mystères pour la gloire de la Raison? Est-ce le gothique plus tardif, romantique, qui prend ses abîmes au sérieux, qui ne cherche plus à en tirer des conclusions réalistes et qui est prêt à accepter la dimension inexplicable de ses énigmes? Ou est-ce un gothique plus tardif encore qui laisse s'infiltrer dans ses mystères les angoisses nées des défis de la modernité et des découvertes de la psychologie? Parfaitement en phase avec la littérature de son temps, Jan Potocki semblait jouer tout à fait sciemment de cette double approche littéraire du mystérieux en proposant deux versions différentes de la fin de son *Manuscrit trouvé à Saragosse* : l'une offrant un dénouement des énigmes, l'autre les laissant en suspens. Les auteurs



de l'Encyclopédie Britannique soulignent que les romans gothiques étaient une cible facile de la satire et qu'au XX<sup>e</sup> siècle, leurs traits distinctifs, comme la terreur, le mystérieux, l'imaginaire des châteaux médiévaux et les intrigues centrées sur le motif de l'amour maudit, sont passés définitivement du côté du roman populaire.

Comment Gombrowicz agence-t-il les mystères du château de Myslotch? Il semblerait qu'il ne s'éloigne pas considérablement de Potocki : à la fin du roman, le clairvoyant Hincz a beau prétendre tout expliquer, ces explications n'éclairent guère les ténèbres qui entourent la serviette démoniaque et d'autres accessoires ; il n'est pas moins difficile d'expliquer, en s'appuyant sur le discours de Hincz, pourquoi les lèvres des jeunes héros du roman noircissent quand leur tension émotionnelle augmente. L'hypothèse que cela vienne du crayon à encre que Walczak aime à ronger est finalement rejetée (le rythme des changements de couleur des lèvres étant incompatible avec celui où il est susceptible de le ronger). Le rôle de la serviette, d'abord diabolique, puis progressivement et hâtivement privée par l'auteur de son aspect démoniaque, n'est pas un indice pertinent non plus. Comme le chef-d'œuvre de Potocki, *Les Envoûtés* s'achèvent de deux manières : rationnelle et mystérieuse. Il est difficile aujourd'hui de décider si Gombrowicz avait lu la traduction du roman de Potocki faite par Edmund Chojecki (celle-ci pouvait traîner dans la bibliothèque de ses parents, ou plus probablement encore, dans celle de la famille de ses grands-parents Kotkowski à Bodzechów). Mais peut-être que la lecture incertaine de Potocki n'a ici aucune importance, contrairement à celle des auteurs de romans à succès. Il est aussi possible que Gombrowicz ait achevé son roman dans la précipitation due aux préparatifs de son voyage outre-mer, et que, par conséquent, la fin des *Envoûtés* soit tout simplement mal ficelée : l'auteur n'y expliquerait pas tout car il ne dominerait pas entièrement la matière romanesque avec ses nombreuses énigmes. Toujours est-il que l'« illumination » attendue à la fin d'un roman à énigmes n'est pas convaincante ; elle est même assez peu intéressante quand on la compare à la manière dont les mystères attisent la curiosité des lecteurs. Quant à savoir si

ces énigmes elles-mêmes méritent l'attention des lecteurs un peu plus initiés aux conventions du genre, c'est toute la question.

Or, c'est aussi là que se révèle à nous l'énigme la plus frappante du roman de Gombrowicz : celle qui concerne le rapport qu'il entretient avec son propre livre. Il ressemble un peu à celui du prince Holchanski vis-à-vis de son fils François : il avait commencé par l'écrire, et par y insérer un certain nombre de ses problèmes et de ses complexes, pour ensuite le renier et quasiment l'anéantir par son silence radical. Le problème ne pouvait donc que s'imposer aux critiques qui essayaient, et qui essayent, de rendre justice à l'œuvre. Et voilà pourquoi tous interrogent son genre et sa qualité littéraires, ces deux questions étant intimement liées par la réponse qui est donnée à l'une comme à l'autre. Ou bien on considère *Les Envoûtés* comme un roman conçu dès le départ comme insignifiant, adressé à un public très large, et par conséquent – vu son peu de sensibilité au raffinement intellectuel et à l'inventivité formelle – facile d'accès, esthétiquement élémentaire, mais habilement construit et conforme aux modèles de la littérature commerciale; ou bien il s'agit d'une œuvre pensée comme un projet complexe et grandiose, censée prouver la capacité de son auteur à confectionner un ambitieux roman à succès, bien mieux que les maîtres du genre comme Dołęga-Mostowicz, mais bientôt considérée comme un échec et finalement banni.

Cependant, toutes les réponses que l'on peut donner à une question posée de la sorte se ressemblent dans le fond : elles cherchent à concilier les deux approches et appréhender tant les concessions faites par l'auteur aux exigences de la convention et aux attentes de l'éditeur que les liens entre cette expérimentation romanesque et les œuvres majeures de Gombrowicz, de plus en plus appréciées dans le monde. À la fin des années 1990, Piotr Śliwiński qualifiait *Les Envoûtés* de « plutôt mauvais » roman, arguant de la difficulté que pouvait rencontrer le lecteur habitué aux motifs banals puisés dans la littérature commerciale, tandis qu'il était difficile de le lire en faisant abstraction du goût de l'auteur pour le jeu avec le « bas » [*nizszość*] et de son apologie de la pacotille [*tandeta*] (Śliwiński, 1991, pp. 413-421). Cette lecture de Śliwiński montre bien l'impossibilité d'appréhender correctement *Les Envoûtés* sans tenir

compte de la distance envers les formes et du penchant parodique, si présents dans ce livre. S'il s'agissait d'une plaisanterie faite de jeux raffinés, pourquoi le jugement de l'auteur sur ce livre était-il aussi sévère ?

En vérité, les raisons pour lesquelles les critiques s'interrogeant sur *Les Envoûtés* cherchent surtout à définir le genre de ce roman sont faciles à comprendre : ils espèrent que le verdict permettra de le classer comme conforme aux exigences du roman à succès, dans ses multiples variantes : gothique, social, de sport, polar ou érotique. Cela ne fait pourtant qu'évacuer les questions qu'il pose au lieu d'y répondre.

L'édition du roman qui a suivi la première – dite « noir et blanc<sup>9</sup> », et fondamentale pour avoir défini le canon éditorial des œuvres de Gombrowicz –, est accompagnée d'un ample commentaire écrit par Dorota Korwin-Piotrowska. L'auteure de ce texte résume avec précision ma controverse avec Maria Janion, pour arriver à la conclusion que nous avons tous les deux sous-estimé l'énergie parodique présente dans le livre de Gombrowicz – écrit, en effet, avec une grande distance envers diverses formes littéraires, qui lui donne beaucoup d'attrait mais montre aussi l'incohérence des *Envoûtés*, car aucun des modèles convoqués ne peut être pris tout à fait au sérieux. Après avoir analysé divers exemples de stylisation dans le livre de Gombrowicz, l'auteure de la postface constate au final que

*[...] le lecteur obtient ainsi un roman intérieurement « fissuré », fait de composantes incompatibles : une œuvre où les styles, les thèmes, les ambiances et les niveaux d'énonciation sont en conflit permanent. Comme si l'auteur, porté par ses propres conceptions concernant le « livre à succès » considéré comme « phénomène social » et comme « facteur qui forge une culture générale », cherchait à créer une telle œuvre et à le faire vraiment bien... tombant ainsi dans son propre piège : celui d'un « mélange de genres ». Non pas au sens d'une fusion de grands modèles littéraires, mais d'un mélange de « haut » et de « bas » : d'un roman à succès doublé d'un jeu littéraire avec le roman psychologique moderne, plus ou moins absurde et grotesque ; d'un texte kitsch avec la parodie et l'analyse du kitsch.*

Korwin-Piotrowska, *Ibid.*, p. 376.

9. Ce nom fait référence aux couleurs des couvertures de neuf volumes édités en 1986 par Wydawnictwo Literackie : première édition complète de Gombrowicz en Pologne (N.d.R.).

L'idée que *Les Envoûtés* sont une œuvre formellement incohérente qui surprend le lecteur par cette incohérence est aussi au fondement de la postface intitulée *Mésalliance* [*Mezalians*] qui accompagne une autre édition populaire du roman, commentée par Jerzy Franczak (Franczak, 2011). On s'aperçoit avec quelque étonnement que les articles et les postfaces des éditions suivantes de l'œuvre lui attribuent aussi de moins en moins d'importance. S'il fallait s'arrêter là, on pourrait en conclure que mon jugement précoce, assez méprisant, du roman s'est confirmé, bien que je ne souhaite pas moi-même le défendre radicalement.

D'autant que les rares auteurs d'études dédiées au roman ne s'éloignent pas vraiment de ceux qu'expriment les deux préfaces évoquées. Ils sont peu nombreux, car peut-être convaincus que dans le fond, l'interprétation des *Envoûtés* n'apportera plus rien de neuf. Ils rejoignent leurs prédécesseurs quant à la classification générique du roman, en apportant parfois quelques nuances dans leurs conclusions concernant la fidélité de Gombrowicz à tel ou tel genre et, par conséquent, dans leurs jugements sur la valeur de l'œuvre. Mais faut-il vraiment que la conformité au modèle générique soit un critère décisif de son évaluation ?

Il existe dans *Les Envoûtés* une énigme qui appelle l'interprétation. Les deux personnages principaux ne cessent de se surprendre – réciproquement et réflexivement – par des comportements qui dépassent les normes socialement admises. Ce comportement ne s'explique pas facilement, il apparaît comme démoniaque, car il les mène l'un et l'autre à l'autodestruction : c'est un penchant difficilement compréhensible pour le crime ou – conformément au titre du roman – un envoûtement. C'est pourquoi Maya et Walczak sont constamment obligés d'interpréter leurs propres comportements ; ils se « lisent » mutuellement et chacun se « lit » lui-même pour comprendre les raisons de leurs agissements, d'autant plus que le mal s'accompagne d'un mélange étrange d'agression, de tendresse et de désir érotique si puissant qu'aucun autre sentiment ne peut rivaliser avec. Nous voyons bien que sur ce point, Gombrowicz touche à quelque chose qui engage fortement ses propres émotions. Il est d'ailleurs difficile de



ne pas s'en apercevoir, car cette énigme fait chez lui partie du ressenti de nombreux personnages : pensons au juge d'instruction H. dans *Meurtre avec préméditation*, à Zantman dans *Événements sur la goélette « Banbury »*, à Witold dans *La Pornographie* et dans *Cosmos*. Parfois, elle n'a qu'un sens érotique ; dans d'autres cas, elle prend la forme de la théorie de la « double association », règle principale d'autoanalyse qui permet de garder un équilibre entre l'action spontanée et la réflexion qui l'accompagne. C'est peut-être cet aspect-là du roman à succès qui le rapproche le plus des œuvres matures avec cette conscience de soi aiguë qu'il atteint dans les meilleurs de ses œuvres. Cela ne signifie pas que la qualité littéraire des *Envoûtés* atteigne celle de *Cosmos* ou de *La Pornographie*. Cela signifie seulement – ce qui est une évidence pour les chercheurs – qu'il utilise dans son roman commercial certains outils d'autoanalyse et de représentation de soi dont il profitera dans sa création plus tardive.

Heureusement, la vague d'interprétations attribuant aux *Envoûtés* plus d'importance ne s'est pas arrêtée avec les articles mentionnés ci-dessus. Sorti en 2004, le livre d'Ewa Graczyk intitulé *Secouer avant l'explosion. L'œuvre de Witold Gombrowicz à l'époque de l'entre-deux-guerres [Przed wybuchem ustrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym]* (Graczyk, 2004), issu du travail d'habilitation de l'auteure, propose une délimitation de son sujet de recherche qui n'a rien de mécanique ; au contraire, Ewa Graczyk est convaincue – et elle le dit explicitement – que la création d'avant-guerre de Gombrowicz se distingue d'une manière significative de celle de l'après-guerre. On peut aussi penser que le Gombrowicz des années trente lui est personnellement beaucoup plus proche, que sa personnalité possède des caractéristiques et des traits qui attirent l'écrivaine depuis un moment, l'incitant à entreprendre diverses démarches interprétatives.

Son livre passe en revue dans l'ordre chronologique les œuvres principales de Gombrowicz publiées pendant l'entre-deux-guerres ; un long chapitre dédié à ses essais et chroniques littéraires complète l'ensemble. Mais Ewa Graczyk ne fait pas que narrer les aventures créatrices de Gombrowicz ; elle écrit aussi une histoire de l'homme

qui révèle ses rapports complexes avec le monde à travers la littérature. C'est ce « je » de l'écrivain qui se cristallise, sous diverses formes, dans ses textes, qui intéresse la chercheuse. L'auteure « réécrit » ainsi, en quelque sorte, la biographie de Gombrowicz que nous connaissons en disposant les accents un peu autrement et en interrogeant des thématiques beaucoup moins explorées par les chercheurs jusque-là. Cette « réécriture » ne relève pas d'une nouvelle collecte de faits biographiques mais d'une nouvelle lecture des textes littéraires considérés comme des événements appartenant à une biographie spirituelle, affective, et corporelle – car les aventures du corps occupent dans ce livre une place considérable. Relue de la sorte, l'œuvre d'entre-deux-guerres de l'écrivain révèle des traits particuliers : elle tend, en effet, vers *Les Envoûtés* qui – en tant que dernière création d'avant la guerre – apparaissent dans une telle dynamique comme une espèce de clé de voûte de la prose de Gombrowicz de cette époque, ou en tout cas comme un roman qui n'a rien à envier aux œuvres canoniques de l'écrivain, ni quant à sa qualité, ni quant à la problématique abordée.

Utilisant comme outil de travail un langage issu de la psychanalyse féministe, Ewa Graczyk réussit à dire de Gombrowicz et de son écriture des choses réellement nouvelles : ce langage permet notamment de saisir le lien étroit entre les trames de la maturation sexuelle et de la formation identitaire d'une part, et d'autre part celle de la soumission psychosociale de certains individus envers d'autres, autrement dit celle de la formation du discours et des comportements qui fixent les inégalités et les rapports de domination exprimés par diverses symboliques : chez Gombrowicz, souvent par « l'ingestion », « l'ingurgitation » des faibles par les représentants des classes dominantes. C'est surtout dans ce domaine-là que les analyses d'Ewa Graczyk sont pertinentes et révélatrices, car chez Gombrowicz, le langage érotique est fortement lié à celui de la domination, et ses descriptions de la maturation sexuelle ont toujours à voir avec le drame de la hiérarchie sociale et les souffrances qui en découlent. La « réécriture » de l'histoire du héros chez Gombrowicz se décline pour l'auteure en un grand nombre d'invariants qu'elle exhume : le « danseur » du maître Kraykowski, Stéphane

Czarniecki et Ignace dans *Meurtre avec préméditation*, Alice et Paul dans *Virginité*, Tintin et d'autres personnages de *Ferdydurke*, Philippe, Yvonne et les courtisans dans *Yvonne, princesse de Bourgogne*, enfin Maya, Walczak, François et bien d'autres personnages des *Envoûtés*. On constate ainsi que ce type d'analyse s'applique à presque tous les personnages-clés de l'œuvre d'avant-guerre de Gombrowicz ; elle met en avant les conflits entre les sexes, mais aussi entre les parents et les enfants, la superposition des trames hétéro- et homosexuelles, l'impact des inégalités sur l'érotisme et d'autres motifs spécifiques de l'écriture de Gombrowicz. Analysant ces problématiques, l'auteure prouve que l'on peut presque se passer des catégories gombrowicziennes classiques qui ont dominé pendant tant d'années les discours sur la création et les idées de cet auteur. Il faut d'ailleurs souligner que ce type d'analyse ne met en avant qu'un type de problématique, auquel la création de la première période de Gombrowicz ne peut certainement pas être réduite ; mais elle est vraiment intéressante et, pour ainsi dire, à « haut débit », dans la mesure où elle permet de saisir un ensemble de questions concernant l'homme gombrowiczien, ainsi que l'écrivain en tant qu'objet d'autoreprésentation et d'autocréation.

De fait, l'auteure du livre renverse la méthode de ses prédécesseurs : elle passe outre la question du kitsch dans *Les Envoûtés* et aborde la problématique du roman avec sérieux (Jarzębski, 1996). Elle prend aussi ses distances envers les tentatives des chercheurs qui attribuent à Gombrowicz – à tort selon elle – la création d'une vision de « l'œuvre de Gombrowicz, de la Forme gombrowiczienne et de sa grandeur », ne voyant là qu'un succès artistique de l'auteur. C'est que, selon elle, Gombrowicz « souille » délibérément sa grandeur, sa diction, ses acquis ». Je ne me reconnais dans aucun de ces positionnements radicaux, et l'écrivain ne m'aide pas à faire des choix interprétatifs, son désaveu des *Envoûtés*, qui efface le livre de l'horizon de nos polémiques, ne pouvant être une preuve décisive dans notre discussion. Pourtant, cette prise de distance envers son œuvre, loin d'anéantir le roman, en fait une forme d'expression non officielle, clandestine, ce qui lui donne un sens et une signification supplémentaires.

Treize ans après son livre, Graczyk publiait un long article qui résumait les résultats de ses recherches sur *Les Envoûtés* et affichait dès le titre un lien étroit avec son livre sur l'œuvre d'entre-deux-guerres de Gombrowicz<sup>10</sup>. L'auteure y suggère que les multiples perversions qui caractérisent la relation entre Maya et Walczak viennent de ce que Gombrowicz décrit en réalité dans son roman une liaison homosexuelle masquée. Si c'était le cas, le personnage de Maya serait alors à rapprocher de Gombrowicz lui-même plutôt que de Krysia Janowska, et Walczak ressemblerait peut-être à François, mentionné dans *Chronos* comme le premier partenaire homosexuel constant de l'écrivain, ce qui ferait de lui le cousin d'un autre François : le paysan qui vit une relation étrange, à la fois homosexuelle et incestueuse, avec le prince Holchanski. Bien évidemment, ce type de jeu de masques permet une circulation presque illimitée de personnages et de rôles ; demander à l'auteur de refléter dans son roman d'une manière précise et conséquente les rapports existants dans le monde réel n'aurait aucun sens. On peut donc poser que le parfum de scandale et de subversion qui entoure la relation de Maya et de Walczak possède non seulement une dimension sociale mais qu'elle perturbe aussi les mœurs, et que dans ce domaine-là, Gombrowicz fait dans *Les Envoûtés* une demi-confiance de plus, ce qui est caractéristique de sa manière de procéder. Ewa Graczyk souligne les liens de l'homosexualité et du contexte social, notamment ses liens avec l'opposition entre infériorité et supériorité de classe. Elle y ajoute l'opposition entre une vision traditionnelle de la science, fondée sur la notion d'Autorité épistémologique cumulative (« plus c'est sage, plus c'est sage ») et les contradictions rebelles par où elle se défait (« plus c'est sage, plus c'est sot ») : une stratégie de déconstruction qui sert à moquer le langage de la domination intellectuelle ; avec le corollaire « plus c'est sot, plus c'est sage », qui valorise la bouffonnerie épistémologiquement efficace). Gombrowicz, comme nous le voyons, se situe du côté des stratégies mixtes.

---

10. L'article porte le titre « *Opętani* : żeby nastąpił wybuch, musimy potrząsać całością » [*Les Envoûtés* : pour provoquer l'explosion, il faut secouer le tout] (N.d.R.).

Posant l'hypothèse selon laquelle l'énigme qui plane sur *Les Envoûtés* serait celle d'une relation homo-érotique dissimulée derrière l'histoire amoureuse de Maya et de Walczak, Ewa Graczyk la justifie d'une manière tout à fait pertinente :

*Quand je lis « Les Envoûtés » aujourd'hui, après la lecture de « Chronos », en présupposant qu'il s'agit ici d'un roman gay chiffré, je suis moi-même surprise de voir à quel point les éléments excentriques qu'il contient, difficiles à appréhender jusque-là, s'expliquent rapidement et d'une manière évidente. Si Maya et Marian sont des garçons, nous comprenons sans difficulté le secret de leurs émotions et de leurs comportements instables et violents, leurs attaques de désir irrésistible et d'agressivité acharnée; nous observons leur révolte contre un désir dont ils ne veulent pas et qui les stigmatise. Nous comprenons qu'ils se découvrent l'un et l'autre dans leur désir homosexuel; enfin le sens de cette phrase récurrente selon laquelle ils se ressemblent devient clair.*

Graczyk, 2019, pp. 122-123.

Cette explication de l'ambivalence émotionnelle bizarre qui caractérise le lien entre Maya et Walczak, inaccessible jusque-là, s'offre en effet comme une évidence : les jeunes doivent se découvrir mutuellement, apprendre à se connaître comme partenaires érotiques cherchant à accomplir des désirs socialement inacceptables. Vu sous cet angle, le roman de Gombrowicz serait un texte particulièrement ambitieux. Toutefois, cette interprétation des comportements des personnages suffit-elle à expliquer l'ensemble des éléments contenus dans ce texte ?

Une autre interprétation a été proposée par Łukasz Tischner dans son article *Czy warto być czystym sceptykiem, bez domieszki? Tajemnice Opętanych Witolda Gombrowicza* [Vaut-il vraiment mieux être un sceptique achevé? Les mystères des *Envoûtés* de Witold Gombrowicz] (Tischner, 2019). Tischner cherche d'abord à répondre à la question qu'avait posée Dorota Korwin-Piotrowska. L'auteur observe surtout des parentés entre les réflexions de Hincz et les théories du médiumnisme, notamment celles de Julian Ochorowicz<sup>11</sup> que Tischner considère

11. Julian Ochorowicz (1850-1917) – philosophe, psychologue et publiciste polonais, pionnier de la psychologie expérimentale, positiviste mais aussi précurseur des recherches scientifiques sur le médiumnisme.



comme plus proches des siennes que celles d'Ossowiecki<sup>12</sup>. C'est une hypothèse solide, bien qu'il soit difficile de l'étayer définitivement.

Depuis quelques années, je tends à développer une autre interprétation des *Envoûtés*, en lien direct avec les idées de Gombrowicz sur l'évolution de la jeunesse au XX<sup>e</sup> siècle. Cette « jeunesse ensauvagée », dont l'écrivain, à partir de la fin des années 1930, a dessiné le portrait dans ses romans, ses pièces de théâtre et ses textes autobiographiques, se caractérise par une « militarisation » des mœurs, par des émotions incontrôlables, mais aussi par la facilité avec laquelle elle se laisse influencer sur le plan idéologique et politique par des dirigeants auxquels elle attribue un statut quasi-divin. Cette jeunesse, révoltée contre ses parents, reste ainsi en tout point manipulable et se laisse emporter par les manifestes déments des grands chefs politiques, leurs projets de conquête du monde et de domination du psychisme (Jarzębski, 2013 ; 2014 ; 2016 ; 2018 ; 2019).

Cette « sauvagerie » apparaît dans *Les Envoûtés* comme une catégorie qui décrit particulièrement bien l'état psychologique du personnage, son attirance pour « le mal », sa connivence secrète avec Maya, fondée sur une complicité particulière dans le crime. Il me semble en ce sens que ni les catégories psychosociologiques, ni celles des études de genre (sans parler des références à la catégorie du « mal métaphysique ») ne correspondent vraiment aux intentions d'un Gombrowicz qui me paraît plutôt chercher à saisir ce que l'on pourrait désigner comme un « air du temps », forgé d'abord dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, ensuite dans les associations et les organisations de jeunesse en quête d'une formule idéologique capable d'assurer le salut du monde. Dans le cas des jeunes héros des romans de Gombrowicz, nous avons affaire à un mélange particulier de défaillances psychologiques dues à la cruauté des guerres du XX<sup>e</sup> siècle, au besoin de refonder des rapports humains sur de nouveaux principes,

---

12. Stefan Ossowiecki (1877-1944) – voyant très populaire dans la Varsovie de l'entre-deux-guerres, compétent aussi en télépathie, télékinésie et bilocation. Ingénieur de formation et esprit scientifique, il se soumettait volontiers à des expérimentations scientifiques ayant pour objectif de vérifier la crédibilité de ses pratiques.



à la crise du modèle familial traditionnel et à la recherche d'autorités nouvelles. Cet ensemble de facteurs fonctionne dans la plupart des œuvres de Gombrowicz, sous la forme de divers invariants, et constitue l'un des thèmes majeurs de sa création. C'est pourquoi *Les Envoûtés*, où ce motif de « jeunesse sauvage » apparaît déjà et joue un rôle important, est réellement un roman beaucoup plus intéressant qu'on ne l'avait cru initialement (y compris moi-même). Simplement, sa problématique réelle y est dissimulée derrière des masques, travestie sous des costumes fournis à l'auteur par plusieurs genres de littérature à succès. L'énigme des *Envoûtés* n'est donc pas forcément uniforme mais elle se divise et se diversifie. L'auteur cherche à montrer dans son roman une jeunesse en phase de maturation sous divers aspects : car les jeunes essaient d'une part de découvrir leur identité érotique et corporelle, et d'autre part, ils cherchent à se définir individuellement par rapport aux groupes et à leurs dirigeants ou aux autorités ; enfin, ils se définissent idéologiquement, ce qui a un aspect interhumain et se produit par la discussion ou le combat. Tout cela se déroule sur fond d'événements historiques ; dans ce fond, il y a l'Histoire que ces jeunes veulent comprendre et influencer. Bien évidemment, le roman *Les Envoûtés* ne peut pas participer de tous les aspects de cette évolution, même s'il en dit déjà beaucoup, pour un roman à succès, mais les trames du roman participant de cette problématique vont se ramifier et s'entrelacer dans l'intégralité de l'œuvre de Gombrowicz, pour aboutir enfin à l'expression d'un refus fondamental opposé à ces jeunes, l'écrivain refusant de fixer sa propre identité, de s'immobiliser dans un masque idéologique et un costume (militaire?) dans lequel il lui faudrait passer le reste de sa vie.

On revient à la question de l'évaluation de la qualité esthétique du roman, présente dans la majorité des travaux qui lui sont consacrés, et à celle, connexe, de sa qualification générique. Quel est le facteur qui décide de la faiblesse de la proposition artistique des *Envoûtés*? À mon avis, c'est avant tout sa forme langagière et son style. Ce roman n'est tout simplement pas une œuvre pour laquelle l'auteur aurait essayé de forger un langage spécifique. Le narrateur et les personnages parlent une langue standard, utilisée par les auteurs de romans à sensation



populaires de l'époque, ceux de Marczyński ou de Zarzycka que Gombrowicz connaissait en tant que lecteur. Pas une trace, ici, de cette attention portée à l'effet langagier que l'on pourrait obtenir si l'écrivain avait souhaité y appliquer sa fameuse « recette pour écrire un roman » que nous connaissons du premier volume du *Journal* :

Pénétrez dans la sphère du songe.

Puis mettez-vous à rédiger la première histoire qui vous passe par la tête, et écrivez-en une vingtaine de pages. Relisez-la.

Sur ces vingt pages, il y aura peut-être une scène, deux ou trois phrases, une métaphore qui vous paraîtront excitantes. Alors vous récrirez le tout de nouveau, veillant à ce que ces éléments excitants deviennent votre trame – écrivez cela sans tenir compte de la réalité, en tâchant de satisfaire aux seuls besoins de votre imagination.

Au cours de cette seconde rédaction, votre imagination aura déjà amorcé, choisi une direction, et il vous arrivera de nouvelles associations qui définiront d'une manière plus précise le champ de votre activité. Rédigez alors une vingtaine de pages de ce qui suit, en serrant de près la ligne de vos associations et en cherchant toujours l'élément excitant – générateur – mystérieux – révélateur. Puis, récrivez le tout une fois de plus. Avant même d'avoir eu le temps d'y penser, vous verrez arriver le moment où va naître sous votre plume une série de scènes clés, de métaphores, de symboles (ainsi, dans mon *Transatlantique*, « l'arpentement aller-retour », « le pistolet non-chargé », « le cheval étalon » ; ou, dans *Ferdydurke*, « les parties du corps ») et où vous disposerez du chiffre approprié.

Gombrowicz, 1995, pp. 175-176.

*Wejdz w sferę snu.*

*Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze 20 stron. Potem przeczytaj.*

*Na tych 20 stronach znajdzie się może jedna scena, kilka pojedynczych zdań, jakaś metafora, które wydadzą ci się podniecające. Napisz więc wszystko jeszcze raz, starając się aby te podniecające elementy stały się osnową – i pisz, nie licząc się z rzeczywistością, dążąc tylko do zaspokojenia potrzeb twojej wyobraźni.*





*Podczas tej powtórnej redakcji wyobraźnia twoja przyjmie już pewien kierunek – i dojdiesz do nowych skojarzeń, które wyraźniej określą teren działania. Wówczas napisz 20 stron dalszego ciągu, idąc wciąż po linii skojarzeń, szukając zawsze pierwiastka podniecającego – twórczego – tajemniczego – objawicielskiego. Potem napisz wszystko jeszcze raz. Tak postępując ani się spostrzeżesz, kiedy wytworzy ci się szereg scen kluczowych, metafor, symboli (jak w Trans-Atlantyku “chodzenie”, “pusty pistolet”, “ogier” lub w Ferdurdurke “części ciała”) i uzyskasz szyfr właściwy.*

Gombrowicz, 1987, p. 105.

Même si cette prescription n'est pas conforme à la pratique réelle de Gombrowicz, elle définit un mode particulier de lecture et de valorisation des textes. Les personnages des *Envoûtés*, quant à eux, échangent leurs dialogues enfermés dans la cage d'une narration « objective » standard. Cela prive l'auteur de l'opportunité de créer ce jeu narratif caractéristique de son écriture où le sujet est à la fois personnage, narrateur et auteur qui manifeste sa présence dans le roman : une présence absolument indispensable dans l'œuvre, comme on peut le déduire de la « recette » citée ci-dessus. Ailleurs, Gombrowicz organise les modalités d'expression du « je » et de son auto-interprétation à tous les niveaux du texte, ce qui fait partie, sur un autre plan, du procédé de lecture de soi, caractéristique de sa manière que nous avons déjà mentionnée<sup>13</sup>. Dans *Les Envoûtés*, ce procédé n'est présent que dans quelques épisodes, où il est explicitement déclaré exceptionnel et « diabolique ». Voilà pourquoi il est si facile d'y voir un élément étranger, dont la bizarrerie doit être encadrée par une narration naïve et conventionnelle. Dans son œuvre mature, Gombrowicz organise la construction de chaque texte. Renonçant, dans *Les Envoûtés*, au jeu d'autocréation qui serait bientôt le sien sur le long terme, l'écrivain devait être bien conscient qu'il se pliait à des règles convenues : la participation de l'auteur à son processus créatif dans un roman-feuilleton. Ces règles lui interdisaient d'organiser dans le texte son jeu préféré avec le kitsch : cela aurait rompu le pacte de lecture du roman grand public,

13. Je résume ici les thèses principales de mon premier livre sur Gombrowicz (Jarzębski, 1982).



qui permet au lecteur de rester dans l'illusion d'une compétence pour la réception de contenus raffinés ou exigeant une maturité intellectuelle. Je pars du principe que Gombrowicz, comme tout auteur de qualité, abordait avec sérieux sa stratégie artistique de dévoilement des mécanismes natifs du récit interrogeant les opérations langagières à moitié conscientes. Or, dans le roman grand public, le narrateur est à la fois naïf et sûr de lui, car rien ne l'incite à soumettre son propre récit à une lecture autoréférentielle et critique. Et cela rend sa tendance à dévoiler les mystères de l'âme de ses personnages d'autant plus gênante ; elle a beau passer par leur voix, ils parlent sous le contrôle d'un avatar de l'auteur qui se manifeste quand même dans le texte, avec une mentalité qui correspond à celle des lecteurs d'un journal populaire. Là réside probablement la source de la distance ressentie par Gombrowicz par rapport à son roman.

Là où cette distance apparaît dans la narration des *Envoûtés*, c'est la poétique du roman à succès qui l'emporte. Mais contrairement à la majorité des critiques, je pense que l'auteur n'a établi aucune alliance ni aucun pacte de non-agression avec celle-ci. C'est aussi elle qui décide de la fin insupportablement naïve de l'œuvre où le voyant Hincz annonce avec optimisme, et probablement en conformité avec la mission moralisatrice du « roman pour le peuple », que tous les obstacles au *happy end* final seront vaincus par la « vérité du caractère » (mais qu'est-ce que cela veut dire ?!) associée par principe à la *Marche* de Mendelssohn. Dans de tels passages, Gombrowicz devait ressentir pleinement la faiblesse artistique de son roman qu'aucune inventivité sur le plan de l'intrigue ne pouvait contrebalancer ; loin de l'inciter à le faire, la présence des trames très personnelles ne pouvait par ailleurs que renforcer son refus de reconnaître le roman. C'est donc une quatrième stratégie créatrice qui semble l'emporter ici, celle qu'Ewa Graczyk n'a pas prise en compte : « plus c'est bête, plus c'est bête ». Cela revient à dire : tout ce que l'auteur pourrait faire pour enrichir *Les Envoûtés* de stylisations renvoyant aux diverses formes de roman grand public, ne saurait l'empêcher de ressentir une distance envers son œuvre, celle-ci fermant la porte à l'auteur et étouffant sa voix au lieu de prendre sa tonalité de la transformation



artistique des voix de « l'époque ensauvagée ». La convention adoptée, le forçait à chercher les sources de (la voix de) sa folie non pas autour de lui mais dans l'intervention des vieux diables du roman gothique, dont le caractère artificiel saute aux yeux dès le début du roman et que l'on arrive à désarmer à l'aide d'un cliché métaphysique tout-venant. Si l'on cherche donc dans *Les Envoûtés* des scènes qui auront leur équivalent dans *Le Mariage*, *La Pornographie*, *Cosmos* ou *Opérette*, il faut souligner à quel point leurs origines sont différentes et combien les démons du XX<sup>e</sup> siècle qui les minent sont plus réels et irrémédiables, car leur fondement est la mort de Dieu, la désintégration de l'Église, les crimes de masse, la crise des liens familiaux, l'échec des efforts de compréhension du monde ou l'absurdité destructrice de la quête du pouvoir (n'oublions pas que le diable s'avère être assez peu nuisible mais que la voix d'Hitler continue à discourir dans le fond!). Et pourtant, Gombrowicz découvrira bientôt en Argentine que ce qu'il désire, ce n'est pas tant la liberté d'avoir des rapports homosexuels que celle d'avoir une vie privée dans laquelle personne n'intervienne de l'extérieur. En ce sens, *Transatlantique* pourrait être accompagné aujourd'hui, dans ses grands itinéraires océaniques, par les héros transsexuels des *Argonautes* de Maggie Nelson (Nelson, 2020). Est-ce la raison pour laquelle Maya n'est pas plus conforme au modèle traditionnel de la féminité que Walczak à celui de la virilité? En tout cas, ils sont plutôt faits de mélanges de traits métrosexuels qui les rendent scandaleusement semblables. La civilisation des identités définies (sexuelles, sociales, idéologiques, nationales) devait bientôt entrer en crise sous ses yeux, poussée par la guerre et la sauvagerie affolée de sa jeunesse. *Les Envoûtés* se trouvent au bord de ce processus et Gombrowicz commençait peut-être à s'en rendre compte au cours de son dernier été passé en Pologne. L'incurable bienveillance de la convention devait-elle lui dicter la fin naïve d'un texte qui pouvait ouvrir une nouvelle époque par un blasphème aussi féérique que monstrueux?! Je ne dis pas que l'auteur des *Envoûtés* y était prêt quand il écrivait son roman, accompagné de trompettes militaires et de dirigeants vociférateurs. Mais face à la monstruosité qui était en train de se déchaîner, dissimulée devant les petites gens, la naïveté du mal, avec lequel il devait faire semblant de se confronter, lui pesait certainement; c'est



celle-là qu'il craignait réellement et qu'il fuyait en quittant l'Europe. De cette crainte et de cette dépression témoignent plusieurs de ces amis.

En attendant, dans le *Czerwoniak* polonais, le diable hante les petits. Il porte en outre un petit costume gothique! Cela ne regarde pas trop l'auteur. Peut-être qu'il attend, sans le savoir, de pouvoir puiser dans les nouvelles tendances anarchiques qui, en absence des autorités traditionnelles, promettent à l'individu une libération des chaînes contraignantes de la Forme. Il pense que c'est l'Argentine, où il arrive en septembre 1939, qui lui proposera cette libération envers une identité imposée avec violence et envers la terreur d'une communauté militarisée<sup>14</sup>. Mais la réflexion sur les thèses subversives de sa philosophie personnelle n'avait pas lieu d'être dans une imitation, bienveillante par principe, du roman gothique. C'est certainement la raison de l'aversion profonde ressentie par Gombrowicz envers l'idée de signer, ce qu'on pourrait appeler son « avorton », de son propre nom. C'est pourquoi, de son vivant, la responsabilité des *Envoûtés* a été prise en charge par un autre romancier, inconnu, dont la signature apparaît sous les épisodes successifs du roman-feuilleton publiés dans *Czerwoniak* et qui porte le nom de Zdzisław Niewieski<sup>15</sup>.

*Traduit du polonais par Aleksandra Wojda*

---

14. Gombrowicz allait bientôt découvrir que les démons de la violence et de la guerre avaient commencé leur œuvre là-bas aussi, mais il préférait se tenir loin des conflits politiques de son pays de résidence, car il devait se sentir impuissant devant leur cruauté.

15. Ce pseudonyme littéraire, outre un jeu onomastique avec « niewiedza » (l'ignorance), a été probablement inventé par le frère de l'écrivain, Jerzy, pour renouer avec le nom de la rivière lituanienne Niewiaza utilisée aussi par Miłosz comme prototype de la rivière Issa (connue par son roman *Dolina Issy* [*Sur les bords de l'Issa*]).



## BIBLIOGRAPHIE

- FRANCAK Jerzy, 2011, « Mezalians » [Une mésalliance], postface in Witold Gombrowicz, *Opętani* [Les Envoûtés], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- GOMBROWICZ Witold, 1937, « Pampelan w tubie » [Pampelan dans un tube], *Zwierciadło*, 1937, n° 5.
- , 1987, *Dziennik (1953-1956)*, Paris : Instytut Literacki, trad. fr. de Dominique Autrand, Christophe Jezewski & Allan Kosko, 1995, *Journal. Tome I : 1953-1958*, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- , 1996, « Les Envoûtés », in Idem, *Moi et mon double*, trad. fr. d'Albert Mailles, d'Hélène Włodarczyk & de Kinga Siatkowska-Callebat, Paris : Gallimard, coll. « Folio », pp. 515-820.
- , 2001, *Théâtre*, édition établie et présentée par Rita Gombrowicz, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- , 2003, *Souvenirs de Pologne*, Paris : Gallimard.
- , 2013, *Kronos*, avec préface de Rita Gombrowicz et postface de Jerzy Jarzębski, Cracovie : Wydawnictwo Literackie, trad. fr. de Małgorzata Smorağ-Goldberg, 2018, *Chronos*, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- GRACZYK Ewa, 2004, *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym* [Secouer avant l'explosion. L'Œuvre de Witold Gombrowicz de l'époque de l'entre-deux-guerres], Gdańsk : Słowo / obraz terytoria.
- , 2019, « *Opętani*: żeby nastąpił wybuch, musimy potrząsać całością » [*Les Envoûtés* : afin que cela explose, il faut secouer le tout], in Dorota Kozicka, Łukasz Tischner & Maciej Urbanowski (dir.), *Apetyt na literaturę*, Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego [l'article a été également publié en première édition 2017, dans la revue *Wielogłos*, n° 4 (34), pp. 47-62].
- JANION Maria, 1980, « "Ciemna" młodość Gombrowicza » [La Face « sombre » de la jeunesse de Gombrowicz], *Twórczość*, n° 4, pp. 78-107.
- , 1975a, « *Forma gotycka Gombrowicza* » [La Forme gothique chez Gombrowicz], *Dialog*, n° 2, p. 128-135 [extrait]; *Twórczość*, n° 2, pp. 50-78.
- , 1975b, « Gombrowicz wobec zła » [Gombrowicz et le mal], in Ead., *Gorączka romantyczna* [La Ferveur romantique], Warszawa 1975b, p. 167-243; l'article a été également publié en première édition 1974, dans la revue *Życie Literackie*, n° 48, pp. 7-9.



- JARZĘBSKI Jerzy, 1975, « O demonach Gombrowicza » [Des démons de Gombrowicz], *Literatura*, n° 28.
- , 1982, *Gra w Gombrowicza* [Jouer à Gombrowicz], Warszawa : PIW.
- , 1984, « O demonach – ciąg dalszy » [Des démons ... suite], in Id., *Powieść jako autokreacja* [Le Roman comme une forme d'autocréation], Kraków : Wydawnictwo Literackie, pp. 105-117.
- , 2013, « Odejście "człowieka ferdydurkicznego" » [Le départ de « l'homme ferdydurkien »], *Przestrzenie Teorii*, n° 20, pp. 117-125.
- , 2018, « Tuer l'écureuil », trad. fr. d'Agnès Domanski, in Agnès Domanski & Dominique Garand (dir.), *Gombrowicz désespéré/Bewildered*, Montréal-Cracovie : Polish Institute of Arts and Sciences in Canada/ Polska Akademia Umiejętności.
- , 2016, « De qué habló Witold Gombrowicz en el Teatro del Pueblo? », trad. Pau Freixa Terradas, in Nicolás Hochman (dir.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina* : artículos presentados al I Congreso internacional Witold Gombrowicz (*Biblioteca Nacional, Buenos Aires 2014*), Buenos Aires : Grupo Heterónimos.
- , 2019, « Gombrowicz's Wild Youth: The Ferdydurkean Individual Fades Away », trad. Justyna Osieńska-Piątkowska, in Silvia G. Dapia (dir.), *Gombrowicz in Transnational Context: Translation, Affect and Politics*, New York : Routledge, coll. « Routledge Studies in Twentieth Century Literature », vol. 61.
- JELEŃSKI Konstanty A., 1990, « Pożytek z niepowodzenia », introduction, trad. pol. de Jerzy Lisowski, in Witold Gombrowicz, *Opętani*, Warszawa : Res Publica.
- , 1978, « Au bénéfice de l'échec », *La Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup> avril, l'extrait cité d'après Jarzębski : Secrets du roman pour les cuisinières - Witold Gombrowicz, accès le 13 octobre 2021.
- KORWIN-PIOTROWSKA Dorota, 1999, « *Opętani* – wypadek w laboratorium formy », postface, in Witold Gombrowicz, 1999, *Opętani*, Kraków : Wydawnictwo Literackie, pp. 355-377.
- MINKIEWICZ Janusz, 1939, «Warszawskie plotki literackie », *Słowo*, 4 juillet, n° 181, p. 3.
- NELSON Maggie, 2020, *Argonauci* [Les Argonautes], trad. pol. de Kaja Gucio, Wołowiec : Wydawnictwo Czarne.



- STAWIARSKA Agnieszka, 2001, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- SZYMKOWICZ-GOMBROWICZ Jerzy, 1972, « Mój brat Witold i nasi przodkowie » [Mon frère Witold et nos ancêtres], *Miesięcznik Literacki*, n° 3, pp. 58-59.
- TISCHNER Łukasz, 2017, « Czy warto być czystym sceptykiem, bez domieszki? Tajemnice *Opętanych* Witolda Gombrowicza » [Cela vaut-il la peine d'être un pur sceptique, sans nuances ? Les mystères des *Envoûtés*], *Wielogłos*, n° 4 (34), pp. 63-81, repris in Dorota Kozicka, Łukasz Tischner & Maciej Urbanowski (dir.), *Apetyt... op. cit.*, pp. 99-117.



**PARTICULES MOINS  
ÉLÉMENTAIRES**

**SÉROTONINE ET AUTRES HORMONES  
DANS LA PROSE  
DE MICHEL HOUELLEBECQ**

Przemysław Czaplński

Université Adam Mickiewicz, Poznań

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 619-633*



Il s'est spécialisé dans la transformation de toute chose en médiocrité. Ses héros, qu'ils soient généticien de génie ou dernier homme sur terre, sont le produit des circonstances plutôt que de leurs actions ; aussi bien dans leurs réussites que dans leurs échecs, ses personnages, cèdent à la pression de l'histoire et, même dans le mal, ils sont petits<sup>1</sup>. Néanmoins, l'écrivain ne prive ses héros ni de sensibilité ni de souffrances, ce qui nous révolte d'autant plus, car il nous donne de notre prochain l'image d'une personne minable.

Pourtant, le plus cruel chez Houellebecq, c'est qu'il fait de ces figures médiocres des visionnaires de la déchéance. Froids et méthodiques, ils nous persuadent que le monde ne sera pas meilleur, qu'aucun sédiment de tradition n'enferme le trésor de l'utopie, que la technique ne nous sauvera pas, pas plus que l'art n'éclairera nos derniers instants.

De quoi parle donc Houellebecq ? De l'amertume d'un échec ordinaire. De l'échec des humiliés.

### LE CHRIST ET NARCISSE

Le narrateur et personnage principal de *Sérotonine* est Florent-Claude Labrouste, un homme de 46 ans. Deux traits le caractérisent : la dépression et le travail au ministère de l'Agriculture.

En tant que fonctionnaire, il est responsable des rapports fournis aux négociants qui représentent l'agriculture française. Ses rapports sont excellents, mais il sait que la défense des intérêts de l'agriculture nationale au sein de l'Union européenne est vouée à l'échec (Houellebecq, 2020, pp. 28-29<sup>2</sup>) car la France ne peut gagner

1. « Mes personnages ne sont ni riches ni célèbres ; ce ne sont pas non plus des marginaux, des délinquants ni des exclus. On peut trouver des secrétaires, des techniciens, des employés de bureau, des cadres. Des gens qui perdent parfois leur emploi, qui sont parfois victimes d'une dépression. Donc des gens tout à fait moyens, a priori peu attirants d'un point de vue romanesque. C'est sans doute cette présence d'un univers banal, rarement décrit [...] qui a surpris dans mes livres – en particulier dans mon roman. Peut-être aussi suis-je parvenu, en effet, à décrire certains mensonges usuels, pathétiques, que les gens se font à eux-mêmes pour supporter le malheur de leurs vies. » Houellebecq, 1998, p. 115.

2. Par la suite, les citations de *Sérotonine* seront indiquées par p. suivi du numéro de page.



contre la production mondiale (p. 248). Il prévoit que, d'ici vingt ans, le nombre d'éleveurs, d'agriculteurs, de fermes et d'exploitations agricoles françaises aura diminué de moitié – conséquence d'une disparition invisible, imperceptible et rendue naturelle par les lois du marché.

Il n'a aucun respect pour son propre travail. Après vingt ans de bons et loyaux services, il décide de partir. Avec un capital de 700 000 euros, il croit pouvoir devenir rentier. Il monte dans sa Mercedes et part en voyage sentimental, à la recherche des femmes qu'il a aimées. Il croit toujours aimer l'une d'elles, Camille. Jadis, ils étaient liés par un vrai sentiment d'amour, mais Florent-Claude l'a trompée à la première occasion venue. En route vers la maison de Camille, il rend visite à l'un de ses vieux amis d'université, Aymeric, producteur laitier, une des victimes du marché libre de l'agriculture. Il reste là quelque temps : les amis passent leurs soirées à parler. Dans la journée, Florent espionne un touriste pédophile et apprend à tirer au fusil. Aymeric se suicide dans des circonstances tragiques. Labrouste emporte alors son arme, et part vers le village où habite Camille. Sur place, il découvre qu'elle est mère d'un petit garçon. Florent décide que le seul moyen de renouer avec Camille passe par l'élimination de l'enfant. Durant plusieurs jours, il observe, puis, trouve le jour, le moment et le lieu appropriés pour tirer. Il vise, mais n'appuie pas sur la gâchette.

Il rentre alors à Paris et demande à son médecin de lui prescrire un traitement plus fort. Il limite les contacts avec le monde extérieur, se terre dans un appartement en location et décide de passer le restant de ses jours sans laisser, grâce aux médicaments, « monter la souffrance au-delà d'un certain niveau » (p. 346). Peut-être se suicidera-t-il, peut-être attendra-t-il sa mort naturelle<sup>3</sup>. Dans tous les cas, il est persuadé de mourir au nom de l'amour, pour expier ce gâchis sentimental.

Abandonner son bonheur au profit de son prochain : l'auteur a réuni deux modèles dans le personnage de Labrouste, Narcisse et

---

3. Zofia Król remarque pertinemment que « La disparition de l'intrigue accompagne ici la disparition, transcrite par Houellebecq de manière conséquente, de la vie. » (Król, 2019).



le Christ<sup>4</sup>. En tant que Narcisse, le héros ne se pense pas forcément meilleur, il croit en revanche que sa souffrance est plus vraie, qu'elle a plus de valeur et de profondeur. Il considère donc, et c'est en cela que tient cette périlleuse combinaison entre l'égoïsme et l'altruisme, qu'il peut sauver les autres grâce à sa souffrance. Il évoque le Christ, car il croit que toute manifestation de l'amour, toute extase amoureuse conduit inévitablement vers Lui. Dieu existe si nous savons aimer. Nous savons aimer si nous sommes prêts à sacrifier notre propre bonheur au profit du bonheur de la personne que nous aimons.

Cependant Labrouste s'identifie au Christ de manière narcissique et blasphématoire ; dans ses pensées, il se représente, un peu ironique, la scène dans laquelle le Christ demande à son Père : « Est-ce qu'il faut vraiment, en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? Est-ce qu'il faut vraiment être, à ce point, explicite ? » (p. 349). Sa réponse, à la fois au nom du Père et en son propre nom, est aussi triste que cruelle : « Il semblerait que oui. » (p. 349). Florent veut mourir par amour, sa mort acquiert donc un sens.

## AUTOUR DE MAI 1968

Dès ses premiers écrits, la critique acerbe des années 1960 est devenue un signe distinctif de Houellebecq. Il a fait de l'année 1968 une pomme de discorde : terrain de confrontation, instrument de mésentente, ligne de démarcation.

Avant la parution de ses premiers romans qui remettaient en question l'héritage de Mai 68 – *Les particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001) –, un consensus particulier dominait la littérature française. Il ne se fondait pas sur une acceptation univoque, mais les événements de Mai 68 avaient le statut d'un projet inachevé, autorisant un retour

4. Joanna Tokarska-Bakir a été la première à le remarquer. Elle écrit : « L'écrivain qui, sans un mot superflu, est capable d'obliger un lecteur narcissique à revoir l'étude du narcissisme, est un sage. Doublement sage, parce qu'il arrive à le faire rire en même temps. Et triplement, parce qu'il le fait sans une once de misogynie. Ceux qui en accusent Houellebecq devraient, en punition, lire ce livre. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant que *Sérotonine* se termine par une prière pour la Parousie. » (Tokarska-Bakir, 2019).



vers le passé comme vers une forme d'avenir possible. Le bien recherché était le trésor de solidarité que les étudiants et les ouvriers avaient déposé dans les archives de la mémoire collective. On creusait les possibilités de réactiver l'union des classes moyenne et populaire, on espérait retrouver le patrimoine perdu de la méfiance à l'égard du système, à la manière de Guy Debord, et créer un quotidien qui ne serait pas consumériste, conformément à la pensée de Raoul Vaneigem.

La vivacité de cette décennie dans la culture française a donné à l'année 1968 le rang d'une césure importante dans l'histoire de l'après-guerre. Les années précédentes représentaient l'héritage sombre de la guerre et d'Auschwitz, incarné dans le slogan impossible « Jamais plus!<sup>5</sup> », il devait constituer une ligne de partage entre deux périodes différentes; l'année 1968 s'est incarnée, quant à elle, dans le slogan sous-entendu « Jamais moins! », exprimant la volonté d'une continuité et d'un progrès minimal.

« Jamais moins » de rêves et d'aspirations qu'à cette époque, d'idées et d'actions, de cette rage et de cette solidarité. Les échos qui nous mènent de l'année 1968 dans diverses directions se retrouvent chez de nombreux prosateurs. Jean-Marie Gustave Le Clézio a élargi le champ historique, trouvant des ressemblances entre 1968 à Paris et à Mexico : la même communauté de faim et de colère; Patrick Deville a fait le voyage vers le XIX<sup>e</sup> siècle et nous fait traverser le cœur des ténèbres du colonialisme français pour arriver à l'anticolonialisme des années 1960; Virginie Despentes, dans sa trilogie post-hippie *Vernon Subutex*, présente la musique des années 1960 comme le code d'une utopie sociale, déchiffré par les gens du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Ces écrivains étaient à la recherche d'une communauté dans l'héritage de la révolte, ils créaient des passerelles entre les cultures et les continents, éveillaient les désirs endormis d'un monde plus juste.

---

5. L'auteur de l'article joue sur la ressemblance factice de deux expressions dont l'une a un sens temporel (« Nigdy więcej ! », l'abréviation de « Nigdy więcej wojny ! ») et l'autre quantitatif (« Nigdy mniej ! »), d'où le choix, dans la traduction, de « Jamais plus » au lieu de « Plus jamais ça » [N.d.T.].



Houellebecq est arrivé dans ce discours révolutionnaire avec l'audace d'un vieux bonhomme blasé. Il a confirmé la pérennité de l'héritage de Mai 68, mais l'a présenté comme source de désagrégation du monde social, arrivant à la conclusion que tout le bénéfice des événements de Mai avait profité aux femmes, libérées de leurs obligations antérieures : familiales, filiales et domestiques<sup>6</sup>. Mai 68 leur a donné le droit au plaisir et le droit de dissocier le sexe de la procréation. Selon Houellebecq, il s'agit d'un acte fondateur de la postmodernité : les femmes se sont mises à quitter leurs maris, à confier leurs enfants à leurs grands-mères, à changer de partenaires. D'après lui, leur émancipation a rompu les liens familiaux, privé les enfants de confiance et d'amour, ébranlé l'assurance des hommes<sup>7</sup>. Elle a transformé la vie de famille en lutte sans fin pour la séduction : dépourvue des notions de fidélité, de loyauté, de devoir. Dans cette lutte, les gens moins séduisants – plus vieux, plus laids, sans attributs de pouvoir – sont restés seuls. S'ils ne veulent pas que la solitude les précipite au fond du désespoir, ils partent dans des pays où il est possible d'acheter à peu de frais le corps d'une femme ou n'importe quel service sexuel. Dès lors, le premier effet de l'émancipation des femmes a été la désintégration de la cellule familiale ; le deuxième, l'atomisation de la société, passée de l'état de sujet collectif à celui de particules élémentaires<sup>8</sup> ; le troisième, le tourisme sexuel globalisé.

Les lamentations de Houellebecq – convaincantes dans *Plateforme* (2001), kitsch dans *La Possibilité d'une île* (2008) – ont un caractère réactionnaire insupportable, misogyne et sexiste. Sa critique est pourtant devenue convaincante car elle permet à un homme de

6. « D'après Houellebecq, la mère a été abolie par la révolution sexuelle, elle a peut-être été enlevée et tuée par les féministes. [...] il veut une mère parfaite, qui ne trompera jamais son fils avec un homme, ne quittera pas la maison, accomplira toutes les tâches domestiques traditionnelles, dont les fruits sont "des vêtements propres et des repas du dimanche" » (Szczuka, 2009, p. 205).

7. Houellebecq associe à la révolution des mœurs des années 1960 les conséquences de la contre-révolution ultérieure (Crary, 2016).

8. « Dans *Les particules élémentaires*, Houellebecq fait le procès de la génération 68 : il montre des déviations produites par l'amour libre, le culte du divertissement, mais aussi l'individualisme social croissant » (Miecznicka, 2003, p. 26).



la classe moyenne de se placer dans un rôle de victime. Victime de l'obligation d'être heureux<sup>9</sup>. Puisque la tradition ne fige plus la société et que notre prochain ne nous limite plus, l'absence de succès n'est que de notre faute. Dans un monde où le bonheur est garanti, l'échec est une humiliation.

Houellebecq a trouvé la défaite au verso du contrat de succès généralisé. C'était sa revanche, prise (pour un certain temps) sur d'autres écrivains. Des critiques et des historiens de la littérature n'hésitent pas à affirmer que la littérature française contemporaine compte des écrivains plus grands que lui<sup>10</sup>. Comparé à Le Clézio – expérimentateur révolté, puis analyste du désespoir, et enfin revendicateur d'espoirs révolutionnaires – Houellebecq semble banal. Comparé au génie de Patrick Deville – démon de l'imagination et du savoir qui décrit avec une précision digne d'un ethnographe l'expérience algérienne, du Proche Orient et de l'Asie – Houellebecq, avec ses idées sur le destin du monde, se rapproche du journalisme. Comparé à Virginie Despentes, il est un écrivain monotone qui n'obtient une image précise de la société qu'au prix de simplifications.

Et pourtant, ce n'est ni Le Clézio, ni aucun de ces écrivains-là, mais précisément Houellebecq qui a su replacer la littérature au centre du débat social et en faire un porte-parole des angoisses collectives. Qui pis est, il a redonné à la littérature son haut rang, bien qu'il en souligne toujours, de manière ostentatoire, la banalité. On peut même se risquer à dire qu'il a rendu à la littérature toute sa solennité. Il l'a fait en irritant tout le monde<sup>11</sup> : la classe moyenne

9. Je me réfère ici à la conception de Cezary Michalski (Michalski, 2004).

10. Cette juxtaposition d'écrivains de différentes générations présuppose de nombreuses réserves, car ils ont grandi dans des conditions culturelles différentes et se sont opposés aux différents stéréotypes de leurs temps. Du point de vue chronologique : Jean-Marie Gustave Le Clézio (né en 1940) et Patrick Modiano (1945) sont les aînés, Michel Houellebecq (1956) et Patrick Deville (1957), puis, Frédéric Beigbeder (1965) et Virginie Despentes (1969). Viennent ensuite : Sabri Louatah (né en 1983, écrivain français d'origine kabyle, auteur de la tétralogie *Les Sauvages*) ou Édouard Louis (auteur de *L'Histoire de la violence*, né en 1992).

11. « De cette manière, l'écrivain ne laisse aucune idée sociale l'emporter sur d'autres et expliquer la réalité. Pour cette raison, il utilise dans ses romans le langage de la théorie et



et l'aristocratie, le masse et les riches, les juifs et les musulmans, les féministes et les machos, les conservateurs et les progressistes<sup>12</sup>. Tous ceux qui pensent avoir une philosophie et croient que celle-ci devrait servir à restaurer le monde d'aujourd'hui. L'écrivain a mis en branle la spirale de l'ironie. Et le narrateur, au cœur de cette spirale, a le droit de se moquer de tous, y compris de lui-même (dans le roman *La Carte et le Territoire*, de l'auteur également)<sup>13</sup>. Le fait d'être infréquentable l'a rendu crédible. De cette manière, il est devenu le seul auteur capable d'exprimer la vérité du fiasco généralisé.

### IDÉALISTE DE L'ÈRE DE LA MONDIALISATION

Dans *Sérotonine*, on ne perd pas le fiasco de vue, seules les coordonnées de la défaite changent.

Tout d'abord, Mai 68 revient comme un héritage noble et utopique, et son image devient dans *Sérotonine* celle de l'échec d'une idée moralement juste. Ce changement intervient non pas grâce au protagoniste, mais à travers le personnage d'Aymeric, un ami de jeunesse. Aymeric vient d'une famille aristocratique. Juste après ses

---

du regret, de la philosophie et de la frustration. Il dit dans un entretien : « Je suis capable à m'identifier à n'importe quoi, à un brin d'herbe. Il faut être capable à s'identifier à tout. C'est une exigence de l'activité. En général, même si on a envie de garder une personnalité bien structurée, il vaut mieux n'est pas se lancer dans l'écriture du roman. D'abord, on oublie complètement qui on est, et on n'est plus rien au bout d'un certain temps. [...] C'est normal que les gens se posent des questions car moi-même je ne sais plus. » (Dzido, 2008).

12. Il en est de même dans *Sérotonine* : « En racontant l'histoire de Florent-Claude Houellebecq fâche évidemment tout ce qui est possible de fâcher : les homosexuels peuvent se sentir offusqués mais aussi les femmes, les Asiatiques, et même les habitants de la ville de Niort que l'écrivain n'évoque que dans une seule phrase en la qualifiant de particulièrement laide. Le héros de *Sérotonine* est un personnage si médiocre, par moment même repoussant, qu'il est difficile de croire que l'écrivain glorifie ses opinions. » (Szostak, 2019).

13. Ce qui permet de comprendre le phénomène de la réception de l'œuvre de Houellebecq en Pologne : au milieu de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, les critiques de gauche voyaient en lui un écrivain qui dévoilait la misère de l'Europe néolibérale, les conservateurs le considéraient comme le dénonciateur d'une Europe sans idéaux, ceux de droite, comme l'accusateur des conséquences à long terme de la révolution gauchiste de Mai 68. L'ennemi de mon ennemi est mon ami...



études, grâce à ses relations, il reçoit une proposition de travail dans une multinationale. Pourtant, il choisit un travail jugé utile pour la société : près du château familial, il fonde un élevage bovin. Il veut renforcer le marché national, son exploitation étant censée assurer du travail et de la nourriture aux Français. Lorsque nous le rencontrons, il entame une descente aux enfers : les lois françaises sur l'agriculture lui compliquent la tâche, le gouvernement supprime progressivement les aides, et les accords de libre-échange permettent l'importation de viande d'Amérique du Sud. L'agriculture française devient hors de prix. L'ironie de cet échec est renforcée par le fait que les négociateurs internationaux qui s'accordent sur l'importation de la viande sud-américaine ont été conseillés par Labrouste lui-même...

Comme toujours chez Houellebecq, Aymeric est un personnage exceptionnel et typique à la fois. L'échec de sa biographie est un échec typique. S'il était resté aristocrate et avait accepté l'offre de la multinationale, il aurait sans doute coopéré avec les entreprises qui étouffent le marché local. Il en aurait amplement profité, tout en affaiblissant l'économie française et contribuant au *farmageddon*<sup>14</sup> de la nourriture bon marché. Le capital de sa famille serait resté intact, peut-être même aurait-il légèrement fructifié. En l'occurrence, Aymeric fait un travail de forçat et conduit le patrimoine familial à la ruine. L'écrivain capte ici le terrible paradoxe de la mondialisation, expliqué par Thomas Piketty dans son *Capital au XXI<sup>e</sup> siècle* : dans une perspective à long terme, le profit du capital sera toujours plus avantageux que le profit généré par le travail. Autrement dit : il vaut mieux investir que travailler (Piketty, 2013).

Aymeric, idéaliste qui fait penser à un « docteur Judym français » du début de notre siècle<sup>15</sup>, a cependant décidé de travailler honnêtement et pour une bonne cause. C'est dans ce sens qu'il devient – ce qui

---

14. Un jeu de mots entre « ferme » et « harmageddon » utilisé par Philippe Lymbery (2017) [N.d.T.].

15. Personnage du roman de Stefan Żeromski *Ludzie bezdomni* (Les sans-foyer, 1900), qui a consacré sa vie à la médecine, soignant les plus démunis sans se préoccuper de sa propre situation financière [N.d.T.].





nous surprend sous la plume de Houellebecq – un héritier de la révolte de 1968. Conformément aux idées les plus utopiques de l'époque, il a choisi le chemin de l'utilité sociale : au lieu d'utiliser ses origines aristocratiques pour augmenter son capital et s'éloigner du peuple, il s'est inspiré des utopies sociales de la révolte avec l'idée de l'union des classes et les illusions d'un capitalisme honnête. Cela peut paraître risible, mais pas dans ce roman. *Sérotonine* présente tous ces rêves comme naïfs. Or, dans le contexte du cynisme des règles de la mondialisation, la naïveté s'illumine d'une aura triste. Il faut être petit pour rire de ces idées, fort pour les défendre.

Aymeric est voué à l'échec. Il se bat cependant pour avoir le choix. Et c'est pour cette raison qu'il agit.

La majorité des personnages de Houellebecq – Labrouste le premier – sont façonnés par les circonstances, ce qui amoindrit forcément leur part de responsabilité<sup>16</sup>. Aymeric a rejeté la reproduction de son statut social et l'obéissance aux lois du marché. Le tragique de sa situation tient au fait que les choix qu'il a à sa disposition sont tous mauvais : il aurait pu se couler dans le flux du marché, mais cela aurait été alors destructeur pour d'autres agriculteurs et pour ses propres principes ; il a décidé de nager à contre-courant de la mondialisation, ce qui signifie qu'à partir du moment où l'argent mondialisé a pu circuler librement, il était voué à l'échec. Les deux voies étaient tout aussi catastrophiques, l'écrivain semble cependant défendre l'« honneur » (p. 336) et la « pureté » (*idem*). Depuis longtemps, comme le dit Florent-Claude, « ce monde de toute façon était mort [...], il était simplement mort » (p. 337). Aymeric a gardé sa dignité en se suicidant, il n'a donc fait qu'ajouter sa mort à un monde mort. Il n'exploite pas la nostalgie, ce qui est rare chez Houellebecq (si ce n'est unique), pour justifier sa passivité. Aymeric ne dit pas que l'action n'a aucun sens parce que des valeurs anciennes, telles que la solidarité ou l'honnêteté, ont été assassinées par la postmodernité. Il dit que la solidarité

16. C'est ainsi que le héros de *Sérotonine* parle de lui-même : « je n'étais pas responsable, Dieu avait disposé de moi mais je n'étais en réalité, je n'avais jamais été qu'une inconsistante lopette » (p. 10).



et le travail sensé restent toujours des valeurs importantes ; au nom de ces valeurs, il organise un blocus sur la route. Le héros, un peu à la manière des héros polonais, Judym ou Cezary Baryka<sup>17</sup>, passe du travail organique<sup>18</sup> aux idéaux de la révolution. À ce titre, la critique houellebecquienne de Mai 68 vient d'être annulée. Le domaine de la lutte, de manière inattendue, s'en trouve étendu.

### LA FEMME ET AUTRES HORMONES

Le domaine de la lutte s'étend dans un autre sens encore. Nous le remarquons lorsque nous considérons que, dès son premier roman, Houellebecq dévoile un point faible de l'époque contemporaine : la désunion entre la vie et l'idée. Suivant ce constat, ses personnages peuvent être pleins d'une vitalité dénuée de sens, ou avoir un sens, mais dénué de vie. La première option – illustrée surtout par le sexe – se transforme rapidement en rituel, une mécanique repoussante de la copulation ou de la reproduction du pouvoir, la deuxième, par le fait qu'avoir des idées à l'époque du capitalisme tardif, c'est agir contre soi-même et contre la vie.

À partir de *l'Extension du domaine de la lutte* jusqu'à la dystrophique *Possibilité d'une île*, le pessimisme du diagnostic ne fait que croître, ce qui a porté ses fruits (si le pessimisme peut donner des fruits) dans trois romans présentant l'Europe en agonie (*La Carte et le Territoire*, *Soumission* et *Sérotonine*). Si aucune idée ni aucune valeur n'alimente plus la vie, cette vie est appelée à disparaître. Dans les romans de Houellebecq, l'Europe devient un continent de retraités, un musée en plein air, visité mollement par les Russes et les Chinois, une réserve que les habitants des anciennes colonies peuvent dédaigner

---

17. Le jeune héros du roman de Stefan Żeromski, *l'Avant-printemps* (*Przedwiośnie*, 1924, trad. fr. Anna Ciesielska-Ribaud et Krystyna Bourneuf, 2018, Paris : Trakt Éditions), se confronte aux différentes idéologies dans la Pologne renaissante après 1918, et fini par se faire embarquer dans une manifestation révolutionnaire [N.d.T.].

18. « Praca organiczna », une conception forgée à l'époque des partages sur les terres polonaises, consistant à percevoir la société comme un organisme vivant, nécessitant pour sa « survie » le travail de toutes les couches sociales [N.d.T.].



à leur guise. L'Europe n'est plus habitée ni par l'idée ni par la vie. C'est de là que vient la victoire des musulmans décrite dans *Soumission* : les Français élisent comme président un disciple d'Allah, parce que ce candidat incarne une foi forte et un ordre encore plus fort, une vitalité et une hiérarchie. L'écrivain remarque également, avec justesse et une froide satisfaction, que la classe moyenne est le vrai gagnant de cette nouvelle situation ; elle qui aspire à un ordre solide, légitimé par une idée forte. L'islam fait figure de perfusion pour une classe moyenne sans idéaux. Ou un dieu sous-traité.

Dans *Sérotonine*, la différenciation claire entre l'idée et la vie, empruntée à la philosophie de Nietzsche, perd de sa pertinence. Le roman nous conduit vers une autre perception, moins dichotomique, de la disparition de la vie. Le titre suggère une réponse : le nom d'une hormone. Jusqu'ici chez Houellebecq, le monde représenté, les actions des personnages, l'agitation des sociétés étaient soumis à l'opposition entre l'adrénaline et l'ocytocine : la lutte, l'attrait du pouvoir, le désir de conquêtes sexuelles, le fantasme de puissance érotique et la soumission des adversaires faisaient disparaître l'attachement et la tendresse. Dans le dernier roman, cette tension se forme dans la confrontation entre la recherche d'attachement et l'envie de bonheur. Avant, la femme contrecarrait la libido masculine, engendrant un mouvement destructeur pour elle-même et pour leur liaison. Cette fois-ci, de manière après tout très traditionaliste, l'attachement à un autre être humain est remis en question par l'hormone de la quiétude et de la sérénité.

Si nous regardons *Sérotonine* dans cette perspective, il ressort qu'un modèle de vie peut, même sans grande idée, avoir de la valeur. C'est celui d'une vie commune : avec quelqu'un ou pour quelqu'un.

Un tel rêve, voire une telle revendication, apparaissait déjà dans les romans antérieurs où, cependant, l'écrivain présentait la réalité contemporaine de manière tellement extrême que – à cause de l'héritage délétère de 1968 – les héros n'avaient aucune possibilité de vivre avec ou pour quelqu'un, car cette réalité détruisait tout attachement. Le désert social chez Houellebecq était produit par des individus :

ils aspiraient à la fois à la liberté individuelle et à l'amour, et cette aspiration contradictoire, inassouvie, les consumaient de l'intérieur<sup>19</sup>. Dans *Sérotonine*, Mai 68 n'est plus le principal accusé. Ce n'est ni l'émancipation de la femme, ni le capitalisme, ni aucune autre force qui n'ont repris à Florent sa bien-aimée. Il l'a fait lui-même. Et il l'a fait de manière typique : il avait des idéaux qu'il n'a pas hésité à trahir. Cependant, cela ne signifie pas que le hiatus entre les valeurs et l'époque cesse d'avoir un caractère absolu. S'il est possible de trahir une idée, cela signifie que nous jugeons les postures humaines d'après leur fidélité. Si l'époque avait excusé la trahison, si elle avait utilisé ce type de formule, Florent aurait été semblable aux héros des romans précédents : brûlé par l'impossible amour à un moment où les liens entre les hommes se sont distendus. Cependant, dans *Sérotonine*, cette caractéristique de la modernité tardive, empreinte d'un pathos qui sonne faux, ne suffit plus. Le héros n'a plus peur des liens (et donc de l'attachement, de la dépendance, de la limitation de sa liberté individuelle) ; il a peur de la souffrance. Cela n'est plus lié à l'époque mais à l'amour. Les chefs-d'œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle lui ont appris que l'amour ne serait accessible qu'à celui qui est capable de supporter la souffrance, que l'amour est un sentiment si profond parce qu'il lie dans ses extases la joie et la douleur, parce qu'il secoue l'existence humaine, qu'il permet de vivre l'absence de sa propre solitude comme le plus beau trait de l'existence. Celui qui aime ne se suffit plus à lui-même ; ce manque ne détruit cependant pas le sujet, mais l'appelle à une vie dans la plénitude, grâce à un autre être humain.

Il est donc possible de considérer *Sérotonine* – un roman moyen dans une œuvre inégale – comme un texte prismatique. Les lignes de l'évolution de l'œuvre de Houellebecq s'y brisent, et une source de lumière nouvelle, bien que faible, y apparaît. C'est en premier lieu, la caractéristique de Mai 68 qui a changé : dans son héritage, l'écrivain a su retrouver une force de protestation et une solidarité. C'est ensuite, l'image de la femme – celle d'une putain avide d'orgasmes – qui a

---

19. Je rejoins ici la conception d'Agata Bielik-Robson (Bielik-Robson, 2007).

évolué, cédant la place à une image dessinée avec une envie nouvelle : le lien fort unissant la mère et l'enfant n'exclut ni la vie professionnelle ni la vie érotique, elle remet cependant en question la place centrale attribuée à l'homme et conteste l'inévitable catastrophe (la naissance d'un enfant est, parmi tant d'autres, une expression de foi dans l'avenir). Enfin, la lamentation obscène sur l'époque perd de sa force ; si le temps présent tue tout lien, remplacé dans le roman introduit par le motif de la culpabilité d'un amour gâché et montre le chemin de la rédemption<sup>20</sup>.

Sur un domaine de lutte ainsi étendu, les cadavres ne manqueront pas. Mais dans les interstices, on perçoit moins de crainte devant son prochain et l'espoir d'une mort plus digne. Peu de choses, certes, mais puisque nous vivons juste avant la fin, c'est déjà ça. Jusque-là, chez Houellebecq ne dominait guère plus que rien.

*Traduit du polonais par Kinga Siatkowska-Callebat*

## BIBLIOGRAPHIE

BIELIK-ROBSON Agata, 2007, « Houellebecq albo skarga seksualnego proletariusa, [Houellebecq ou la plainte d'un prolétaire sexuel], *Dziennik.pl*, 5 novembre. [https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/180533\\_houellebecq-albo-skarga-seksualnego-proletariusa.html](https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/180533_houellebecq-albo-skarga-seksualnego-proletariusa.html), accès le 4 juillet 2021.

CRARY Jonathan, 2016, *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. fr. Grégoire Chamayou, Paris : Éditions la Découverte.

20. Au sujet de la différence dans le traitement littéraire et conceptuel des relations humaines, voir Houellebecq, 1994, pp. 20-21 : « Mon propos n'est pas de vous enchanter par de subtiles notations psychologiques. [...] Toute cette accumulation de détails réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme pure foutaise. [...] Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faut au contraire élaguer. Simplifier. J'y serai d'ailleurs aidé par le simple jeu du mouvement historique. Sous nos yeux, le monde s'uniformise ; les moyens de télécommunication progressent ; l'intérieur des appartements s'enrichit de nouveaux équipements. *Les relations humaines deviennent progressivement impossibles*, ce qui réduit d'autant la quantité d'anecdotes dont se compose une vie. Et peu à peu le visage de la mort apparaît, dans toute sa splendeur. Le troisième millénaire s'annonce bien. » (souligné par l'auteur de l'article, P. C.).



- DZIDO Marta, 2008, « L'entretien avec Michel Houellebecq », entretien sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=yJWXUvL1Suc&t=1s>, accès le 29 septembre 2019.
- HOUELLEBECQ Michel, 1994, *Extension du domaine de la lutte*, Paris : Éditions Maurice Nadeau.
- , 1998, *Interventions*, Paris : Flammarion.
- , 2020, *Sérotonine*, Paris : J'ai lu.
- KRÓL Zofia, 2019, « Tak żyją ludzie » [Ainsi vivent les gens], *Dwutygodnik*, n° 5, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8264-tak-zyja-ludzie.html>, accès le 3 juillet 2021.
- LYMBERY Philippe, 2017, *Farmageddon. The true cost of cheap meat*, Bloomsbury : Publishing PLC.
- MICHALSKI Cezary, 2004, « Rewolta nieudacznika w świecie zadekretowanego happy endu. O prozie Michela Houellebecqa », [La révolte d'un infortuné dans le monde du *happy-end* imposé. La prose de Michel Houellebecq], *Krytyka Polityczna*, n° 6.
- MIECZNICKA Magdalena, 2003, « Skandal to ja ! » [Le scandale, c'est moi !], *Gazeta Wyborcza* n° 23.
- PIKETTY Thomas, 2013, *Le capital au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Le Seuil.
- SZCZUKA Kazimiera, 2019, *Matka jest tylko jedna*, [Il n'y a qu'une mère], in *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, [La politique de la littérature. Le guide de Krytyka Polityczna], Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- SZOSTAK Natalia, 2019, *Prorok Houellebecq powraca*. [Le prophète Houellebecq est de retour], *Gazeta Wyborcza*, 18 janvier.
- TOKARSKA-BAKIR Joanna, 2019, *Półpornograficzne selfie od Houellebecqa* [Un selfie semi-pornographique de Houellebecq], *Gazeta Wyborcza*, 19 février; <https://wyborcza.pl/7,75517,24376599,houellebecq-w-serotoninie-znow-przewidzial-przyszlosc.html>, accès le 3 juillet 2021.







**LES HISTOIRES QUI S'ÉCRIVENT  
TOUTES SEULES**

Jolanta Sztachelska

Université de Białystok



## UNE HORLOGE

Il existe des histoires qui s'écrivent toutes seules, comme si nous n'étions pas là. Elles viennent sans qu'on le leur demande, d'un autre monde. On ne peut les faire disparaître de nos têtes, comme on ne peut chasser les rêves qui nous guettent à la lisière du sommeil. Quand je pense à ma propre enfance, je revois la vieille maison de mes grands-parents où nous avons souvent passé nos vacances. Elle se trouvait en plein centre du village, entourée de vieux arbres, un banc posé devant, dans la rue. Je n'arrive pas à la reconstituer en détail, elle a disparu dans le gouffre du temps. Pourtant, je sais que mon enfance ne pouvait se jouer ailleurs que dans cette vieille et modeste maison, avec son poêle au milieu de la pièce et ma grand-mère Albina, assise sur un tabouret, telle un fantôme qui veille sur l'ordre à l'intérieur et en dehors du monde. Je me rappelle aussi les images pieuses sur les murs et la prière du soir : choses qui nous étonnaient, nous, enfants de la ville, mais ne nous révoltaient pas. Là-bas il y avait des coutumes différentes qu'il fallait accepter pour survivre. Pendant des années, je n'ai eu aucun souvenir de l'horloge accrochée au mur de la cuisine. Peut-être parce qu'à force d'être là, elle avait fini par ne plus m'étonner. Elle était plus vieille que moi, son existence ne faisait donc aucun doute. Elle m'est revenue à l'esprit un jour, sans que je m'y attende, quand je l'ai revue soudain dans une nouvelle maison, et c'est à ce moment-là que je me suis rendu compte qu'elle ne pouvait pas faire partie de cette vie à la campagne. Elle apportait un souffle venu d'ailleurs, quelque chose d'inconnu et d'étrange. D'où venait-elle ? C'était une grande horloge dans une caisse en bois – noircie par le temps, vermoulue, silencieuse et précise. Elle mesurait le temps comme si celui-ci n'existait pas ; une inscription exotique sur son cadran m'épiait derrière la vitre : Paris.

## UNE VALISE

C'est un autre objet important dans cette histoire. Le 13 juillet 1942 à Issy-l'Évêque où logeait temporairement la famille Epstein, Irène Némirovsky, une écrivaine française connue, donna à sa fille âgée de douze ans une modeste valise en cuir contenant « des



documents familiaux importants ». Un instant après, Denise vécut un bouleversement. Il se produisit un événement qui ébranla son univers sécurisé : on arrêta sa mère. Parce que Juive et étrangère ou plutôt parce que « ressortissante étrangère de race juive » comme le stipulait la loi du régime de Vichy d'octobre 1940, on la transféra sans délai à Pithiviers dans le Loiret et le lendemain, après l'avoir scrupuleusement consigné dans les documents, on l'envoya dans le convoi n° 6 à destination d'Auschwitz.

## L'AUTRICE

Qui était Irène Némirovsky ? Elle vint au monde le 11 février 1903 à Kiev, dans le « yiddishland » (Anissimov, 2004, p. 12). La famille de son père, Léon Némirovsky (Arieh, de son prénom hébreu) était originaire d'un des plus importants centres du hassidisme en Ukraine (à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle). Les Némirovsky s'étaient enrichis dans le commerce du blé. Léon, un financier prodige, était l'un des plus grands banquiers de Russie, toléré par la cour tsariste. Il avait choisi pour femme Anna Margoulis (Fejda, de son prénom hébreu), fille de Juifs d'Odessa, égocentrique et égoïste, qui rêvait de faire partie de la société mondaine et de vivre dans le luxe. Elle ne manifesta jamais d'affection pour l'enfant née de cette relation, voire ressentait envers celle-ci une aversion particulière. Les relations compliquées entre mère et fille que l'on retrouve si souvent dans l'œuvre de Némirovsky sont certainement un reflet de ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. La haine envers la mère, le ressentiment de la fille abandonnée à son égard, une jeunesse traumatique sont les thèmes majeurs de romans comme *Le Vin de solitude* (1935), *Le Bal* (1929), *L'Ennemie* (1928), *Jezabel* (1936) ou *Chaleur du sang*<sup>1</sup> (2007).

Dès son plus jeune âge, l'enfant était sous la garde d'une nourrice et d'une gouvernante française, mais elle sut vite s'occuper toute seule, apprenant à lire et à écrire. Enfant déjà, Irène était polyglotte, elle connaissait le yiddish, le russe, le polonais, l'anglais

---

1. *Chaleur du sang* a paru en Pologne en 2008.



et le français, langue dans laquelle elle composa son œuvre. Les Némirovsky menaient grand train, ils habitaient une belle maison, partaient chaque été pour la Crimée ou le sud de la France (Biarritz, Saint-Jean-de-Luz, Hendaye ou la Côte d'Azur), pays qu'Irène considérait comme le plus beau et le meilleur pour y vivre. Quand la révolution d'Octobre éclata, ils habitaient à Saint-Pétersbourg. Pour protéger sa famille, Léon l'emmena pendant quelque temps à Moscou, mais la situation y semblait encore pire. De retour à Saint-Pétersbourg, poursuivi par les bolcheviques, il organisa la fuite vers la Finlande. Irène passa une année isolée au fin fond de la campagne, mûrissant en tant que femme et écrivaine. La famille réussit enfin à s'enfuir pour la Suède, où elle passa les trois mois suivants, avant d'arriver en 1919 en France après un long et dangereux voyage (nous retrouvons les traces de ces événements dans *David Golder* paru en 1929). Léon Némirovsky perdit presque tout, mais il refit vite fortune dans sa nouvelle patrie, devenant bientôt l'un des hommes les plus riches du pays. Il devint le directeur d'une des filiales de la banque qu'il avait fondée autrefois en Russie. Sa fille unique suivit des études de lettres à la Sorbonne et se jeta dans le tourbillon de la vie mondaine. À une soirée dansante, elle rencontra Michel Epstein, un ingénieur doué qu'elle épousa contre la volonté de sa mère. Leur première fille, Denise, naquit en 1929, la seconde, Élisabeth, en 1937.

### LA CARRIÈRE

On peut dire qu'elle commença à écrire à l'âge de 14 ans. Ses premiers textes parurent au début des années 1920. Elle fit son entrée dans la littérature avec *Malentendu*, terminé en 1923, suivi par *L'Enfant génial* (autre titre : *Un enfant prodige*) publié en 1926 dans *Les Œuvres libres*. Mais c'est avec *David Golder*, roman paru chez Bernard Grasset en 1929, qu'elle se fit véritablement connaître. Craignant un refus, Irène envoya son texte à la maison d'édition de manière anonyme. L'éditeur, intrigué par le contenu de l'œuvre, enchanté par son style, publia une annonce dans la presse afin d'encourager l'auteur à se dévoiler. Longtemps il ne put croire que

cette émouvante histoire avait été écrite par une jeune femme aux cheveux noirs, habitant en France depuis dix ans. L'œuvre surprit par la précision avec laquelle elle dépeignait la réalité du milieu exotique des Juifs russes, frappa par la maturité de son style, par le courage dans la description des personnages négatifs. *David Golder* est une transposition littéraire de l'histoire familiale des Némirovsky. L'écrivaine y raconte la vie d'un magnat de la finance né en Russie qui, contraint de quitter son pays, harcelé par sa femme infidèle, tourmenté par sa fille aimée mais imprudente, décide de reconstruire sa fortune perdue. Il y parvient grâce à la spéculation et à la dureté de son caractère, et finalement meurt dans les bras d'un immigré juif rencontré lors d'un voyage en bateau de Simferopol vers l'Europe. L'œuvre, qui connut un succès considérable, ouvrit à son autrice les portes de l'*establishment* littéraire; l'adaptation cinématographique du livre ne tarda pas à sortir<sup>2</sup>. Le roman suscita de vifs débats et – nous pouvons le constater en lisant sur internet des messages postés sur les forums – il continue à le faire jusqu'à nos jours. Les polémiques concernent l'image ambivalente des Juifs dans l'œuvre de Némirovsky, un antisémitisme de l'autrice que l'on pourrait même qualifier d'ardent, quelque peu intrigant ou du moins surprenant de la part d'une Juive.

Toutes ses œuvres les plus réussies portent sur le monde qu'elle connaissait, à travers son propre passé ou celui de ses parents, c'est-à-dire la civilisation des Juifs d'Europe de l'Est, mais dépourvue de sa diversité et de sa richesse, surtout de sa spiritualité, que Némirovsky ne connaissait pas ou contre laquelle elle paraissait étrangement imperméable. En se concentrant sur le milieu de la bourgeoisie juive, elle mettait à nu ses aspirations triviales à l'acquisition et à l'accumulation de richesses, soulignait les aspects négatifs du peuple auquel elle-même appartenait. Elle le dépeignait avec une sorte de cruauté passionnée, dirigée aussi contre elle-même, avec, pourrait-on presque dire, de la *Hassliebe*, ce mélange de fascination et de dégoût. Avec un cynisme exhibitionniste, elle avouait à la fin de son roman *Les Chiens et les loups* (1940) : « C'est cela les miens; c'est cela ma

---

2. Le film a été tourné par Julien Duvivier en 1931 avec un casting de stars.

famille ». Ailleurs, elle disait à travers l'un de ses personnages : « Ah ! Vos simagrées d'Européens, que je les hais ! Ce que vous appelez succès, victoire, amour, haine, moi, je l'appelle l'argent ! C'est un autre mot pour les mêmes choses ! » (Anissimov, 2004, p. 14) En créant ces scènes implacables, elle ne savait même pas quelles cruelles surprises allait lui réserver son destin imprévisible.

### UN CAHIER

Malgré le succès dont elle jouissait auprès d'une bourgeoisie parisienne cherchant parfois même à s'attirer ses faveurs et toujours prête à applaudir ceux qui disent tout haut ce que les autres gardent dans leurs pensées, la *douce France* n'accorda pas la nationalité à Irène Némirovsky, ce qui, au vu de la psychose croissante de la guerre et de l'antisémitisme, détermina le destin de l'écrivaine et la condamna au sort de hors-la-loi. Une lettre envoyée au maréchal Pétain, le baptême reçu par elle et par ses enfants – les efforts de toute la famille furent vains. Comme les autres Juifs, les Epstein étaient obligés de porter l'étoile jaune.

Juste avant le 1<sup>er</sup> septembre 1939, ils décidèrent d'emmenner leurs deux filles à Issy-l'Évêque avec une tutrice originaire de cette ville. Pendant la première année de la guerre, la vie de toute la famille changea de façon dramatique. Michel perdit son emploi, personne ne voulut publier les textes d'Irène, l'absence de revenus réguliers se fit sentir. Plusieurs nouvelles parurent dans les revues d'extrême-droite *Candide* et *Gringoire*, sous des pseudonymes masculins. La famille cherchait la protection chez ceux qui jusque-là étaient leurs amis, mais cela ne changeait pas grand-chose. Ils vivaient dans un hôtel, où – ironie du sort – logeaient aussi des soldats de la Wehrmacht. Ce n'est qu'un an après qu'ils réussirent à louer une maison. Pendant toute cette période, Irène lut beaucoup et ne cessa presque pas d'écrire. Elle le faisait souvent loin de chez elle, sur la route, emportant avec elle un petit cahier en cuir. En 1941 et 1942, elle travaillait sur le roman *Les Feux de l'automne* et sur *La Vie de Tchekhov*. Le premier texte ne fut publié qu'en 1957, l'ouvrage consacré à la vie de Tchekhov en 1946.

Revenons au cahier. Après l'arrestation de sa femme (en juillet 1942), Michel fut pris de panique. Prêt à tout, il écrit à l'ambassadeur d'Allemagne à Paris, en présentant tous les arguments possibles pour conjurer le mauvais sort, évoquant même l'antisémitisme de sa femme et la carrière qu'elle avait faite dans la presse de droite. Malheureusement, lui-même fut arrêté peu de temps après et mourut à Auschwitz en novembre 1942, gazé à peine arrivé au camp. Après l'arrestation du père, la gendarmerie française, comme d'habitude fidèle à la loi et scrupuleuse, commença à chercher les deux filles. Elles survécurent seulement grâce à leur tutrice qui avait eu la lucidité de découdre l'étoile jaune de leurs habits et de les envoyer à l'autre bout de la France. Jusqu'à la fin de la guerre, les sœurs passèrent la majorité du temps dans un monastère situé dans la région de Bordeaux. Juste après, elles cherchèrent de l'aide auprès de la famille, mais leur grand-mère, qui avait passé la guerre à Nice, en vivant dans le luxe et l'opulence, ne voulait pas entendre parler d'elles.

Le petit cahier d'Irène et d'autres souvenirs familiaux cachés dans la valise firent donc un long et périlleux voyage. Denise supposait qu'il contenait le journal intime de sa mère et – même si cela paraît incroyable – n'essaya pas de le décortiquer avant la fin des années 1990 par peur de ressusciter les démons du passé. C'est sa sœur cadette qui la convainquit de confier les notes de leur mère à une maison d'édition. C'est ainsi qu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, on découvrit dans ce cahier en cuir le dernier grand roman de Némirovsky. Sur du papier plus fin qu'une pelure d'oignon, dans une écriture microscopique qu'il fallait déchiffrer à la loupe, Irène écrivit le *Guerre et paix* français.

### LE PANDÉMONIUM DE LA GUERRE

Le cahier en cuir contenait deux écrits : le roman et les notes quotidiennes de l'autrice qui observait la réalité autour d'elle et documentait le processus de création de son texte. C'est grâce à ces notes que nous savons que le roman ne fut pas achevé<sup>3</sup>.

3. On y découvre que le roman devait se composer de cinq parties : la 1<sup>ère</sup> « Tempête en juin », la 2<sup>e</sup> « Dolce », la 3<sup>e</sup> « Captivité », la 4<sup>e</sup> « Batailles » et la 5<sup>e</sup> « Paix ».

*Suite française* se compose de deux parties, « Tempête en juin » et « Dolce », qui montrent la vie en France entre le 4 juin 1940, date de l'entrée des Allemands à Paris, et le 1<sup>er</sup> juillet 1941, le moment où, à la suite d'une décision d'Hitler, une partie de l'armée allemande qui occupe la France se dirige vers l'URSS. Dans la scène qui ouvre « Tempête en juin », le calme d'une chaude soirée de début d'été est soudain brisé par le hurlement des sirènes qui effraient les oiseaux et éveillent la peur dans les cœurs. Ayant compris que l'on ne pouvait pas compter sur l'armée française qui n'avait entrepris aucune action de défense, les Parisiens paniqués essayent de fuir la ville. Cet exode violent, mais surtout le chaos qui grandit d'une heure à l'autre, Némirovsky le décrit en se concentrant sur plusieurs personnages.

La famille d'un riche fonctionnaire du musée Péricaud emballé à la hâte avec l'aide des domestiques toutes ses affaires et part avec ses quatre enfants pour une de ses résidences secondaires estivales. Malheureusement, en fuyant les Allemands, ils perdent en cours de route le grand-père. Un écrivain capricieux, Gabriel Corte, coincé dans un immense embouteillage, regarde avec mépris les fugitifs désespérés : « Quels horribles visages ! Où est donc le sens de la dignité ! ? » Quand il manque d'essence, Charles Langlet, sybarite et esthète, amoureux de lui-même, de la bonne cuisine et de ses collections uniques (il est collectionneur de porcelaine rare), vole un jeune couple. Maurice et Jeanne Michaud, modestes employés de banque, sont sommés par leur employeur de venir à Tours où ont été transférés les actifs de la banque, mais finalement leur patron laisse à sa maîtresse envahissante la place qu'ils auraient pu prendre dans sa voiture. Ils décident donc de faire la route à pied. Après quelques jours de marche insensée, ils décident de rentrer à Paris pour y constater, à leur soulagement, qu'ils n'ont plus rien, car ils ont également perdu leur emploi à cause de la décision perfide du directeur. Ils ne pensent qu'à leur fils, qui – ils l'ignorent – a été blessé lors d'une des premières escarmouches avec les Allemands et s'est retrouvé dans une ferme près de Vendôme. C'est ainsi que le destin cruel sépare les parents et les enfants.



En observant ce pandémonium humain, déclenché soudainement par la tempête de la guerre, Irène Némirovsky fait preuve d'une grande maîtrise. Privés du sentiment de sécurité, les gens sortent de leurs habitudes, de leurs rituels, de leurs rôles et de leurs parures, révèlent leur visage déplaisant, égalant les animaux dans leur impitoyable instinct de survie à tout prix. Langet vole, bien qu'en temps normal cette mauvaise action l'ait répugné; la danseuse Arlène Corail séduit un jeune homme de 17 ans comme si elle était en rut; Charlotte Péricand, une mère française modèle, qui débite des platitudes sur la miséricorde, perd sa contenance quand elle voit se profiler à l'horizon le spectre de la faim. « La charité chrétienne, la mansuétude des siècles de civilisation tombaient d'elle comme de vains ornements révélant son âme aride et nue. Ils étaient seuls dans un monde hostile, ses enfants et elle. Il lui fallait nourrir et abriter ses petits. Le reste ne comptait plus » (Némirovsky, 2004, p. 77). Des épisodes sans pareil restent dans la mémoire du lecteur. Ainsi, pendant l'une de ces courtes nuits du mois de juin, le chat Albert découvre le plaisir de tuer, après quoi il va comme si de rien n'était dans le lit de la petite Jacqueline et se couche à ses pieds, si froids. Au même moment, juste à côté, l'aguicheuse et féline Arlène abuse sexuellement d'un adolescent. On se souvient aussi de l'histoire tragique de l'abbé Philippe, tué par un groupe de garçons d'un orphelinat qu'il rencontre par hasard sur la route. Saisi au début par la peur, il développe après un combat intérieur contre lui-même une sorte de tendresse, d'attachement envers eux. Durant l'une des nuits qu'ils sont forcés de passer dans le jardin d'un palais, il leur interdit d'entrer dans la maison, de piller et de détruire les biens d'autrui, alors ils l'assomment et le jettent dans un étang. Il attrape alors de toutes ses forces la branche d'un arbre : « Il essaya d'atteindre l'autre rive mais les pierres pleuvaient sur lui. Enfin il leva les deux bras, les mit devant son visage, et les garçons le virent s'enfoncer tout droit, dans sa soutane noire. Il ne s'était pas noyé : il avait été pris par la vase. Ce fut ainsi qu'il mourut, dans l'eau jusqu'à la ceinture, la tête rejetée en arrière, l'œil crevé par une pierre » (*ibid.*, p. 171).





## LA VIE

Némirovsky sait que la vie, même suspendue, même quand les lois de la morale ne fonctionnent pas, a ses zones d'ombre et de lumière. Les gens ressentent la faim, mais aussi l'amour, la vie continue à son propre rythme même quand la situation ne s'y prête pas. Dans « Tempête en juin », Madeleine, guidée par son instinct, s'approche d'un jeune garçon blessé, veille sur lui pendant sa maladie, car il incarne pour elle un type d'homme auquel elle rêve et qu'elle ne connaîtra probablement jamais en tant que jeune fille orpheline recueillie par des paysans. Dans la deuxième partie, « Dolce », l'autrice raconte avec une incroyable sensibilité l'histoire de la ville provinciale de Bussy, perdue au milieu de jardins, où arrive une garnison de la Wehrmacht. Les hommes de la région ne sont pas chez eux, ils sont soit à la guerre, soit en captivité, il ne reste que les femmes, les enfants et les personnes âgées. Une sorte de lien se crée entre les nouveaux arrivants – jeunes, en bonne santé, voire beaux, comme s'ils avaient été spécialement choisis « pour représenter leur race », souvent issus des meilleures familles, pensant avec nostalgie à leurs proches, mères, sœurs, petites amies ou maîtresses – et les femmes de la ville qui poursuivent la guerre dans leur esprit et s'efforcent de maintenir l'image de l'Allemand éternel ennemi. Un semblant de normalité naît, d'autant plus que la guerre n'atteint pas la ville et que ses désordres, tels que les pénuries alimentaires, n'y sont même pas ressentis. Ces nuances, présentes dans la prose de Némirovsky, tout comme l'ironie, construisent chez le lecteur une sorte de compréhension allant au-delà des événements racontés, une compréhension qui est celle de l'ambiguïté de la vie comprise dans son ensemble. Une vie qui ne connaît aucune règle car le plan d'ensemble n'est pas et ne sera jamais révélé au commun des mortels.

Au cœur de ce récit, nous retrouvons Lucille Angellier, une jeune femme mariée vivant dans une des plus jolies maisons de la ville avec sa belle-mère. Contrairement à celle-ci, elle est contente de l'absence de son époux, capturé par les Allemands. Elle n'arrive pas à lui pardonner son infidélité, éprouve un manque d'amour et, surtout, se sent



humiliée. Un homme emménage dans cette maison de femmes remplie de ressentiment mutuel et d'aversion : Bruno von Falk, officier allemand, descendant d'une vieille famille de l'aristocratie prussienne, pianiste raté. Lucille, d'abord distante et méfiante à l'égard du nouveau venu, succombe peu à peu à son charme, car elle a envie d'amour. Le sentiment, décrit par Némirovsky d'une manière très fine, est mutuel. Pour la première fois de sa vie, Lucille se sent appréciée et adorée. La figure de l'ennemi, dessinée avec subtilité, a donc de bonnes chances de se transformer en celle de chevalier mélancolique que le destin entraîne dans une sombre histoire de guerre. Les lecteurs, emportés par le charme de cette histoire, ont déjà envie de voir Lucille dans les bras de Bruno, lorsque l'autrice ajoute inopinément quelques notes réalistes à son récit. Dans un village voisin, un fermier tue un jeune officier allemand, et Lucille, bien qu'elle prenne un risque, accepte de cacher le coupable, un homme coléreux (le mari de Madeleine), dans sa maison, car c'est le seul endroit sûr. Qui pourrait chercher l'assassin chez le commandant ? Son amour ne connaît donc pas une fin heureuse : la jeune femme prend ce risque que lui dicte la solidarité dans un pays occupé. En revanche, elle ne sait pas – et ne peut pas savoir, car c'est le secret de la plume d'Irène Némirovsky – qu'en agissant ainsi, elle paye une certaine dette envers Madeleine. Le blessé que celle-ci a soigné, Jean-Marie Michaud, fils de Maurice et Jeanne, deviendra à l'avenir le bien-aimé de Lucille, comme nous le savons à partir des notes sur la suite du roman. Ou peut-être serait-il plus juste de dire qu'il devait devenir son bien-aimé, car aucune autre partie de *Suite française* n'a été écrite. Le deuxième élément qui fait partie du réalisme de Némirovsky est un rappel de la *vanitas* – « la fragilité des choses de ce monde<sup>4</sup> ». Soudain, les Allemands reçoivent l'ordre de marcher vers l'est. Ils quittent la ville bucolique et la douce France : « Bientôt, sur la route, à la place du régiment allemand, il ne resta qu'un peu de poussière » (*ibid.*, p. 390).

4. L'autrice de l'article fait référence au sonnet V de Mikołaj Sęp-Szarzyński « De l'amour non durable des choses de ce monde » [O nietrwalej miłości rzeczy świata tego] dont les extraits ont été traduits en français dans l'*Histoire de la littérature polonaise* de Czesław Miłosz (N.d.T.).



### PRIMUM VIVERE

Lorsque l'on juxtapose l'action du roman avec la date de la mort de l'autrice à Auschwitz, en août 1942, on a du mal à y croire (Gray, 2006, p. 1). Est-il possible qu'Irène ait écrit son texte presque en même temps que se déroulaient les événements qui l'ont inspiré ? Dans son ouvrage, *The Great War and Modern Memory* (1975), Paul Fussell s'interroge sur les mécanismes qui régissent l'écriture des récits de catastrophe, en esquissant les scénarios de création les plus probables et en étudiant les attitudes qui les accompagnent : d'une réaction de colère à une réflexion apaisée. Dans tous les cas, il ne fait aucun doute que, pour être surmonté, le traumatisme de la guerre nécessite du temps. Sur le moment, seule une écriture diaristique est possible, la mémoire peinant à ce stade à produire des récits d'une grande cohérence, sans parler de l'ironie qui exige une distance non seulement par rapport aux faits, mais aussi par rapport à la manière dont ces faits apparaissent dans les discours (*ibid.*). Alors que c'est justement cette ironie qui est la qualité la plus importante de *Suite française*. Elle est presque la marque de fabrique de l'écriture de Némirovsky, elle détermine son charme, son style et sa force.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, période qui – on peut le constater en lisant son journal – était pour elle l'une des sources d'inspiration littéraire les plus importantes, quand on voulait faire l'éloge d'une femme auteur, on disait qu'elle écrivait « à la manière masculine », « comme un homme ». Dans le cas de Némirovsky, de telles affirmations ne semblent tout simplement pas justes, car ce qui fait d'elle un excellent écrivain est justement très féminin et profondément humain. Ayant renoncé aux fantaisies idéalistes sur la nature humaine, l'écrivaine brosse un tableau plutôt sévère de ses personnages aux prises avec la vie. La plupart d'entre eux sont des égoïstes déclarés qui, quand il le faut, font abstraction des plus grands acquis de la civilisation européenne : l'élan humanitaire, l'empathie, le sens de la justice et la solidarité avec les malheureux. Pour garder un train de vie confortable, les privilèges et le *statu quo* social, tous sont capables de tuer, de piller et de tricher : non seulement ceux qui se trouvent en bas de



l'échelle sociale, les domestiques et les locataires sans le sou, mais aussi ceux qui jusque-là ne manquaient de rien. La guerre, suggère l'autrice, est un moment propice à ce que les anciennes rancunes, les préjugés et les superstitions refassent surface. Les Français portent dans leur sang le besoin de révolution, et un autre remaniement social, bien que moins profond que celui de la mémorable année 1789, semble nécessaire pour que la colère trouve enfin un exutoire. L'écrivaine regarde ses protagonistes comme à une double distance – elle est assez proche d'eux pour voir leurs âmes, pour entrer dans leur façon de penser, et en même temps assez éloignée pour pouvoir mêler ironiquement leurs destins, confronter leurs antagonismes ou leurs égoïsmes. En effet, dans ces rapprochements, elle fait preuve d'une ironie ingénieuse. Quand le bon vivant Charles Langlet revient à Paris et découvre avec satisfaction qu'il existe encore des enclaves de son ancienne vie raffinée, Némirovsky, avec une apparente désinvolture, ajoute à la scène un autre élément – une femme au chapeau délicieux. Pour Charles, c'est un signe de normalité qui lui est rendu par miracle, de la beauté retrouvée :

*[...] toutes étaient bien habillées mais avec une certaine affectation de simplicité, disant "On ne s'habille pas, vous pensez! d'abord on n'a pas d'argent et puis ce n'est pas le moment, je finis mes vieilles robes..." , mais celle-ci arborait avec crânerie, avec courage, avec un insolent bonheur, un délicieux petit chapeau neuf, à peine plus grand qu'un rond de serviette, fait de deux peaux de zibeline, avec une voilette rousse sur ses cheveux d'or.*

Némirovsky, 2004, p. 210.

Mais il n'aura pas le temps de consommer cette relation, car il périt une heure plus tard, renversé par une voiture qui roule à fond de train dans une rue obscure :

*Il reçut un coup terrible sur la tête. L'aile de la voiture avait fait voler en éclats sa boîte crânienne. Du sang et de la cervelle jaillirent avec tant de force que quelques gouttes tombèrent sur la femme qui conduisait – une jolie femme, coiffée d'un chapeau pas plus grand qu'un rond de serviette fait de deux peaux de zibeline cousues ensemble et d'une voilette rousse flottant sur des cheveux d'or.*

*Ibid.*, p. 215.



Arlène Corail, l'heureuse propriétaire de jambes magnifiques et d'un corps séduisant, se remet rapidement de cet accident. Comme du reste de ses aventures, elle en ressort indemne, encore plus forte et plus effrontée.

Malgré une tendance à dessiner des personnages négatifs due à son jugement sévère sur la réalité des relations sociales, Némirovsky ne donne pas vie uniquement à des brutes. Le lecteur de *Suite française* perçoit la sympathie que l'autrice garde pour Lucille et Madeleine, il voit que la mort de l'abbé Philippe a pour but de nous choquer, qu'à travers le jeune garçon rêvant de gloire guerrière et faisant preuve de bravoure mûrit une France différente, plus honnête. On se souviendra sûrement de la belle main de Bruno von Falk qui périt quelque part sur un champ de glace près de Moscou ou de Stalingrad, elle restera gravée dans nos esprits, tout comme sa vie rêvée qu'il jouait au piano. Mais les personnages entièrement positifs de ce roman sont les époux Michaud, les seuls à avoir conservé de la décence, de la dignité dans cette tempête de juin. Ce sont eux qui devaient apparaître dans les parties suivantes du roman. Pourquoi les a-t-elle choisis? Non pas parce qu'ils perdent toujours contre les plus forts, ou parce qu'ils n'ont pas de chance, mais parce que, malgré toute l'adversité, ils restent ensemble. Qui plus est, ils se sentent même heureux à leur manière. Jeanne dit à son mari :

– *Tu es étrange, Maurice. Tu les as vus les plus cyniques, les plus désenchantés et, en même temps, tu n'es pas malheureux, je veux dire, pas malheureux intérieurement! Est-ce que je me trompe?*

– *Non.*

– *Mais enfin qu'est-ce qui te console alors?*

– *La certitude de ma liberté intérieure, dit-il après avoir réfléchi, ce bien précieux inaltérable, et qu'il ne dépend que de moi de perdre ou de conserver. Que les passions poussées à leur paroxysme comme elles le sont maintenant finissent par s'éteindre. Que ce qui a eu un commencement aura une fin. En un mot, que les catastrophes passent et qu'il faut tâcher de ne pas passer avant elles, voilà tout. Donc d'abord vivre : Primum vivere. Au jour le jour. Durer, attendre, espérer.*

*Ibid.*, pp. 205-206.



Je devine intuitivement que ces mots ont une portée plus grande que prévu. Ne sont-ils pas, toutes proportions gardées, une sorte de programme de l'autrice qui n'accepte pas son sort, qui est en quelque sorte toujours libre, car écrivant presque jusqu'à la fin ?

### UNE REMARQUE AU SUJET DE L'ANTISÉMITISME

L'autrice de dizaines de nouvelles et de plusieurs romans, connue et admirée en France pendant les années 1920 et 1930 et jusqu'à récemment presque complètement oubliée, refait la une des journaux au XXI<sup>e</sup> siècle. Lorsque *Suite française* paraît en librairie en 2004, on le salue comme un chef-d'œuvre et – événement que l'on peut considérer comme tout à fait hors du commun – l'écrivaine reçoit à titre posthume le prix Renaudot (le Goncourt aurait été plus approprié<sup>5</sup>).

La sortie du roman en France, et deux ans plus tard en Grande-Bretagne et aux États-Unis, s'accompagne d'une campagne promotionnelle agressive. Des publicités apparaissent dans les publications les plus étranges, non seulement dans des revues littéraires sérieuses, mais aussi dans des magazines de mode où elles figurent entre les parfums et les chaussures les plus en vogue. On manque de raison, de mesure et de bon goût. On n'hésite pas à user d'arguments de vente que l'on pourrait qualifier sans équivoque de « pornographie de la mort ». Ainsi, ce qui doit attirer en premier lieu le lecteur potentiel est le fait que l'autrice du roman a péri à Auschwitz. L'autre abus majeur est d'insister sur l'antisémitisme de Némirovsky, ce qui rouvre d'ailleurs l'interminable débat autour de la collaboration des Français pendant la Deuxième Guerre mondiale.

Depuis la parution du livre, il y a quelques années, de nombreux ouvrages ont été consacrés à l'œuvre de Némirovsky, dont plusieurs disséquaient la vie de l'autrice (Jonathan, 2007 ; Philipponnat &

---

5. Dans son article, Tazio Koelb parle du scandale qui accompagna cette décision. L'auteur y conteste la valeur que l'on attribue à l'écriture de Némirovsky, en parlant de sa vision conservatrice de la société et en comparant son œuvre avec celles de John Steinbeck et d'André Schwartz-Bart (Koelb, 2008).



Lienhardt, 2007)<sup>6</sup>. Pourtant, le problème de l'antisémitisme de Némirovsky n'a pas été résolu. Dans l'un des entretiens, la traductrice américaine de son œuvre, Sandra Smith, mentionne *Le Maître des âmes*, un roman qui raconte l'histoire d'un émigré levantin rejeté par les milieux aisés français. Pour acquérir de l'importance, il commence à pratiquer des avortements illégaux et devient le maître des « petites âmes ». La traductrice analyse le roman comme une réflexion sur la position d'un étranger dans le monde. Pour être accepté, il faut être aussi corrompu que le milieu dont on désire faire partie. Est-ce de l'antisémitisme? « Je suis juive et je ne trouve pas que ce soit antisémitisme », dit-elle (Jefferies, 2007).

### UN FRAGMENT DE BUSSY

– Maman, d'où vient cette horloge? Tu sais quelque chose à son sujet? ai-je demandé à ma mère qui approchait des 90 ans.

– Elle est là depuis la guerre. C'est un Allemand qui habitait à la maison qui l'a laissée ici. Il n'est pas resté longtemps, on les a envoyés vers l'est. Il nous avait choisis parce que la maison se trouvait au centre du village, elle était petite, mais propre. Il nous donnait des bonbons, nous montrait des photos de sa famille, de ses enfants. Notre père nous manquait. Dès que la guerre a éclaté, on l'a mobilisé, puis il a été envoyé dans un camp soviétique, enfin il a rejoint l'armée d'Anders. C'était la guerre : une femme seule, quatre enfants. Oui, c'était une période dangereuse.

L'horloge est toujours sur le mur. Quand je la regarde, je vois Bussy chauffé à blanc par la chaleur de l'été, perdu quelque part au milieu de ses jardins, un Bussy soudain vidé – « Bientôt, sur la route, à la place du régiment allemand, il ne resta qu'un peu de poussière ». (Némirovsky, 2004, p. 390).

*Traduit du polonais par Błażej Zarzecki.*

6. Le livre a été traduit en anglais en 2010 par Euan Cameron : *The Life of Irene Nemirovsky*, Londres : Chatto & Windus.

## BIBLIOGRAPHIE

ANISSIMOV Myriam, 2004, « Préface » in Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris : Denoël.

GRAY Paul, 2006, « As France Burned », *The New York Times, Sunday Book Review*, 9 avril ; <https://www.nytimes.com/2006/04/09/books/review/as-france-burned.html> (accès, le 30 juin 2021).

JEFFERIES Stuart, 2007, « Truth, lies and antisemitism », *The Guardian*, 22 février ; <https://www.theguardian.com/world/2007/feb/22/secondworldwar.religion> (accès, le 30 juin 2021).

JONATHAN Weiss, 2007, *Irène Némirovsky*, Stanford : Stanford University Press.

KOELB Tadzio, 2008, « Irene Nemirovsky and the Death of the Critic », *Jewish Quarterly*, n° 211, pp 12-31.

NÉMIROVSKY Irène, 2004, *Suite française*, Paris : Denoël.

PHILIPPONNAT Olivier & LIENHARDT Patrick, 2007, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris : Grasset & Fasquelle.

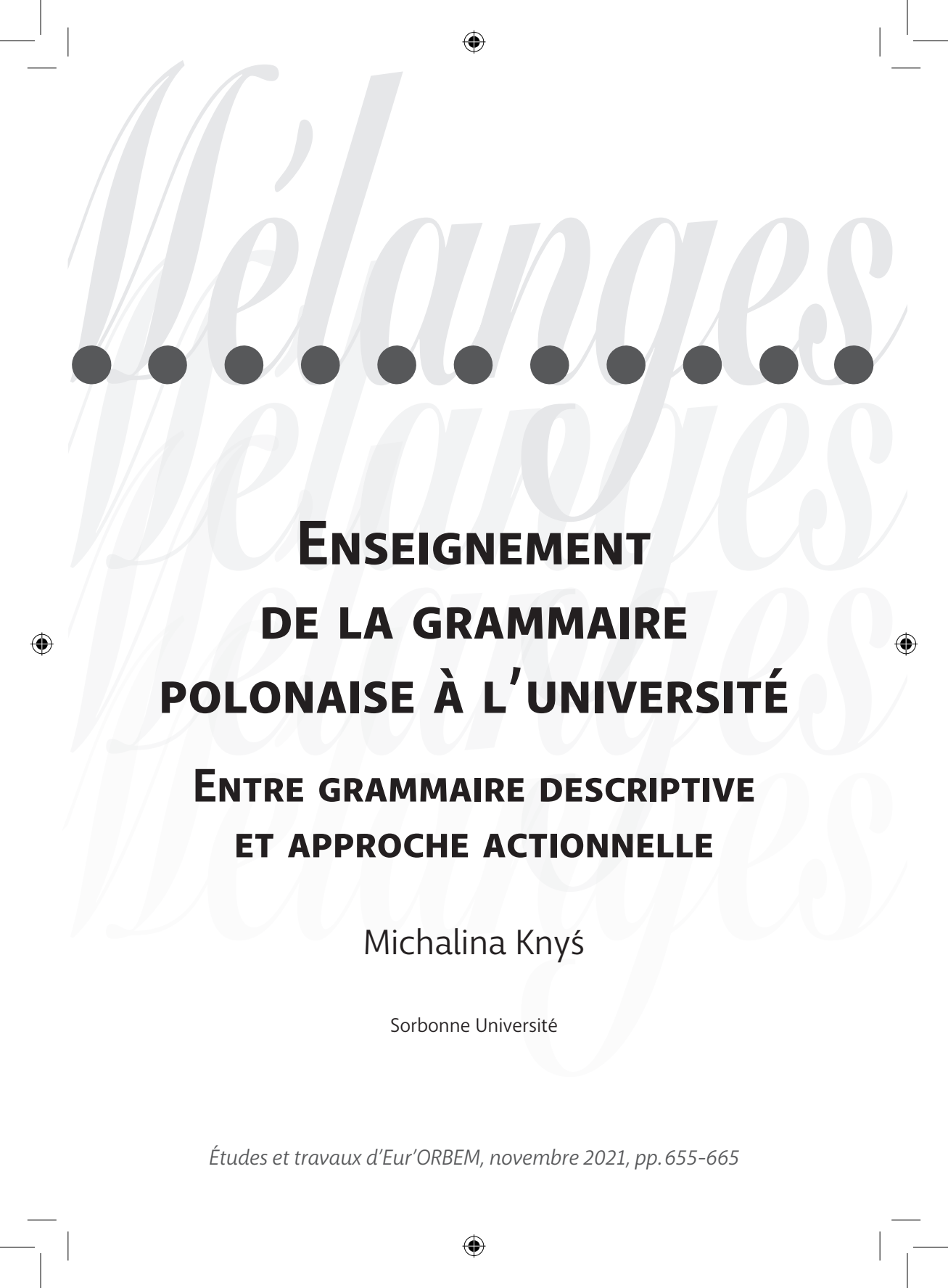




**V.**

**MÉTHODE(S)  
DE L'ENSEIGNEMENT  
DU POLONAIS**





**ENSEIGNEMENT  
DE LA GRAMMAIRE  
POLONAISE À L'UNIVERSITÉ  
ENTRE GRAMMAIRE DESCRIPTIVE  
ET APPROCHE ACTIONNELLE**

Michalina Knyś

Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.655-665*

Depuis 2001, grâce à la parution du *CECR (Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer)*, la grammaire a fait officiellement son « retour » dans les méthodes et programmes d'enseignement des langues. Désormais désignée en tant que *compétence grammaticale*, elle constitue l'un des outils nécessaires pour agir et communiquer d'une manière efficace dans une langue étrangère. Simultanément, la tradition universitaire des études philologiques continue à attribuer à la grammaire une place primordiale, comme si la connaissance d'une langue était égale à la connaissance approfondie de sa grammaire, de son lexique et du métalangage. Un diplômé de l'université devrait donc être un philologue compétent qui non seulement maîtrise une langue étrangère mais qui est aussi capable d'analyser et de décrire ses phénomènes.

Comment concilier et réaliser ces deux objectifs dans notre contexte ? Afin de trouver la réponse à cette question, il sera nécessaire d'expliquer la notion de compétence grammaticale et de décrire les façons de la développer dans l'optique définie par le *CECR*. Ensuite, nous allons déterminer et caractériser les étudiants de polonais de la Sorbonne, dont les besoins particuliers et les capacités vont nous orienter dans le choix des méthodes et des techniques d'enseignement de la grammaire. Certains types d'activités seront aussi présentés.

### LA PLACE DE LA GRAMMAIRE DANS L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES

Selon le *CECR*, la compétence linguistique est considérée, avec les compétences sociolinguistique et pragmatique, comme une composante de la compétence globale à communiquer par le langage. Le développement simultané de toutes ces compétences est indispensable pour maîtriser une langue.

La compétence linguistique se subdivise en :

- compétence lexicale ;
- compétence grammaticale ;

- compétence sémantique ;
- compétence phonologique ;
- compétence orthographique.

Le *CECR* définit la compétence grammaticale comme « la connaissance des ressources grammaticales de la langue et la capacité de les utiliser » et comme « **la capacité de comprendre et d'exprimer du sens** en produisant et en reconnaissant des phrases bien formées selon ces principes et non de les mémoriser et de les reproduire comme des formules toutes faites » (Conseil de l'Europe, 2001, p. 89).

Dans cette perspective, la connaissance des règles constitue un outil de communication (réception et production des textes) et non le but de notre apprentissage ou de notre enseignement. Cette position – assez révolutionnaire pour l'époque – est partagée par les auteurs des programmes d'enseignement du polonais langue étrangère (Janowska *et al.*, 2016, p. 32) et implique déjà une certaine approche de la grammaire pendant les cours de langue : si c'est *le sens* qui est le plus important, la présentation d'une structure grammaticale doit tenir compte de sa fonction dans la communication et de son contexte. Ainsi, l'enseignement de la grammaire se concentre sur le trinôme essentiel : **la forme, la fonction et le sens**.

Les exercices formels (textes lacunaires, substitutions, réponses aux questions, imitations etc.), souvent peu surprenants mais inévitables dans l'apprentissage, peuvent présenter une utilité communicative et se limiter au seul aspect de l'emploi d'une forme. Rien que la formulation de la consigne peut faciliter la tâche et rendre le passage à la communication assez naturel : il sera toujours plus agréable et intéressant de dresser une liste des produits à acheter pour le dîner (en utilisant les formes du génitif pluriel) que de mettre des substantifs aléatoires au génitif pluriel.

Il existe de plus en plus de manuels de polonais qui proposent une approche fonctionnelle de la grammaire, par exemple :

- Gramatyka? Dlaczego nie?!* (Machowska, 2010) pour le niveau A1,
- Gramatyka? Ależ tak!* (Machowska, 2014) pour le niveau A2,

*Gramatyka dla praktyka* (Dembnińska & Fastyn-Pleger & Małyska & Ułańska, 2017) pour les niveaux A1-B1.

Le *CECR* propose également quelques démarches concernant le développement de la compétence grammaticale. L'apprenant peut soit découvrir les règles de grammaire (guidé par l'enseignant), soit les « recevoir » et les apprendre.

Comme l'indique le *CECR*, « on peut attendre ou exiger des apprenants qu'ils développent leur compétence grammaticale :

a. de manière inductive par l'exposition à de nouvelles données grammaticales telles qu'elles apparaissent dans des documents authentiques ;

b. de manière inductive en faisant entrer de nouveaux éléments grammaticaux, des catégories, des structures, des règles, etc. dans des textes produits spécialement pour montrer leur forme, leur fonction et leur sens ;

c. comme dans b. mais suivis d'explications et d'exercices formels,

d. par la présentation de paradigmes formels, de tableaux structuraux, etc. suivis d'explications métalinguistiques appropriées en L2 ou en L1 et d'exercices formels ;

e. par la clarification et, le cas échéant, la reformulation des hypothèses des apprenants, etc. » (Conseil de l'Europe, 2001).

Quelle démarche est-elle alors la plus adéquate ?

De nombreuses recherches menées sur l'efficacité de l'induction et de la déduction montrent que la meilleure façon de présenter le savoir grammatical est d'appliquer et de mélanger des méthodes variées (par exemple : Herron & Tomasello, 1992 ; Shaffer, 1989 ; Erlam, 2003). L'induction, malgré le temps qu'elle exige, peut avoir un effet positif sur les apprenants qui – en tant qu'enquêteurs linguistiques – découvrent les faits linguistiques, la structure de la langue et développent leur pensée critique.

Le *CECR* nous fournit, lui aussi, une réponse bien optimiste :



*Le Conseil de l'Europe a pour principe méthodologique fondamental de considérer que les méthodes à mettre en œuvre pour l'apprentissage, l'enseignement et la recherche sont celles que l'on considère comme les plus efficaces pour atteindre les objectifs convenus en fonction des apprenants concernés dans leur environnement social. L'efficacité est subordonnée aux motivations et aux caractéristiques des apprenants ainsi qu'à la nature des ressources humaines et matérielles que l'on peut mettre en jeu. Le respect de ce principe fondamental conduit nécessairement à une grande variété d'objectifs et à une variété plus grande encore de méthodes et de matériels.*

Conseil de l'Europe, 2001, p. 110.

Tout est donc permis pour atteindre les objectifs concernant l'enseignement de la grammaire, mais une autre question se pose ainsi : quels sont les objectifs spécifiques dans le contexte universitaire et, plus précisément, en LLCER Polonais à la Sorbonne ? Quelles méthodes appliquer pour les réaliser de la manière la plus efficace ?

### LES ÉTUDIANTS FACE À LA GRAMMAIRE

Chaque année, environ 20 jeunes étudiants, provenant de milieux différents, commencent l'aventure de la licence de polonais LLCER. Leur niveau de connaissance de la langue entraîne souvent la création de 3 groupes : grands débutants, groupe intermédiaire et groupe avancé.

Les débutants, portant souvent un grand intérêt pour les langues et cultures slaves, ont (seulement) 4 h de cours de polonais par semaine<sup>1</sup>. Au moins 1h est consacrée entièrement au développement de la compétence grammaticale.

Les étudiants de niveau intermédiaire ne connaissent en général que le polonais courant. Ils ont donc besoin d'un enseignement intensif du polonais, mais aussi de la grammaire.

---

1. Cette situation a évolué favorablement en 2020 : les grands débutants disposent désormais de 5 h hebdomadaires de cours de pratique de la langue, auxquels se rajoutent 3 h de traduction (dont le thème grammatical), 1,5 h de cours de linguistique et grammaire, et au moins 1h de tutorat. Cette année, la L1 accueille une cinquantaine d'étudiants au lieu de la vingtaine habituelle. (N.d.R.).

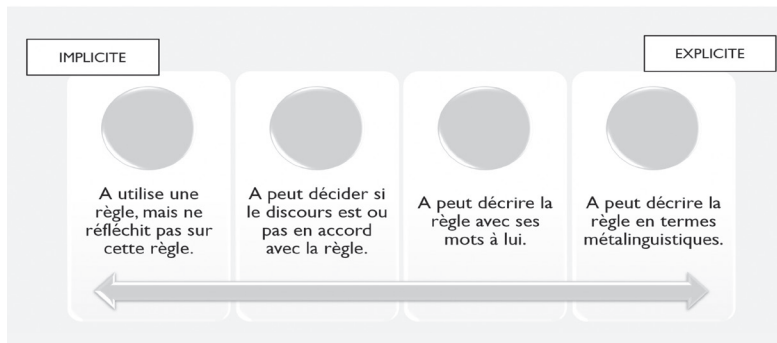




Quant aux étudiants avancés, ils sont souvent Polonais, nés en Pologne mais éduqués en France, ou venus à Paris pour leurs études supérieures. En tant que locuteurs natifs (ou quasi-natifs) du polonais, ils ont souvent l'impression de connaître la langue parfaitement, mais le degré de leur connaissance du métalangage est plutôt modeste.

Pour mieux expliquer la problématique de la compétence grammaticale de nos étudiants, il est utile de se servir de l'échelle mise au point par Claus Faerch et citée par Jean-Claude Beacco dans sa *Didactique de la grammaire dans l'enseignement du français et des langues* (2010, p. 73).

Schéma 1. Échelle de C. Faerch (1986).



Pour les débutants, tout savoir et toute connaissance des règles sont d'abord explicites. Les apprenants sont capables de créer des formes correctes dans la communication parce qu'ils savent comment le faire grâce aux schémas et aux compétences acquises consciemment. L'objectif de la formation en polonais est de leur permettre de passer de ce savoir explicite au savoir implicite, afin qu'ils puissent automatiser les structures et ainsi communiquer sans réfléchir sur la forme.

Quant aux étudiants avancés, ils commencent leurs études avec un niveau de savoir conséquent mais implicite. Malgré leur compétence de communication bien développée, ils éprouvent des difficultés sérieuses liées à leur manque de connaissance de la structure de la langue (même en français) et à l'utilisation du métalangage. Il



arrive très souvent que même les notions de base (parties du discours, catégories verbales ou nominales) leur soient inconnues. L'enseignant de polonais vise donc à leur transmettre ce savoir explicite, à les forcer à réfléchir sur la langue polonaise et à leur fournir des outils indispensables pour en réaliser sa description.

Bien que le point de départ soit très différent pour les deux groupes d'étudiants, le résultat visé est le même : permettre aux étudiants de maîtriser la grammaire fonctionnelle pour communiquer efficacement et correctement ; et maîtriser la grammaire – considérée comme capacité de décrire la langue d'une façon exhaustive. Mon expérience de lectrice tend à mettre en lumière le fait que les étudiants débutants qui apprennent le polonais comme langue étrangère ont une certaine aisance dans l'emploi du métalangage par rapport aux étudiants polonophones chez qui nous pouvons rencontrer davantage de résistance.

### EXEMPLES D'ACTIVITÉS

Nous voudrions présenter ici quelques exemples d'activités que nous proposons aux étudiants pour développer leurs compétences grammaticales :

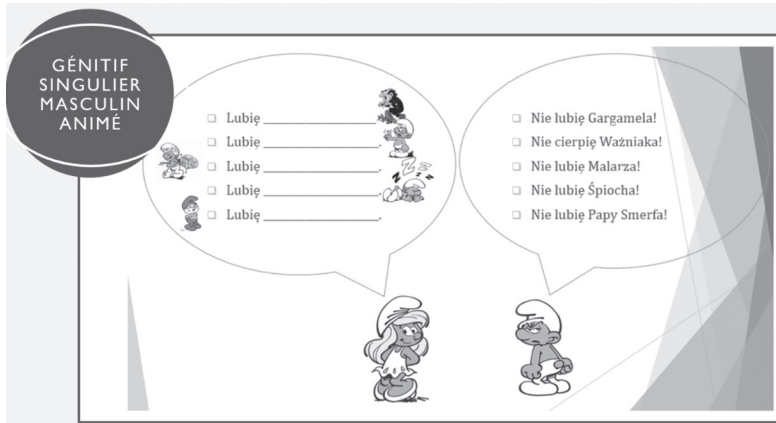
- une activité de découverte théorique (formes du génitif masculin animé) ;
- une activité de réflexion sur l'emploi des formes (aspect au futur) ;
- une tâche pratique (futur simple et composé).

#### *1. Le génitif masculin animé au singulier*

Le but de cet exercice ludique, qui peut servir tant aux débutants qu'aux polonophones, est de découvrir la façon de former le génitif masculin animé au singulier, tout en utilisant des connaissances déjà acquises (formation de l'accusatif). Les étudiants voient deux personnages de Schtroumpfs et deux textes.



Dessin 1. Activité 1 : les Schtroumpfs – découverte du génitif



Le texte au génitif – ce cas étant encore inconnu pour les apprenants – est déjà rempli. Il présente un des emplois du génitif, conforme d’ailleurs au caractère de ce petit personnage bleu de fiction. Les étudiants sont priés de remplir le texte de la Schtroumpfette qui, contrairement à son ami grognon, aime tout le monde. Les illustrations les aident pour les mots qui peuvent – mais ne doivent pas nécessairement – s’avérer difficiles. Après avoir rempli les phrases, les apprenants sont censés remarquer que presque toutes les formes connues de l’accusatif masculin animé sont identiques aux nouvelles formes du génitif (ce qui est toujours rassurant pour les débutants). La dernière expression d’antipathie constitue toutefois un piège (*Nie lubię Papy Smerfa*, mais *Lubię Papę Smerfa*) et les apprenants doivent trouver l’explication de ce phénomène. Après avoir effectué cette découverte, les étudiants – nos futurs philologues – doivent la décrire en utilisant le métalangage nécessaire, en polonais et en français. Ensuite, ils pourront passer aux autres exercices formels et aux activités liées à la communication.

## 2. L’aspect au futur

Cette activité sert à montrer le fonctionnement des aspects perfectif et imperfectif au futur et à souligner la différence sémantique

entre les verbes perfectifs et imperfectifs. L'enseignant montre une série d'images et les étudiants (connaissant déjà les deux futurs) doivent les associer aux textes. Ensuite, les apprenants décident quel temps exprime des procès achevés au futur et lequel se concentre sur le procès en train de se dérouler.

Dessin 2. Activité 2 : réflexion sur l'aspect au futur



### 3. Tâche : organiser un séjour en Pologne

L'apprenant, après avoir compris la règle et après l'avoir automatisée grâce aux exercices formels, devra passer à la communication et à l'action, pour être sûr de savoir l'utiliser correctement dans une situation possiblement authentique. C'est pourquoi nous proposons à nos étudiants de réaliser des tâches différentes. Le *CECR* définit une tâche comme « toute visée actionnelle que l'acteur se représente comme devant parvenir à un résultat donné en fonction d'un problème à résoudre, d'une obligation à remplir, d'un but qu'on s'est fixé » (Conseil de l'Europe, 2001, p. 13). Nous essayons donc de créer des problèmes auxquels les étudiants devraient ou pourraient faire face en dehors du cours de polonais.

Le but de cette tâche prévue pour le niveau A2+ est de planifier un court séjour en Pologne. L'enseignant peut – selon son gré – préciser les dates et les lieux possibles. Nous avons proposé 4 endroits : Zakopane,

Gdańsk, Mazury et Kraków. Les étudiants, divisés en groupes de 2 ou 3 personnes, doivent ensuite choisir leur destination et préparer le plan de voyage. Le résultat de cette macro-tâche est un voyage planifié et organisé, présenté par les étudiants sous forme d'un plan détaillé qui rendra compte de leurs préparatifs. L'enseignant prévoit évidemment des micro-tâches qui aident à organiser le travail des apprenants :

- ils vérifient la météo dans chaque endroit pour les dates choisies et décident où les conditions climatiques seront les plus avantageuses (tout en utilisant le futur : *w Krakowie będzie padać deszcz*);
- ils préparent et effectuent un sondage pour décider quelles activités ils préfèrent et quel endroit y correspond le mieux;
- ils cherchent le moyen de transport le plus confortable et le moins cher (dans les limites budgétaires imposées par l'enseignant);
- ils négocient et choisissent leur destination de vacances;
- ils cherchent le logement;
- ils se partagent les tâches (qui prendra l'appareil photo, qui se chargera de l'achat des billets, etc.).

L'enseignant doit planifier précisément la tâche et toutes les activités grammaticales, lexicales et communicatives qui la précèdent et qui préparent les étudiants à son exécution. Avec le nombre restreint d'heures consacrées aux cours de langue, il n'est malheureusement pas toujours possible de réaliser des projets aussi complexes. C'est pourtant un moyen extrêmement efficace de vérifier si les apprenants ont assimilé les éléments nécessaires de la compétence grammaticale.

Il existe plusieurs méthodes, démarches et techniques qui servent à développer la compétence grammaticale chez l'apprenant d'une langue étrangère. Une grande responsabilité repose sur les enseignants de langue qui déterminent laquelle sera la plus efficace selon les objectifs de la formation, les besoins particuliers des apprenants et les conditions dans lesquelles l'apprentissage a lieu. Les étudiants de langues à l'université constituent un public fort spécifique, car ils souhaitent et ont l'obligation de maîtriser la langue non seulement en tant qu'utilisateurs mais aussi en tant que futurs chercheurs, traducteurs et enseignants. Les



professeurs peuvent varier les techniques et les démarches, appliquer de nouvelles méthodes et expérimenter, mais tout cela doit se conjuguer avec ce qui est indispensable pour réussir : l'investissement sérieux, la motivation et le travail assidu de la part de l'apprenant.

## BIBLIOGRAPHIE

- BEACCO Jean-Claude, 2010, *La Didactique de la grammaire dans l'enseignement du français et des langues*, Paris : Didier.
- Conseil de l'Europe, 2001, *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Paris : Didier.
- DEMBIŃSKA Kamila & FASTYN-PLĘGER Karolina & MAŁYSKA Agnieszka & UŁAŃSKA Marta, 2017, *Gramatyka dla praktyka* [Grammaire appliquée], Berlin : Kolleg für polnische Sprache und Kultur.
- ERLAM Rosemary, 2003, « The Effects of Deductive and Inductive Instruction on the Acquisition of Direct Object Pronouns in French as a Second Language », *The Modern Journal*, n° 78, pp. 242-260.
- GERMAIN Claude & SÉGUIN Hubert, 1998, *Le Point sur la grammaire*, Paris : CLE International.
- HERRON Carol & TOMASELLO, Michael, 1992, « Acquiring Grammatical Structures by Guided Induction », *The French Review*, n° 65, pp. 708-718.
- JANOWSKA Iwona & al., 2016, *Programy nauczania języka polskiego jako obcego. Poziomy A1-C2* [Programmes d'enseignement du Polonais langue étrangère], Kraków : Księgarnia Akademicka.
- MACHOWSKA Joanna, 2010, *Gramatyka ? Dlaczego nie ?!* [Grammaire ? Pourquoi pas ?], Kraków : Universitas.
- MACHOWSKA Joanna, 2014, *Gramatyka ? Ależ tak !* [Grammaire ? Bien évidemment !], Kraków : Universitas.
- PAWLAK Mirosław, 2017, « Rola strategii uczenia się w nauce gramatyki języka obcego » [Le rôle des stratégies d'apprentissage dans l'acquisition de la grammaire des langues étrangères], *Języki Obce w Szkole* [Les Langues étrangères à l'école], n° 1.
- SHAFFER Constance, 1989, « A Comparison of Inductive and Deductive Approaches to Teaching Foreign Languages », *The Modern Language Journal*, t. 73, n° 4, pp. 395-403.







**ENSEIGNER  
LE GENRE GRAMMATICAL  
EN POLONAIS**

Błażej Zarzecki

Sorbonne Université



Parmi les questions les plus complexes de la langue polonaise, on cite communément la syntaxe des numéraux<sup>1</sup>, l'aspect verbal et le genre. Ce dernier semble ne pas poser de problème particulier lors des premières séances d'apprentissage. En effet, les apprenants peuvent facilement deviner le genre d'une grande partie des substantifs à partir de la désinence au nominatif singulier, sans recours au dictionnaire. Les exceptions les plus courantes peuvent être expliquées par des raisons sémantiques (les lexèmes masculins-personnels qui se terminent par *-a*) ou bien par le fait qu'elles forment une classe distincte morphologiquement et/ou sémantiquement (p. ex. les lexèmes abstraits en *-ść* avec la désinence *-ø*). En français, même s'il existe des suffixes qui nous aident à identifier le genre d'un nom (p. ex. *-ment*), pour un grand nombre de mots celui-ci doit être appris avec le mot. Ainsi, il arrive très souvent qu'un polonophone dise « \*une masque » et « \*un fresque ».

Cependant, la notion du genre grammatical devient plus complexe, et cela déjà au niveau débutant, lorsque les apprenants découvrent les désinences de l'accusatif singulier, et surtout quand ils commencent à étudier le nominatif pluriel et le temps passé des verbes. À cette étape de l'apprentissage, la majorité d'entre eux a déjà pris connaissance de quatre termes : masculins-animés, masculins-inanimés, masculins-personnels, non masculins-personnels; sans forcément les associer à la catégorie du genre. Il semble qu'à cette étape-là, une mise au point serait précieuse pour éviter les fautes du type :

*\*Te buty byli drogie.*

L'enjeu est aussi de rassurer les étudiants en manque de repères, sans pour autant perdre de vue le principe de « grammaire au service de la pratique ». En effet, malheureusement, force est de constater qu'une bonne partie d'entre eux est habituée aux cours de langue où le commentaire grammatical occupe une place prépondérante.

1. En polonais les numéraux (*liczebniki*), de par leur syntaxe particulière, constituent une partie du discours séparée.



De surcroît, dans le cadre d'études approfondies de la langue polonaise (Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales – LLCER), les étudiants débutants suivent non seulement des cours de pratique de la langue mais également des cours de grammaire descriptive. Comment alors dresser une image cohérente de cette catégorie grammaticale sans remettre en cause les notions déjà acquises ?

La tâche paraît d'autant plus difficile que les approches des linguistes en la matière varient. Deux d'entre elles se sont inscrites dans la tradition des études de grammaire : celle de Stanisław Szober, dite « traditionnelle », enseignée aujourd'hui en Pologne dans le secondaire<sup>2</sup>, et celle de Mańczak, dite « universitaire », qui semble privilégiée par la majorité des linguistes.

Le développement de la didactique du PLE (polonais langue étrangère) en tant que domaine de recherche, favorisé par l'intérêt croissant pour le polonais, se traduit par de nombreux travaux dans lesquels les chercheurs réfléchissent entre autres à la forme que devrait prendre l'enseignement de la grammaire dans le cadre des cours de pratique de la langue. La question du genre grammatical a été soulevée par Anna Seretny et Wiesław Tomasz Stefańczyk. Ces chercheurs optent pour le modèle traditionnel (Seretny, Stefańczyk, 2017, p. 83), en vantant entre autres sa lisibilité et sa ressemblance avec celui que l'on retrouve dans les grammaires d'autres langues européennes.

Dans le présent article nous réfléchissons à la manière de concilier les deux approches qui se sont inscrites dans l'histoire de la linguistique polonaise. En effet, le modèle traditionnel constitue un bon point de départ qui, corrigé et enrichi par l'approche précise de Mańczak, peut permettre à l'étudiant d'avoir une vision ordonnée et cohérente de cette catégorie grammaticale.

---

2. Cf. le support de cours proposé par le Ministère de l'Éducation nationale polonais : <https://epodreczniki.pl/a/wsrod-rzeczownikow/DkhvXxKcA>, accès juin 2021.



### CRITÈRES DE CLASSIFICATION

Commençons par un constat qui fait l'unanimité : le genre est une catégorie grammaticale qui peut se référer à deux types de partie du discours. Les substantifs<sup>3</sup> ne varient pas en genre, mais on peut leur attribuer une valeur constante (p. ex. féminin), les diviser en plusieurs classes. Pour d'autres parties du discours, le genre est une catégorie paradigmatique, les adjectifs, les verbes au passé et les numéraux polonais varient en genre.

La classification des substantifs en genres a une utilité seulement si elle permet de décrire le fonctionnement de la langue en tant que système, donc d'expliquer comment différents éléments de ce système se combinent. Elle est primordiale pour la syntaxe, ce qui est souligné par tous les linguistes, y compris ceux qui procèdent à la distinction des classes des critères autres que syntaxiques (Zaron, 2004, p. 10).

D'ailleurs, il existe des langues qui ne distinguent pas cette catégorie grammaticale (le finnois), ou dans lesquelles celle-ci occupe une place beaucoup moins importante (l'anglais). Enfin, dans certaines langues, comme le swahili, les différentes classes des substantifs sont décrites avec une terminologie différente, sans faire référence au sexe masculin ni féminin (Lyons, 1969, p. 286).

Comment parvient-on à obtenir différentes classes de substantifs ?

Au vu de l'importance de cette catégorie grammaticale pour la morphosyntaxe, ce sont surtout les approches étudiant les relations syntaxiques qui sont privilégiées par les linguistes. Elles consistent à observer les différentes formes que prend un lexème pour lequel le

3. Zofia Zaron note que les pronoms varient aussi en genre (Zaron, 2004, p. 9). Il s'agit d'une question complexe, car les pronoms sont la seule partie du discours qui se définit uniquement à partir de critères sémantiques. Ils ont une fonction déictique. Leur valeur dépend donc du contexte. *Gramatyczny słownik języka polskiego (GSJP)* [Dictionnaire grammatical de la langue polonaise] note que les pronoms personnels ont un genre non identifié [nieustalony]. En même temps, les pronoms de la troisième personne y sont présentés sous forme d'un seul paradigme, d'une seule entrée – on. Witold Mańczak estime que le genre est pour certains pronoms une catégorie flexionnelle (Mańczak, 1956, p. 117).



genre est une catégorie flexionnelle et à analyser avec quels types de substantifs il se construit.

Cependant, le même principe a donné des résultats méthodologiques différents. Comme le remarque Alicja Nagórko (Nagórko, 2010, p. 159), la grammaire traditionnelle et scolaire a repris la distinction faite par Stanisław Szober. Celui-ci définissait le genre comme « la capacité des substantifs à régir la forme de l'adjectif qui est lié à ceux-ci<sup>4</sup> » (Szober, 1923, p. 125). Mais le linguiste polonais a seulement pris en compte les rapports qui régissent ces deux parties du discours au nominatif. Ainsi a-t-il distingué les genres masculin, féminin et neutre au singulier. Au pluriel les substantifs se divisent en « masculins-personnels » (*męskoosobowe*) et « objectifs » (*rzeczowe*<sup>5</sup>), ces derniers ayant été ensuite rebaptisés « non masculins-personnels » (*niemęskoosobowe*)<sup>6</sup>.

Dans un article, devenu fondateur, Witold Mańczak a critiqué cette approche, en pointant ses incohérences. Pour établir les classes de genre, il convient d'étudier les différentes formes des adjectifs dans tout le paradigme et pas seulement au nominatif des deux nombres. Pour appuyer son raisonnement, le linguiste donne l'exemple de la catégorie du cas grammatical (Mańczak, 1956, p. 118-120). Au singulier le lexème PANI n'existe que sous deux formes graphiques et sonores : *pani* et *panią*. Pourtant, on ne peut pas affirmer qu'il existe pour celui-ci seulement deux cas grammaticaux au singulier. En effet, la différence entre les formes fléchies est neutralisée. Celle du nominatif est égale à celle du génitif, du datif, du locatif et du vocatif.

4. « Zdolność rzeczowników wpływania na formę łączących się z nimi przymiotników nazywa się rodzajem. » (toutes les traductions des citations tirées d'ouvrages publiés en langue polonaise : B.Z.). Szober donne aussi les caractéristiques morphologiques des classes qu'il distingue. Le rapport avec la morphologie est donc indiqué, mais il ne sert pas de critère.

5. NB : Szober note clairement le sexisme inscrit dans la langue : « Aujourd'hui, la femme lutte avec succès pour l'égalité, alors qu'autrefois elle était perçue comme un être inférieur, presque égal aux animaux et aux objets inanimés » [« Dzisiaj kobieta skutecznie wywalcza dla siebie równouprawnienie, dawniej (...) była uważana za istotę niższą, niemal na równi ze zwierzętami i rzeczami martwymi. »] (Szober, 1923, p. 127).

6. Cf. par exemple : Klemensiewicz, 1953, p. 77.



Au pluriel les syncrétismes qui s'opèrent sont différents (nom. = acc. = voc.). Mais ils ne permettent toujours pas de distinguer les sept cas grammaticaux. Pour cela, il faut étudier d'autres substantifs et superposer les résultats afin d'obtenir le maximum de valeurs.

Le même type de neutralisation a lieu entre les différentes formes d'adjectifs et possède un caractère systématique<sup>7</sup>. Nous dirons :

*Widzę ładnego psa.* [Je vois un joli chien].

*Widzę ładny dom.* [Je vois une jolie maison].

Mais :

*To jest ładny pies.* [C'est un joli chien].

*To jest ładny dom.* [C'est une jolie maison].

Nous voyons donc que la différence, visible à l'accusatif singulier, est neutralisée au nominatif. Nous ne sommes pourtant pas obligés d'étudier les paradigmes entiers de déclinaison. Il suffit d'analyser les rapports à l'accusatif singulier et pluriel pour rendre visibles les neutralisations qui s'opèrent dans les autres cas. C'est ce que fait Mańczak qui distingue en tout cinq genres : *męskoosobowy* [masculin-personnel], *męskozwierzęcy* [masculin-animal], *męskonieżywotny* [masculin inanimé], *żeński* [féminin] et *nijaki* [neutre]. Nous rapportons ci-dessous le schéma original proposé par le linguiste (Mańczak, 1956, p. 119) :

Tableau 1

<i>dobrego</i>	( <i>mężczyznę</i> )	<i>dobrych</i>	( <i>mężczyzn</i> )	Męskoosobowy
	( <i>psa</i> )		( <i>psy</i> )	Męskozwierzęcy
<i>dobry</i>	( <i>stół</i> )		( <i>stoły</i> )	Męskonieżywotny
<i>dobrą</i>	( <i>kobietę</i> )		( <i>kobiety</i> )	Żeński
<i>dobrze</i>	( <i>dziecko</i> )		( <i>dzieci</i> )	Nijaki

7. Dans le cas de la flexion des substantifs, elle a en partie un caractère systématique. Pour les noms féminins, la forme du locatif singulier est égale au datif, mais dans le cas de certains lexèmes, comme PANI, il peut y avoir des neutralisations supplémentaires.



La classification en cinq genres, proposée par Mańczak, a été reprise par de nombreux chercheurs, notamment par Roman Laskowski (Laskowski, 1999, p. 211) et Mirosław Bańko (Bańko, 2012). Zygmunt Saloni, tout en saluant l'apport considérable de Mańczak<sup>8</sup>, l'a développée, en prenant en compte les relations morphosyntaxiques entre les substantifs et les numéraux. En effet, on peut observer par exemple qu'il existe un syncrétisme systémique entre les formes des adjectifs qui qualifient les lexèmes du type *DZIECKO* et *DRZEWO*, alors que ce syncrétisme n'a pas lieu dans le cas des formes du numéral *DWA*<sup>9</sup>, ce qui permet à Saloni de distinguer deux types de genre neutre. Nous dirons :

*Widzę dwoje dzieci.* [Je vois deux enfants].

*Widzę dwa drzewa.* [Je vois deux arbres].

Le linguiste distingue aussi différents types de *pluralia tantum*.

Le genre des substantifs est parfois corrélé avec leurs caractéristiques morphologiques. La description exhaustive de la catégorie grammaticale du genre devrait donc aussi prendre en compte la morphologie des noms. Cela dit, fonder le classement des noms uniquement sur la morphologie est une tâche jugée impossible par une partie des linguistes. Zygmunt Saloni estime que cette méthode, appliquée d'une manière conséquente, aurait pour résultat la fusion de la catégorie du genre avec les paradigmes de déclinaison (Saloni, 1987, p. 73). Mirosław Bańko (Bańko, 2001, pp. 148-149), tout en montrant la corrélation entre certains syncrétismes qui s'opèrent dans la flexion des noms, juge ce critère insuffisant, car ne permettant pas, par exemple, de classer les substantifs du type *poeta*, *muzeum*, *attaché* ou *myśliwy*<sup>10</sup>. Enfin,

8. Le linguiste la considère comme suffisante pour décrire la majorité des constructions avec les substantifs (Saloni, 1976, p. 45).

9. L'approche de Saloni remet en question la distinction que fait la grammaire traditionnelle entre les numéraux cardinaux et les numéraux collectifs. Ainsi, il n'existe qu'un seul numéral *dwa* qui, au nominatif, présente les formes *dwaj* (*dwóch*, *dwu*), *dwa*, *dwie* et *dwoje* en fonction du genre du substantif avec lequel il forme une construction syntaxique (Saloni, 1976, p. 56).

10. L'autre argument présenté par Bańko est l'existence de substantifs avec deux désinences alternatives possibles au génitif, comme *PIRUET* ou *FART*.



Roman Laskowski estime que le partage des substantifs en classes de déclinaisons et leur classement par genre sont deux choses distinctes (Laskowski, 1987, p. 105).

Malgré cet avis d'une partie des chercheurs, Zofia Zaron a présenté au début des années 2000 une classification des substantifs qui repose uniquement sur l'analyse des désinences de ceux-ci au nominatif, au génitif et à l'accusatif des deux nombres. Ainsi la linguiste polonaise semble-t-elle sortir d'une sorte de cercle vicieux où le genre masculin se reconnaît à partir de la forme de l'adjectif qui le qualifie. Or, pour choisir entre les différentes formes, il faut d'abord connaître le genre du nom en question<sup>11</sup>. Zaron affirme que le genre est une catégorie syntaxiquement indépendante (Zaron, 2004, p. 22), ce qui est discutable, puisqu'un mot existe toujours dans un texte donné et non en tant qu'unité isolée – sauf dans le dictionnaire.

Ainsi, Zofia Zaron parvient à distinguer sept classes, mais finalement n'en garde que cinq<sup>12</sup> : *żeńska niemęskoosobowa* (I), *męska żywotna* (II), *męska nieżywotna* (III), *nijaka* (IV) et *męskoosobowa* (V) avec ses deux sous-classes, *żeńska męskoosobowa* (Va) *męska męskoosobowa* (Vb).

Voici comment se répartissent les désinences pour chaque genre distingué par Zofia Zaron. La linguiste donne aussi les critères flexionnels pour la catégorisation des *pluralia* et *singularia tantum* que nous ne rapporterons pas ici (Zaron, 2004, p. 94-99). Les classes ainsi obtenues correspondent plus ou moins aux classes distinguées avec le critère syntaxique, à l'exception du partage de la classe V en deux sous-classes :

11. Notons qu'en français la même approche ne serait pas possible à mettre en place. Nous ne pouvons pas distinguer *le vase* et *la vase* autrement qu'en analysant la forme de leurs déterminants, leurs formes fléchies étant les mêmes. Cela ne remet pas en question le fait qu'il existe une corrélation entre certains morphèmes et le genre.

12. Le groupe non neutre non masculin-personnel dont font partie surtout les *pluralia tantum* est très hétérogène.

Tableau 2.

	Singulier			pluriel		
	nom.	gén.	acc.	nom.	acc.	gén.
<b>I</b>	-a, -i, -Ø	-y/-i		≠ -a	= nom.	-Ø, (-i/y)
<b>II</b>	-Ø, -o	-a (≠ -y/-i)	= gén.	≠ -a	= nom.	-ów, (-i/-y)
<b>III</b>	-Ø	-u, -a (≠ -y/-i)	= nom.	≠ -a	= nom.	-ów, (-i/-y)
<b>IV</b>	-o, -e, -ę, -um	-a (≠ -y/-i)	= nom.	-a	= nom.	
<b>Va</b>	-a, -o	-y/-i	-ę	≠ -a	= gén.	= acc.
<b>Vb</b>	-Ø, -o	-a (≠ -y/-i)	= gén.	≠ -a	= gén.	= acc.

Enfin, la description de la catégorie du genre ne serait pas exhaustive sans l'analyse de son aspect sémantique. Il est évident que celui-ci ne peut constituer un critère unique. Les objets inanimés peuvent être par exemple masculins, féminins et neutres, de même que les substantifs ayant pour référent un animal (*ta mysz*, mais *ten szczur*).

Il existe cependant une forte (mais pas systématique) corrélation entre le genre grammatical des substantifs (tel que le définit Mańczak) qui ont pour référent un être humain et le sexe de ceux-ci (Bańko, 2002, p. 150). Ainsi, les noms désignant les hommes seront souvent<sup>13</sup> masculins-personnels, ceux qui dénotent les femmes, féminins. Une certaine correspondance peut aussi exister dans le cas des animaux domestiques, surtout si ceux-ci jouent, en fonction de leur sexe, des rôles différents dans la culture humaine (p. ex. *krowa* [la vache], *wół* [le bœuf], *byk* [le taureau]).

Comme le note Mirosław Bańko, dans le cas des substantifs qui ne désignent pas des personnes, le rapport entre le genre grammatical et le caractère du référent est moins fort, car « les noms impersonnels

13. Pas toujours. Cf. Bańko, 2002, p. 150.



ont un genre arbitraire<sup>14</sup> ». Le linguiste note cependant qu'une fois un substantif classé comme appartenant à l'un des genres masculins, il est fort probable qu'il sera masculin-animal si son référent est un être vivant autre qu'un être humain (Bańko, 2012, p. 149).

Bien que la corrélation sémantique ne couvre qu'une partie de lexèmes, elle reste symboliquement très forte. Toutes les classifications, même si elles prennent en compte des critères morphologiques ou syntaxiques, adoptent une terminologie qui renvoie à une réalité extralinguistique : masculin, féminin, animal, personnel, inanimé, etc. L'aspect sémantique du genre, insuffisant pour dresser une image complète de cette catégorie grammaticale, ne peut être négligé, surtout dans le cadre de l'enseignement du PLE.

### QUELLE CLASSIFICATION POUR LES COURS DU PLE ?

Dans la partie précédente, nous avons vu les différentes approches savantes : celles proposées par Szober, Mańczak, Saloni et Zaron. Mais il faut à présent rappeler que la situation de l'apprenant est différente de celle du linguiste qui travaille à partir d'un matériau linguistique et dont la tâche consiste à formuler les mécanismes qui régissent le système. Pour l'apprenant, il s'agit d'obtenir le maximum de bénéfices en ayant retenu le moins d'informations possible. L'étude d'une notion grammaticale est conditionnée par le fait qu'elle doit servir à produire des énoncés corrects dans des situations de communication. Nul besoin par exemple d'introduire les formes collectives des numéraux au début de l'apprentissage, alors qu'il suffit de retenir deux phrases pour savoir présenter sa famille : *Mam dwoje dzieci. Mam troje dzieci*. Il n'est pas non plus nécessaire d'expliquer une notion en profondeur dès le début. Iwona Janowska, chercheuse spécialisée en didactique des langues étrangères, note :

*La méthode de progression en spirale part du principe que la première présentation d'une notion grammaticale ne doit pas être forcément exhaustive. L'enseignant revient sur cette notion à plusieurs reprises, à différents moments et y ajoute au fur et à mesure des éléments nouveaux,*

14. « (...) nazwy nicosobowe mają na ogół rodzaj konwencjonalny. » (Bańko, 2002, p. 149).

*nécessaires pour permettre les interactions entre les apprenants*<sup>15</sup>.

En quoi la catégorie du genre sera-t-elle utile pour l'apprenant ? Dans un premier temps, identifier le genre d'un substantif va lui permettre de choisir la bonne forme de l'adjectif<sup>16</sup> qui le qualifiera au sein du groupe nominal. Dans un deuxième temps, avec l'étude des cas grammaticaux, cela le guidera dans le choix de la bonne désinence. Ce n'est pas le seul facteur à prendre en considération, mais un parmi d'autres. Sur le plan phonologique, le caractère dur, mou ou durci du radical est une autre information essentielle qui détermine le choix de la terminaison (par exemple au locatif). Enfin, la désinence doit parfois être apprise par cœur (par exemple pour le génitif singulier des substantifs masculins inanimés, ou la dizaine de substantifs masculins ayant la désinence *-u* au datif singulier).

Contrairement aux locuteurs natifs qui savent « naturellement » accorder les différentes parties du discours en construisant un énoncé, l'apprenant doit, pour le faire, connaître entre autres le genre du substantif. La forme dont il dispose le plus souvent est la forme cardinale du lexème, le nominatif singulier<sup>17</sup>. C'est celle-ci, et plus précisément sa désinence, qui lui permettra de classer le mot comme masculin (m ; désinence *-ø*), féminin (f ; désinences *-a* ou *-i*<sup>18</sup>) ou neutre (n ; désinences *-o*, *-e*, *-ę*, *-um*). Un autre élément à prendre en compte est le sens du mot. Ainsi, les substantifs ayant la désinence *-a*, mais qui dénotent les personnes de sexe masculin (*mężczyzna*, *tata*, etc.), vont être classés comme masculins.

15. « Progresja spiralna (zwana też cykliczną lub koncentryczną) zakłada, że pierwsza prezentacja elementu gramatycznego nie musi być pełna. Do tego elementu nauczyciel powracać będzie jeszcze kilkakrotnie w pewnych odstępach czasu, dodając sukcesywnie inne istotne elementy wiedzy niezbędne w interakcjach uczniowskich. » (Janowska, 2011, p. 33).

16. Ou ses équivalents distributionnels comme les démonstratifs (ten) ou possessifs (mój), traditionnellement considérés comme pronoms.

17. Certes, dans les textes, l'apprenant découvre souvent des mots nouveaux sous d'autres formes fléchies que celle du nominatif singulier, mais en travaillant sur le lexique (la consultation d'un dictionnaire, une prise de notes, les explications du sens d'un mot par l'enseignant), il apprend la forme cardinale.

18. Il ne semble pas nécessaire à cette étape de créer de la confusion en parlant des féminins avec la désinence *-ø*.

Il ne semble pas utile de distinguer un genre à part pour ces lexèmes, comme le fait Zaron (classe Va), car ils nécessitent l'emploi des mêmes formes d'adjectifs (et de leurs équivalents distributionnels) dans tous les cas grammaticaux. Il suffit simplement de préciser qu'ils se déclinent au singulier comme les substantifs féminins. Sinon, il faudrait aussi créer une classe pour les noms neutres en *-um* qui gardent la même désinence dans tous les cas au singulier. Cela rendrait complexe et illisible la présentation des nouveaux cas grammaticaux lors des séances d'apprentissage suivantes et – si l'on utilise la démarche inductive – l'élaboration des textes cohérents et intéressants à partir desquels l'apprenant, guidé par l'enseignant, découvre la règle grammaticale.

Ce classement en trois genres semble être un bon point de départ que l'on affinera en distinguant au fur et à mesure d'autres classes. Ainsi, lors de l'introduction de l'accusatif singulier, le genre masculin sera divisé en deux classes, masculins-animés et masculins-inanimés (m3<sup>19</sup>). Quand le groupe découvrira la formation du nominatif pluriel, les masculins animés seront divisés en masculins-personnels (m) et masculins-animaux (m2)<sup>20</sup>. C'est aussi le moment idéal pour introduire une nouvelle classe, des *pluralia tantum* (p) (*szuchawki, szachy, spodnie*, etc.).

Contrairement à la grammaire traditionnelle, qui distingue trois classes pour le singulier et deux pour le pluriel, il semble qu'il soit plus logique d'affirmer, en suivant Mańczak, que les substantifs ont un seul et unique genre, et cela dans l'intérêt de l'apprenant. En effet, celui-ci crée toutes les formes sur la base de la forme cardinale qu'il connaît – nominatif singulier et non pluriel – et c'est le genre, unique,

19. Nous reprenons la notation (m1, m2, m3, f, n1, n2, p1, p2, p3) qui est celle de Zygmunt Saloni.

20. Il ne faut cependant pas oublier de sensibiliser les étudiants au fait que la terminologie adoptée est en grande partie conventionnelle. Il existe un grand nombre de substantifs ayant le genre masculin-animal mais qui ne désignent pas des animaux (*laptop, papieros, golf, dolar*). Par ailleurs, de nombreux lexèmes peuvent être classés comme m2 ou m3 en fonction du registre, cf. par exemple : *zjeść pomidor* (langage soutenu) et *zjeść pomidora* (langage courant).



du substantif qui déterminera (entre autres) le choix de la bonne désinence. Pourquoi créer ce « dédoublement » au sein des substantifs, alors que le genre n'est pas pour eux une catégorie flexionnelle? On peut tout simplement affirmer que les noms du genre m2, m3, f et n au nominatif pluriel exigent la même forme de l'adjectif, celle avec la désinence *-e*.

Il ne s'agit pas de bannir les termes « masculin-personnel » (mp) et « non masculin-personnel » (-mp), mais de les introduire plutôt à une étape ultérieure, lors de l'étude du temps passé des verbes. Pour cette partie du discours, le genre est une catégorie flexionnelle. Au pluriel, pour chaque personne, il existe deux formes graphiques et sonores différentes (et non pas deux genres!). Ainsi explique-t-on que la forme non masculine-personnelle de la troisième personne du pluriel va être logiquement utilisée avec tous les substantifs du genre autre que masculin-personnel (m2, m3, f, n, p<sup>21</sup>).

Le classement proposé semble à la fois cohérent avec les travaux de la majorité des linguistes et adapté aux besoins des apprenants. En effet, le principe est de parler des sous-genres<sup>22</sup> seulement si cette distinction est pertinente par rapport à la notion étudiée. Pour l'étude du locatif qui intervient dans la majorité des méthodes après le nominatif pluriel, nous ne distinguerons donc pas à nouveau les m1, m2, m3, parce que cette différence n'est pas pertinente ici. Cependant nous garderons le partage des substantifs en masculins, féminins, neutres (et *pluralia tantum*) lorsque nous étudierons les notions pour lesquelles le genre n'a pas d'incidence sur la forme flexionnelle (p. ex. le datif, le locatif et l'instrumental pluriels).

De surcroît, ce classement peut être encore développé sans remise en question de la base méthodologique lors des cours de grammaire descriptive, en accord avec la méthode proposée par Zygmunt Saloni qui divise le genre neutre en deux catégories : les substantifs avec

21. Le substantif PAŃSTWO, le seul *pluralia tantum* connu des apprenants à cette étape qui échappe à cette règle, peut être présenté comme un cas particulier, une exception.

22. Du point de vue du système il s'agit de genres à part entière. Nous préférons cependant utiliser ce terme, car il correspond à la façon hiérarchique dont les notions sont introduites.



lesquels on utilise les formes collectives des numéraux (n1) et les autres (n2). Les *pluralia tantum*, quant à eux, sont divisés par le linguiste en trois groupes : ceux qui exigent la forme masculine-personnelle des verbes (p1) comme *państwo, dziadkowie, wujostwo*; ceux avec lesquels on utilise les formes collectives des numéraux (p2), p. ex. *drzwi, sianie*; enfin, les *pluralia tantum* avec lesquels on n'utilise pas de numéral (p3) comme *spodnie* ou *okulary*<sup>23</sup>. Enfin, on peut signaler aux étudiants d'autres distinctions possibles, car un grand nombre des substantifs masculins-personnels peut avoir au pluriel des référents masculins et féminins. Dans ce cas, pour marquer le caractère hétérogène du groupe, on utilise la forme collective des numéraux<sup>24</sup>. On dira :

*Zatrudniłem dwoje kucharzy.* [J'ai embauché deux cuisiniers (un homme et une femme).]

*Zatrudniłem dwóch kucharzy.* [J'ai embauché deux cuisiniers (deux hommes).]

Cette opération n'est pas possible avec les substantifs féminins, qu'ils désignent des groupes mixtes ou non :

*\*Zatrudniłem dwoje osób.*

La connaissance du classement de Zygmunt Saloni est d'autant plus utile lors des cours de grammaire descriptive qu'elle permet de s'orienter vers deux dictionnaires de qualité. *Gramatyczny Słownik Języka Polskiego* (GSJP) et *Wielki Słownik Języka Polskiego* (WSJP), utiles car ils présentent la flexion complète pour chaque lexème fléchissable, ont en effet adopté la classification de Saloni. Celle-ci a aussi été retenue par Zbigniew Bronk, l'auteur du site-application<sup>25</sup> permettant de vérifier les règles régissant l'accord des groupes composés d'un substantif et d'un numéral. Cette page,

23. Les auteurs des publications normatives ne sont pas toujours d'accord au sujet des lexèmes comme URODZINY et IMIENINY. Pour Hanna Jadacka (Jadacka, 2005, p. 201), on utilise avec ces *pluralia tantum* les formes collectives, alors que le GSJP les classe comme p3.

24. Ce fait est noté par Zygmunt Saloni mais le chercheur décide de ne pas en tenir compte dans son classement. Le recours à ce type de constructions, fréquent, est motivé par des raisons pragmatiques (Saloni, 1976, p. 64).

25. <http://nlp.actaforthe.pl:8080/NLP3W/NumSyntax>. L'auteur du site explique son projet dans l'article publié dans la revue de l'Université Jagellon *LingVaria* (n° 23, 2017).

facile d'utilisation, mérite d'être plus connue auprès des étudiants, y compris polonophones.

Le *tableau 3* illustre comment le classement initial est développé au fur et à mesure que l'apprenant découvre les nouvelles notions de grammaire. La dernière colonne correspond à la question étudiée en dernier, lors des cours de grammaire descriptive. Elle est trop complexe pour être introduite lors des cours de pratique de la langue.

*Tableau 3.*

notion grammaticale étudiée	<b>nominatif singulier</b>	<b>accusatif singulier</b>	<b>nominatif pluriel</b>	<b>syntaxe des groupes nominaux avec un numéral</b>
classement des substantifs selon leur genre	masculin	masculin-animé	masculin-personnel	masculin-personnel (m)
			masculin-animal	masculin-animal (m2)
		masculin-inanimé	masculin-inanimé	masculin-inanimé (m3)
	féminin	féminin	féminin	féminin (f)
	neutre	neutre	neutre	neutre du type 1 (n1)
				neutre du type 2 (n2)
			<i>plurale tantum</i>	<i>plurale tantum</i> du type 1 (p1)
			<i>plurale tantum</i> du type 2 (p2)	
			<i>plurale tantum</i> du type 3 (p3)	

Anna Seretny et Wiesław Tomasz Stefańczyk considèrent que, dans le cadre de l'enseignement du PLE, il faudrait adopter la classification traditionnelle. Les chercheurs présentent plusieurs arguments pour justifier leur position (Seretny, Stefańczyk, 2017, pp. 77-78).

Premièrement, ils insistent sur l'importance du nominatif, le cas

grammatical que les apprenants découvrent et utilisent en premier et dont la forme les guide dans le choix des désinences pour les autres cas grammaticaux. De surcroît, selon les chercheurs, diviser les substantifs en genres en s'appuyant sur les relations syntaxiques dans d'autres cas grammaticaux irait contre « le développement naturel des langues flexionnelles en tant que telles<sup>26</sup> ».

Deuxièmement, les chercheurs pointent, à juste titre, le manque de terminologie adéquate pour décrire la catégorie du genre : « Une question se pose : comment identifier le genre grammatical des formes *był* ou *byłbym* dans une analyse morphologique isolée qui ne tient pas compte du sens des lexèmes<sup>27</sup> ? ».

Enfin, Seretny et Stefańczyk argumentent que la classification traditionnelle a l'avantage de reprendre des termes connus dans d'autres langues européennes. Ce modèle faciliterait le travail avec les étudiants qui ne connaissent pas forcément la spécificité des langues slaves (Seretny, Stefańczyk, 2016, p. 78).

Comme Seretny et Stefańczyk, nous considérons que la distinction entre masculin, féminin et neutre, faite à partir du nominatif singulier, constitue un bon point de départ, un schéma initial solide qu'il faut présenter même quand le genre n'a pas d'incidence sur le choix de la désinence (p. ex. à l'instrumental pluriel).

Néanmoins le partage initial en trois genres ne peut expliquer les relations syntaxiques dans les autres cas grammaticaux. Nous considérons donc que, lorsqu'une notion étudiée le nécessite, il faut développer le schéma initial d'une manière cohérente. Notons d'ailleurs que le modèle prôné par Seretny et Stefańczyk ne permet pas d'éviter le recours à des termes tels que « masculins-animés » ou « masculins-inanimés ». Ceux-ci apparaissent dans la majorité des méthodes et manuels de PLE (cf. Dembińska (*et al.*), 2017, p. 14;

26. « Koncepcja taka wydaje się również stać w sprzeczności z naturalnym rozwojem języka fleksyjnego jako takiego. » (Seretny, Stefańczyk, 2017, p. 77).

27. « Nasuwa się bowiem pytanie: jak należy określić rodzaj gramatyczny form *był* czy *byłbym* w czystej, nieuwzględniającej znaczenia leksemów, analizie morfologicznej? » (*Ibid.*, p. 78).



Stempek, (*et al.*), 2013, p. 47, 61 ; Małolepsza (*et al.*), 2010, p. 38). Le « dédoublement » du genre mène pourtant parfois à certaines incohérences dans la présentation des notions grammaticales. Par exemple, dans le manuel *Krok po kroku 1*, le terme « *rodzaj niemęskoosobowy* » fonctionne d'abord comme un sous-genre du masculin, puis comme un terme englobant tous les substantifs non masculins-personnels (Stempek, (*et al.*), 2013, pp. 61, 85). Dans la méthode *Hurra!!! Po polsku 1*, les termes adoptés pour présenter le pluriel des substantifs du genre m2, m3, f et n sont trompeurs : nous avons l'impression que le genre masculin est un sous-genre du non masculin-personnel (Małolepsza (*et al.*), 2010, p. 118). Nous voyons donc que l'application de l'approche traditionnelle du genre n'est pas aussi simple à mettre en place que le prétendent les chercheurs.

Le manque de termes adéquats pour décrire les formes verbales au passé et au conditionnel ne semble pas non plus un argument convaincant. Nous pouvons d'ailleurs retourner la question posée par Seretny et Stefańczyk. Comment, si l'on tient compte de la classification qu'ils proposent, analyser la forme *ładnych*? N'a-t-elle pas de genre? Et qu'en est-il de la forme *dwa* (au nominatif!)? Est-elle du genre neutre-masculin?

La solution au manque de terminologie adéquate n'est peut-être pas très compliquée à mettre en place. Nous dirons simplement qu'au passé, au singulier, pour chaque personne<sup>28</sup>, le verbe présente au maximum trois formes (graphiques, sonores) : masculine, féminine, neutre. Une forme peut correspondre à plusieurs genres, car à l'intérieur de celle-ci s'opèrent des neutralisations. De même, au passé, il n'existe que deux formes : masculine-personnelle, non masculine-personnelle. Cette deuxième correspond aux genres m2, m3, f, n, p (2 et 3).

Enfin, il nous semble que l'utilisation du terme « genre non masculin-personnel » a une utilité, mais à condition d'expliquer qu'il s'agit d'un qualificatif englobant plusieurs genres. C'est par exemple le choix fait par Mirosław Bańko, pourtant adepte de la classification

---

28. Les formes neutres de la première et de la deuxième personne ne sont pas utilisées.





de Mańczak (Bańko, 2002, p. 68).

Pour résumer, notre point principal de désaccord avec la classification traditionnelle du genre, adoptée par Seretny et Stefańczyk, concerne l'attribution par celle-ci de deux genres différents en fonction du nombre. Sans forcément rendre la terminologie plus simple (les termes comme « masculin-animé » ou « masculin-inanimé » apparaissent de toute façon pendant l'étude de l'accusatif), elle risque d'induire des incohérences, par exemple lors de l'étude du nominatif pluriel (l'apprenant peut, à juste titre, se demander si le terme « non masculin-personnel » se réfère seulement aux substantifs m2 et m3 ou s'il englobe aussi les substantifs f, n et les *plurale tantum*). Nous préférons par conséquent une approche différente, qui prend comme point de départ la distinction des substantifs en trois genres, et qui, dans un second temps, intègre les classements de Mańczak et de Saloni.

Notons que l'approche consistant à présenter les substantifs comme ayant un seul genre n'est pas isolée au sein des publications destinées aux personnes apprenant le polonais comme langue étrangère. Le même principe, le partage en trois genres dont le masculin qui se divise en sous-classes en fonction d'une notion étudiée, a été adopté par Józef Pyzik dans *Przygody z gramatyką* (Pyzik, 2003). Dans le *Dictionnaire de la déclinaison des substantifs polonais* Stanisław Mędak divise d'emblée les noms en cinq classes, auxquelles il ajoute une sixième, les *pluralia tantum*. Enfin, Ewa Lipińska propose de distinguer au sein du genre masculin deux oppositions : personnel/non personnel d'une part, animé/inanimé d'autre part (Lipińska, 2014, p. 23). L'autrice s'en sert quand les différences entre ces sous-classes sont pertinentes.

L'élaboration d'une stratégie cohérente de présentation de la catégorie du genre est cruciale dans le cadre des cours à l'intérieur des parcours du type LLCER qui accueillent des publics très divers (grands débutants, étudiants nés en France avec une compétence linguistique « héritée », étudiants venus de Pologne, par exemple dans



le cadre des échanges bilatéraux, etc.). Les cours de pratique de la langue devraient constituer leur noyau dur et ils ne devraient pas se transformer en cours de grammaire descriptive. Cependant, il nous semble que la rigueur des travaux universitaires n'est pas incompatible avec une présentation pédagogique et progressive de la catégorie du genre. Il suffit d'adopter un schéma initial que nous développerons au fur et à mesure.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAŃKO Mirosław, 2012, *Wykłady z polskiej fleksji* [Flexion du polonais], Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- BRONK Zbigniew, 2017, « Automat do odmiany i składania liczebników głównych, czyli o pewnej aplikacji internetowej » [Un algorithme pour la morphosyntaxe des numéraux : quelques mots à propos d'une application en ligne], *LingVaria*, n° 23, Kraków : Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- DEMBIŃSKA Kamila, FASTYN-PLEGER Karolina, MAŁYSKA Agnieszka & UŁAŃSKA Marta, 2017, *Gramatyka dla praktyka. Fleksja i słowotwórstwo* [Grammaire pratique. Flexion et formation des mots], Potsdam : Kolleg für polnische Sprache und Kultur.
- JADACKA Hanna, 2005, *Kultura języka polskiego. Fleksja, słowotwórstwo, składnia* [Parler un polonais soigné : flexion, formation des mots, syntaxe], Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- JANOWSKA Iwona, 2011, *Podejście zadaniowe do nauczania i uczenia się języków obcych* [L'Approche actionnelle dans l'enseignement et l'apprentissage des langues étrangères], Kraków : Universitas.
- KLEMENSIEWICZ Zenon, 1953, *Zarys składni polskiej* [Précis de syntaxe polonaise], Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- LASKOWSKI Roman, 1987, « Niektóre trudności i kwestie sporne w opisie fleksji języka polskiego » [Quelques difficultés et controverses liées à la description de la flexion du polonais], *Studia Gramatyczne*, n° VIII, pp. 99-122, Wrocław : Ossolineum.
- LASKOWSKI Roman, 1999, « Kategorie morfologiczne języka polskiego – charakterystyka funkcjonalna » [Les Catégories flexionnelles du



- polonais – description fonctionnelle] in GRZEGORCZYKOWA Renata & LASKOWSKI Roman & WRÓBEL Henryk (dir.), *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia* [Grammaire du polonais contemporain. Morphologie], Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 151-224.
- LIPÍŃSKA Ewa, 2014, *Z polskim na ty* [Tutoyer le polonais], Kraków : Universitas.
- LYONS John, 1968, *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- MAŃCZAK Witold, 1956, « Ile rodzajów jest w polskim » [Combien y a-t-il de genres en polonais?], *Język polski*, n° XXXVI, pp. 116-121.
- MAŁOLEPSZA Małgorzata, SZYMKIEWICZ Aneta 2010, *Hurra !!! Po polsku 1* [Hourra !!! Parler polonais 1], Kraków : Prolog Szkoła Języków Obcych.
- NAGÓRKO Alicja, 2010, *Podręczna gramatyka języka polskiego* [Précis de grammaire polonaise], Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Podstawy teoretyczne Słownika gramatycznego języka polskiego* [Bases théoriques pour l'élaboration du Dictionnaire grammatical de la langue polonaise]; [http://sgjp.pl/static/pdf/Podstawy\\_teoretyczne\\_SGJP.pdf?1618395831](http://sgjp.pl/static/pdf/Podstawy_teoretyczne_SGJP.pdf?1618395831) [consulté le 15.04.2021].
- PYZIK Józef, 2003, *Przygoda z gramatyką* [Aventures grammaticales], Cracovie : Universitas.
- SALONI Zygmunt, 1976, « Kategoria rodzaju we współczesnym języku polskim » [La Catégorie du genre dans le polonais contemporain] in Laskowski Roman (dir.), *Kategorie grup imiennych w języku polskim* [Les Catégories nominales dans la langue polonaise], Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk : Ossolineum.
- SERETNY Anna, STEFAŃCZYK Wiesław Tomasz, 2017, « Współczesne ujęcia kategorii rodzaju gramatycznego w polszczyźnie a praktyka glottodydaktyczna – wprowadzenie » [Les Conceptions de la catégorie du genre en polonais aujourd'hui *versus* la pratique didactique – Introduction], *Postscriptum polonistyczne*, n° 1 (19), Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- STEMPEK Iwona, STELMACH Anna, DAWIDEK Sylwia, SZYMKIEWICZ Aneta, 2013, *Polski. Krok po kroku 1* [Polonais. Pas à pas 1], Kraków : Wydawnictwo Glossa.
- SZOBER Stanisław, 1923, *Gramatyka języka polskiego. Zeszyt drugi. Nauka o znaczeniu i budowie wyrazów* [Grammaire de la langue polonaise. Cahier 2. Le Sens et la formation des mots], Lviv-Warszawa : Książnica Polska.

*Wśród rzeczowników* [Dans l'univers des substantifs]; <https://epodreczniki.pl/a/wsrod-rzeczownikow/DkhvXxKcA> [consulté le 15.04.2021]

ZARON Zofia, 2004, *Aspekty funkcjonalne polskiej kategorii rodzaju* [Aspects fonctionnels de la catégorie du genre en polonais], Warszawa, Puńsk : Auśra.

ŻMIGRODZKI Piotr (dir.), 2020, *Wielki słownik języka polskiego PAN. Zasady opracowania* [Grand Dictionnaire de la langue polonaise de l'Académie polonaise des sciences. Méthodologie d'élaboration]; [https://www.wsjp.pl/pobieranie/zasady\\_opracowania\\_wsjp.pdf](https://www.wsjp.pl/pobieranie/zasady_opracowania_wsjp.pdf) [consulté le 15.04.2021]

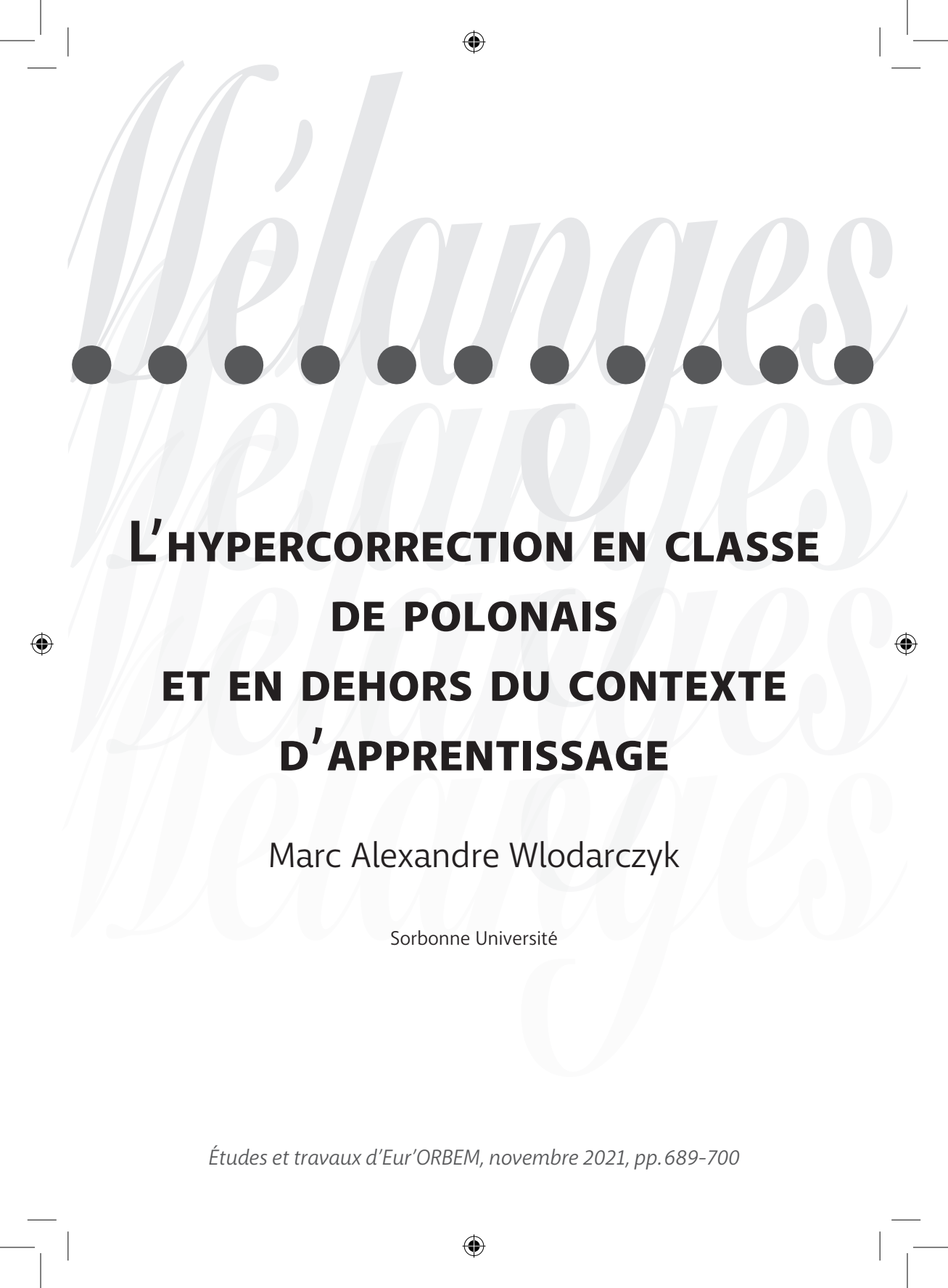
### DICIONNAIRES EN LIGNE :

Automat do odmiany i składania liczebników głównych [Un algorithme pour la morphosyntaxe des numéraux]: <http://nlp.actaforte.pl:8080/NLP3W/NumSyntax>

Gramatyczny słownik języka polskiego [Dictionnaire grammatical de la langue polonaise] : <http://sgjp.pl/leksemy/>

Wielki słownik języka polskiego [Grand Dictionnaire de la langue polonaise] : <https://www.wsjp.pl>





**L'HYPERCORRECTION EN CLASSE  
DE POLONAIS  
ET EN DEHORS DU CONTEXTE  
D'APPRENTISSAGE**

Marc Alexandre Włodarczyk

Sorbonne Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.689-700*

Les enseignements dispensés dans nos classes de langues vivantes privilégient certainement des séquences à but communicatif et l'approche par tâches, autrement dit, l'approche actionnelle. Idéalement, on devrait également faire acquérir aux apprenants l'orthographe et la prononciation polonaises et, évidemment, le bon usage de la grammaire.

Or on le sait : tout échange entre l'émetteur et le destinataire (ou plusieurs émetteurs et destinataires) risque d'être bloqué, à l'oral notamment. Par conséquent, nous faisons de notre mieux pour exprimer nos idées de manière que le message passe sans interférences. Pour être compris, nous faisons appel tant aux éléments extralinguistiques (lieu, circonstances, connaissance du monde, gestuelle, expression du visage, etc.) qu'à notre bagage linguistique (grammaire, vocabulaire, moyens stylistiques, orthographe, prononciation...).

Les propos qui suivent porteront sur les interdépendances entre la grammaire, l'orthographe et la prononciation du polonais. Celles-ci ne doivent aucunement être dissociées l'une de l'autre – l'une s'appuyant sur l'autre tout en s'expliquant l'une par l'autre. Les liens entre la graphie et la prononciation sont directs et incontestables. D'aucuns vont jusqu'à dire que, en polonais, on lit (on prononce) comme on écrit. Est-ce vrai ?

Les tout premiers contacts de ceux qui sont fascinés par la langue polonaise au point de l'apprendre dans un parcours d'apprentissage structuré relèvent de l'acte de communication fléché « (SE) PRÉSENTER ». En effet, dès la première leçon, presque tous les manuels de polonais langue étrangère offrent aux étudiants la possibilité de donner leurs nom et prénom et de demander aux autres de se présenter à leur tour, ainsi que de leur demander de leurs nouvelles, etc. (*Nazywam się...; Jak masz na imię?; Daria jest studentką; Interesuję się informatyką; Pracuję w Tokio, etc.*). Tant que l'apprenant ne voit pas la tournure au tableau/à l'écran ou dans son manuel, il ne peut la confronter à sa forme écrite<sup>1</sup> et, « tout va pour le mieux dans le

1. Stratégie préconisée par certains didacticiens en vue d'une phase de pré-apprentissage, sans supports écrits, ce qui correspondrait à *okres bezpodręcznikowy* en polonais.



meilleur des mondes » hormis quelques *sz*, *rz*, *cz*, *ć* ou *ś* et autres chuintements par-ci, par-là. Certes, le passage à l'écrit reste toujours un défi à relever, et ce, pour l'étudiant mais aussi pour son professeur.

Nos étudiants découvrent ainsi l'alphabet polonais et constatent, par exemple, que le A polonais correspond à un A français, le B égale B, le F équivaut à F et ainsi de suite. Mais ce n'est pas toujours le cas à la prononciation, d'où quelques surprises comme FRANCUZ *versus* FRANCUZEM, où la même lettre Z n'est plus le même son dans les deux mots donnés en exemple (s *versus* z). Il existe donc des facteurs qui entraînent, parfois de façon capitale, des nuances de prononciation. Et il ne s'agit pas nécessairement de reconnaître la différence entre *cz* et *ć*, de distinguer *sz* d'avec *ś*, etc., chose extrêmement difficile pour les non-initiés à cette langue à dominante consonantique qu'est le polonais. Les divergences deviennent flagrantes lorsque l'on s'aperçoit que la façon de prononcer un phonème est généralement soumise à des principes qui tiennent à un voisinage direct d'autres sons car, dans les énoncés que nous produisons, les phonèmes prennent place dans une chaîne parlée et ne constituent pas des entités isolées.

D'emblée, les apprenants constatent l'assourdissement du z dans FRANCUZ, à l'instar des consonnes sonores polonaises, qui deviennent sourdes en position finale (*bal* : *krab*, *dom* : *ogród*; *noga* : *róg*; *woda* : *lew*; *zupa* : *raz*; *widzę* : *ksiądz*; *żaba* : *maż*; *bądzmy* : *bądz*; *dżem* : *brydź*). De la même manière, encouragés par leur professeur, au fur et à mesure de leur apprentissage, ils font l'état des règles de prononciation et découvrent que le graphème RZ, par exemple, peut être réalisé différemment selon les circonstances (*rzeka* mais *pisarz* ou encore *krzesło*, *przyjaciół*, *trzeba*). Ce sera aussi le cas de W dans *woda* *versus* *wtorek* [tʃɔrɛk] ou *czwartek* [tʃfartek], conformément aux phénomènes d'assimilation (progressive ou régressive). En effet, un son au contact d'un autre son dans son entourage direct véhicule un (ou plusieurs) de ses traits articulatoires vers un autre son qui s'en empreint à son tour.

Ainsi, comme l'on ne peut s'efforcer de dire [v] dans *wtorek*, de la même manière, il est impossible de produire « pleinement » ą dans *dąb*





ou *ząb* où il est prononcé, respectivement [dɔmp] et [zɔmp], car sujet à la dissimilation, la nasalité demeurant toujours dans la consonne m. Pourtant d'aucuns (Gabryńczyk, 2015, p. 22, Kowalska, 2009, p. vi et tant d'autres) nous enseignent que *ą* se prononce [ɔ] (-on-dans maison) et donnent systématiquement comme exemples *kąpiel*, *ząb*, *oglądać*, etc. Pour certains donc *ą* est indéniablement une voyelle nasale. Mais s'agit-il de la nasalisation proprement dite? Rappelons au passage le remarquable vocalisme français :

*16 voyelles, dont dix sont des phonèmes essentiels à la compréhension linguistique. Ce sont [i], [y], [u], [ɔ̃] et [ɑ̃], qui n'ont qu'un seul timbre et cinq autres phonèmes qui peuvent se réaliser selon des variantes phonétiques, caractéristiques du français standard. Ce sont : E qui peut être [e] ou [ɛ], EU qui peut être [ø], [ɔ̃] ou [œ], O qui peut être [o] ou [ɔ], A qui peut être [a] ou [ɑ], /E/ qui peut être [ɛ̃] ou [œ̃].*

Léon, 1964, p. 18.

Face au français, la langue polonaise, typiquement consonantique, distingue seulement huit voyelles, dont deux que l'on peut qualifier de nasales et qui ressemblent à [ɛ̃] et [ɔ̃] français représentées respectivement par les graphèmes *ę* et *ą*. Il convient de rappeler qu'au moment de la nasalisation

*on abaisse [...] le voile du palais pour mettre en communication le canal pharyngo-buccal avec les fosses nasales et laisser ainsi passer une partie de l'air par le nez. [...] Beaucoup de langues font entendre une certaine nasalisation lors de l'émission vocalique (voyelles nasalisées) mais il s'agit dans ce cas d'un facteur secondaire dépendant essentiellement de la proximité d'articulations consonantiques elles-mêmes nasales.*

Chiss, Filliolet, Maingueneau, 2001, p. 83.

Or des recherches ont montré que la prononciation de [ɛ̃] et [ɔ̃] en polonais moderne présente, en effet, un caractère diphtongué, suivi d'un appendice consonantique nasal (articulation asynchrone consistant à produire un amalgame de deux sons pour une seule voyelle). En effet, « pendant la phonation, l'air est expulsé d'abord par la bouche, puis par le nez, ce qui crée un effet de diphtongue » (Zaremba, 2009, p. 51)<sup>2</sup>.

2. Cf. également à ce propos Dukiewicz & Sawicka, 1995; Świdziński, 1997; Ostaszewska & Tambor, 2000. Selon ces dernières, la prononciation nasale synchronique en polonais



Qu'en est-il donc de ɛ̃ et de ɶ̃? Après analyse d'ouvrages, on apprend parfois que ɛ̃ se prononce de la même manière dans *ręka*, *robię*, *węże*, or il n'en est rien. Heureusement, les fichiers audio qui accompagnent l'ouvrage d'où sont tirés les exemples ci-dessus, semblent être tout à fait corrects d'un point de vue phonétique et phonologique (Kowalska, 2009, p. vi)<sup>3</sup>. Dans le même ordre d'idées, certains expliquent que ɶ̃ représente exactement le même son dans, par exemple, *kapać*, *zaćb*, *są* ou *idą* (Gabryńczyk, 2015, p. 22), or c'est faux ! On pourra, peut-être, expliquer la fâcheuse tendance de nos étudiants à prononcer ɛ̃ (*Mam na imię...* ; *Interesuję się...* ; *Uczę się języka polskiego*, etc.) ou de garder ɶ̃, là où c'est impossible, un débit standard d'articulation ne le permettant pas (à moins que l'on parle tout le temps en divisant les mots en syllabes). Et tout cela par leur désir de parler « bien » voire « mieux » et maîtriser ainsi la langue polonaise. Ce qui nous amène inévitablement à l'hypercorrection, définie comme « [r]econstruction fautive d'une forme linguistique produisant une forme supposée correcte. – Par ex. le fait de produire des formes linguistiques anormales ou fautives par souci de manifester une maîtrise du discours signalant un statut social valorisé » (Rey-Debove, Rey, 1993, p. 1114)<sup>4</sup>. Cette définition simple et concise révèle l'attitude de ceux qui, malgré les différentes preuves qui leur sont fournies, continuent à s'efforcer de produire des sons quelque peu contre la nature (prononciation proprement nasale de ɶ̃ devant p étant impossible, à moins que le mot soit divisé en syllabe : ką | pać).

De fait, la notion d'hypercorrection « relève pour l'essentiel d'une perspective sociolinguistique (Labov). Elle témoigne de la volonté du sujet de s'ajuster à la norme en tentant de produire des formes de prestige qu'il ne maîtrise pas. Il se marque par là même comme

---

contemporain n'existe plus (« *synchroniczna nosowość nie istnieje w wymowie współczesnych Polaków* », *Ibid.*, p. 60).

3. Cet auteur n'est malheureusement pas le seul à diffuser ce genre d'enseignements.

4. Pour Ostaszewska & Tambor, 2001, hiperpoprawność to « *przesada poprawnościowa, to zastępowanie form zgodnych z normą językową formami błędnymi; formy poprawne z różnych względów uważane są przez mówiącego za błędne lub gorsze* » (*Ibid.*, p. 55).



appartenant à une strate sociale inférieure » (Cuq, 2003, p. 122). Et, comme ce qui nous préoccupe ici concerne principalement l'enseignement et l'apprentissage des langues, on se doit de rappeler que

*[d]ans le cadre de l'apprentissage d'une langue étrangère, elle [l'hypercorrection] correspond à une prévalence du projet correctif sur le projet expressif et se traduit par une réalisation grammaticale fautive [...]. De façon générale, l'hypercorrection témoigne d'un imaginaire de la langue dominante, c'est-à-dire de la tentative du sujet de s'identifier par son langage à la communauté idéale de ceux qui « parlent bien ». Elle n'est qu'un cas particulier de l'alignement sociostylistique du locuteur qui aspire à s'intégrer dans un groupe valorisé ou à s'élever socialement [...].*

*Ibid.*

En effet, il importe de rappeler que, en milieu de mot, la prononciation des voyelles polonaises dites *nasales* dépend de la consonne qui les suit. Ainsi, devant les fricatives (orthographiées *f, w, h/ ch, s, sz, ś, z, ź et ź/rz*), *ę* et *ą* sont nasalisés ou, plus précisément, leur prononciation peut être considérée comme étant synchronique (Maciołek & Tambor, 2014, p. 50, Ostaszewska & Tambor, 2001, p. 60) :

*wąski* [vōski], *wąsy* [vōsi], *wąż* [vōʃ], etc.

et, par exemple,

*kęs* [kēs], *gęs* [gēs], *ciężki* [tēʃki], *męski* [mēski].

En revanche, dans les emprunts EN se prononce comme suit :

*sens* [sēs] ou [sens], *kredens* [krədēs] ou [krədēns], *pens* [pēs] ou [pens], etc.

Il convient de préciser également que devant les occlusives (orthographiées *b, p, d, t, k, g*) et les affriquées (orthographiées *c, ć, cz, dz, dź, dż*), il y a dissimilation, d'où :

*kąpiel* [kōmpjɛl], *mądry* [mōndri], *pieniądze* [pjɛnōndzɛ], *bądz* [bōjtɕ], *pączek* [pōnczɛk], *ząb* [zōmp]

et, par exemple :

*dębowy* [dɛmbōwi], *sęp* [sɛmp], *okręt* [ōkrɛnt], *pięć* [pjɛjtɕ], *tędy* [tɛndi], *będziemy* [bɛpdzɛmi], etc.

Par ailleurs, *piętnaście*, *dziewiętnaście* se prononcent, respectivement : [pjɛtɛnɔctɕɛ], [dżɛvjɛtɛnɔctɕɛ] et si l'on constate un écart d'articulation



par rapport à la forme correcte, c'est dire qu'il y a faute, une erreur flagrante, à bannir des habitudes des apprenants.

Une précision s'impose tout de même : les vélaires *k* et *g* donnent lieu à l'articulation suivante :

*mąka* [mɔŋka], *ręka* [rɛŋka], *okrągły* [ɔkrɔŋgwi], *pęki* [pɛŋki], *kręgi* [krɛŋgi], *węgiel* [vɛŋgjɛl].

De surcroît, on notera également une « dénasalisation » (ɶ => [ɔ]) pure et simple de ɶ devant *ł*, par exemple :

*wziąłem* [vzɔwɛm], *krzyknął* [kʃiknɔw]

et celle de ɶ devant *ł* et *l*, soit dans tous les verbes en *-ąć* au passé (ɶ => [ɛ]) :

*płynęła* [pwinɛwa], *zamknęli* [zamknɛli], *pragnęły*, [pragnɛwi], etc.

On s'imaginera facilement les regards hagards de certains étudiants à entendre des phrases d'une dictée comme celle-ci :

*Dął straszliwy wicher. Ewa nagle gruchnęła na ziemię. Stęknęła cicho. Wziąłem z plecaka jej haki. Adam i Paweł zaczęli schodzić w dół. – A co z tamtymi? – krzyknęła Ewa. – Chcecie ich tak zostawić? – Paweł tylko zaklął [...]*

Madelska & Witaszek-Samborska, 2015, pp. 57-58.

En revanche, on n'ira évidemment pas jusqu'à admettre qu'il y a dénasalisation dans toute autre circonstance, comme on peut l'entendre dans certains dialectes : *\*bede*, *\*bedo*, *\*bedom*, *\*robiom*, *\*idom*, etc. (cf. la chanson *Piejo kury, piejo* (1996) de Grzegorz Ciechowski, inspirée par un chant traditionnel régional interprété par Anna Malec). En effet, à la fin des mots ɶ se prononce pleinement et distinctement [ɔ]: [rɔbjɔ], [idɔ]<sup>5</sup>.

De même, il n'est pas rare de voir des apprenants quelque peu désemparés car confrontés à des dictées similaires: « *Tym widzom, którzy widzą nas po raz pierwszy, jesteśmy winni kilka słów wyjaśnień, a tym uczestnikom przedstawienia, którzy przychodzą regularnie, życzymy sercem i duszą dobrej zabawy.* » [...] (Madelska & Witaszek-Samborska, *ibid.*).

5. L'autre façon de transcrire ɶ en position finale : [ɔ]/[ɔn ] et [ɛ]/[ɛ[t] ne fait pas l'objet de cette analyse.



Les enseignants seront donc amenés à expliquer aux apprenants qu'il faut écrire – ą (conformément à la prononciation) :

- à la 3<sup>e</sup> personne pluriel des verbes, tous groupes de conjugaison confondus du présent et du présent-futur (*widzą, piszą, przychodzą, idą, robią, przyjdą...*) ;
- à l'instrumental des substantifs et des adjectifs féminins au singulier (*duszą, ciekawą książką...*) ;
- à l'accusatif des adjectifs féminins au singulier (*dużą, białą, interesującą...*) ;
- la désinence *–om* étant réservée au pluriel des substantifs (masculin, féminin, neutre) au datif (*widzom, uczestnikom, paniom, psom, pomnikom, muzeom, etc.*).

Et comment faut-il donc prononcer ę en position finale ? La réponse de Charles Zaremba est simple et précise : en fin de mot « [...] la nasalité de ę s'amuit et cette voyelle se prononce E » (Zaremba, 2001, p. 9).

Les témoignages en ce sens sont d'ailleurs nombreux. Marian Kucala constate qu'en fin de mot ę est dénasalisé, y compris dans la langue soignée (Urbańczyk, 1992, p. 297 ; Bralczyk & Gruszczyński, 2002 ; Lipińska, 2014 ; Maciołek & Tambor, 2014 ; Ostaszewska & Tambor, 2001). En effet, comme le souligne Waclaw Reczek, en ce qui concerne la langue polonaise, la dénasalisation totale ou partielle apparaît dans des dialectes déjà dès le XVI<sup>e</sup> siècle, y compris dans la langue soignée malgré la persistance à l'écrit (Urbańczyk, 1992, p. 234)<sup>6</sup>.

Par conséquent, la dénasalisation de ę en position finale doit être systématique :

- à l'accusatif sg. des substantifs féminins : *kobietę, książkę, torbę* ;
- à l'accusatif et au nominatif sg. de certains substantifs neutres : *imię, ramię, zwierzę, dziewczę, piskłę* ;

6. « Na obszarze języka polskiego o. [odnoszenie] całkowite lub częściowe spotykamy w gwarach już od xvi w., a w niektórych wypadkach odnośnie do samogłoski nosowej przedniej ę również w jęz. literackim (mimo zachowania starej pisowni) ».



– au nominatif sg. de *książę* ;

– à la 1<sup>ère</sup> personne sg. des verbes de premier et deuxième groupes de conjugaison : *telefonuje, pisze, ucze się*.

Les enseignants expliqueront donc à leurs élèves qu'on doit écrire  $\text{ɛ}$  (contrairement à la prononciation) car c'est ainsi que veut la grammaire. Ainsi, considérer que la prononciation de  $\text{ɛ}$  dans *ręka, robie, węże* est exactement la même, va à l'encontre des principes que nous venons de mentionner. De même, dire que  $\text{ą}$  dans *kąpiel* reste [ $\text{ó}$ ], serait une incohérence.

En revanche, à notre grande surprise un tout petit dictionnaire bilingue indique la prononciation correcte :

*tęsknić* [tɛ̃sknitɕ], *tęsknota* [tɛ̃sknota], etc.,

à côté de :

*tęcza* [tɛntɕa], *tędy* [tɛndi], ...

ou tout une série :

*kąpać* [kɔmpatɕ], *kąpiel* [kɔmpjɛl], *kąpielowy* [kɔmpjɛlɔvi], *kąpielówki* [kɔmpjelufki], etc.).

Girac-Marinier, 2012, p. 96.

Les apprenants découvrent et constatent que ce sont donc des règles d'orthographe et/ou de grammaire qui imposent telle ou telle graphie. Certes, il faut les retenir et les mettre en œuvre là où c'est nécessaire, donc en écrivant, plutôt que de s'obstiner à une prononciation qui dérange. Et si l'on entend des  $\text{ɛ}$  et des  $\text{ą}$ , par ci, par là, c'est soit par plaisanterie, soit essentiellement, par ignorance de l'usage acceptable (Urbańczyk, 1992, p. 270)<sup>7</sup>. Par conséquent, enseigner la Pologne dans l'Europe d'aujourd'hui, c'est aussi enseigner une langue polonaise qui évolue ; c'est la faire connaître dans sa forme contemporaine, actuelle et surtout actualisée, au jour le jour, par les natifs. Ceci étant, on ne doit pas non plus accepter et légitimer les

7. Selon Walery Pisarek (1999, pp. 262-278) : "Przyczyną przesady poprawnościowej jest zawsze brak wiedzy o języku lub niedostateczny poziom świadomości językowej". Consulter également *Słownik Języka Polskiego* : "y-ą – osoba snobistyczna, nienaturalna, mówiąca hiperpoprawnie" (SJP).



formes erronées. En tout état de cause, si nos étudiants en ont encore le moindre doute, n'hésitons pas à les encourager à aller voir des pièces de théâtre en Pologne : ils entendront de la prononciation correcte. De plus, dans la majorité des cas, ils ne seront aucunement déçus par la prestation des comédiens.

### BIBLIOGRAPHIE

- BRALCZYK Jerzy & GRUSZCZYŃSKI Włodzimierz (dir.), 2002, *Słownik gramatyki języka polskiego*, Warszawa : WSiP.
- CHISS Jean-Louis, FILLIOLET Jacques & MAINGUENEAU Dominique, 2001, *Introduction à la linguistique française. Tome 1 : Notions fondamentales, phonétique lexique*, Paris : Hachette Supérieur, Coll. « Fondamentaux ».
- CUQ Jean-Pierre (dir.), 2003, *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris : CLE International, S.E.J.E.R.
- DECAUX Étienne, 2002, *Leçons de grammaire polonaise*, Paris : Institut d'Études Slaves.
- DUKIEWICZ Leokadia & SAWICKA Irena, 1995, « Fonetyka i fonologia » [Phonétique et phonologie], in WRÓBEL Henryk (dir.), *Gramatyka współczesnego języka polskiego* [Grammaire du polonais contemporain], Kraków : Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN.
- DYÈVRE Laurence & BOUVARD-FURMAN Maria, 2003, *Dzień dobry ! Méthode de polonais*, Paris : Institut d'Études Slaves.
- GABRYANCZYK Daria, 2015, *Le Polonais pour les nuls*, Paris : First.
- GAWĘDA Kazimierz & ŁAZEWSKI Jerzy, 2004, *O błędach wymowy. Książeczka dla dzieci tudzież wyższych urzędników państwowych* [Des fautes de prononciation. Petit livre pour enfants ainsi que hauts fonctionnaires de l'État], Białystok : Kwadrat.
- GIEROS Anna, 2013, *Tak ! Apprendre ou réviser les bases de la grammaire et du vocabulaire polonais en s'amusant*, Paris : Ellipses.
- GRAPPIN Henri, 1993, *Grammaire de la langue polonaise*, Paris : Institut d'Études Slaves.
- CZAJKOWSKI Piotr, 2013, *Polish o phrasebook & dictionary*, Footscray, Vic, London : Lonely Planet.

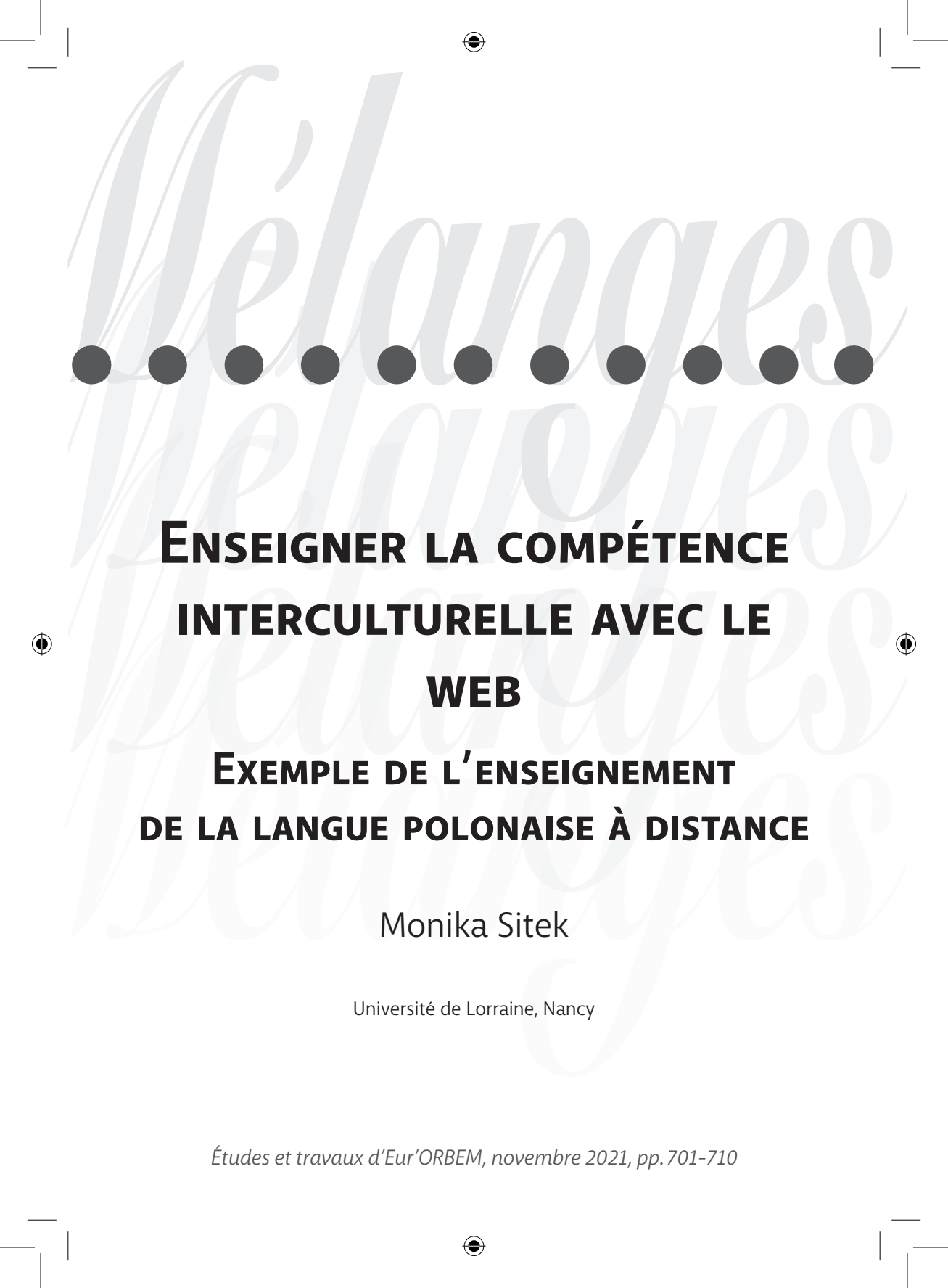


- JANOWSKA Aleksandra & PASTUCHOWA Magdalena, 2003, *Dzień dobry, Podręcznik do nauki języka polskiego dla początkujących* [Bonjour. Manuel de polonais pour débutants], Katowice : Wydawnictwo Naukowe Śląsk.
- KARAŚ Mieczysław & MADEJOWA Maria (dir.), 1977, *Słownik wymowy polskiej* [Dictionnaire de prononciation polonaise], Warszawa : PWN.
- KLEMENSIEWICZ Zenon, 1981, *Podstawowe wiadomości z gramatyki języka* [Les Fondamentaux de grammaire de la langue polonaise], Warszawa : PWN.
- KOWALSKA Marzena (dir.), 2009, *Le Polonais en 4 semaines*, Warszawa : REA.
- LIPIŃSKA Ewa, 2014, *Nie ma róży bez kolców* [Il n'y a pas de rose sans épines], Kraków : Universitas.
- MACIOLEK Marcin & TAMBOR Jolanta, 2014, *Głoski polskie. Przewodnik fonetyczny dla cudzoziemców i nauczycieli uczących języka polskiego jako obcego języka* [Les phonèmes polonais. Guide de phonétique pour les étrangers et les enseignants du PLE], Wydanie II uzupełnione z uwzględnieniem wymowy zapożyczeń, Katowice : Wydawnictwo Gnome.
- MADELSKA Liliana & WITASZEK-SAMBORSKA Małgorzata, 2015, *Zapis fonetyczny. Zbiór ćwiczeń* [Notation phonétique. Exercices], Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- MAŁOLEPSZA Małgorzata & SZYMKIEWICZ Aneta, 2010, *Hurra ! Po polsku 1. Podręcznik studenta* [Hourra ! En polonais 1. Manuel de l'étudiant], Kraków : Prolog.
- MIODUNKA Władysław, 1987, *Prononciation polonaise pour les francophones*, trad. fr. de Maria Guiglion, Kraków : Uniwersytet Jagielloński.
- OSTASZEWSKA Danuta & TAMBOR Jolanta, 2001, *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego* [Phonétique et phonologie du polonais contemporain], Warszawa : PWN.
- REY-DEBOVE Josette & REY Alain (dir.), 1993, *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, par Paul Robert.
- RUDZKA Brygida & GOCZOŁOWA Zofia, 1992, *Wśród Polaków, Polish for foreign students, Part 1*, Lublin : Katolicki Uniwersytet Lubelski.
- SERETNY Anna & LIPIŃSKA Ewa, 2006, *Z zagadnień dydaktyki języka polskiego jako obcego* [Problèmes de didactique du PLE], Kraków : Universitas.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 2002, *Parlons polonais : Langue et culture*, Paris : L'Harmattan.





- Słownik Języka Polskiego* [Dictionnaire de la Langue Polonaise], Warszawa : PWN, disponible en ligne (<https://sjp.pl>)
- STEMPEK Iwona, STELMACH Anna & DAWIDEK Sylwia & SZYMKIEWICZ Aneta, 2010, *Polski. Krok po kroku 1* [Le Polonais, pas à pas. 1], Kraków : Glossa.
- ŚWIDZIŃSKI Marek, 1997, *Elementy gramatyki opisowej języka polskiego* [Éléments de grammaire descriptive de la langue polonaise], Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- URBAŃCZYK Stanisław (dir.), 1992, *Encyklopedia języka polskiego* [Encyclopédie de la langue polonaise], Wrocław – Warszawa - Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2<sup>e</sup> éd.
- WŁODARCZYK Hélène, 2014, « De la linguistique théorique à l'enseignement du polonais langue étrangère », in Leszek Kolankiewicz & Andrzej Zieniewicz (dir.), *Enseigner et apprendre le polonais langue étrangère*, Paris : Centre de Civilisation Polonaise et Université Paris-Sorbonne / Warszawa : Polonicum, Université de Warszawa.
- WRÓBEL Henryk, 2001, *Gramatyka języka polskiego* [Grammaire de la langue polonaise], Kraków : Od Nowa.
- WRÓBEL Henryk (dir.), 1995, *Gramatyka współczesnego języka polskiego* [Grammaire de la langue polonaise contemporaine], Cracovie : Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN.
- ZAREMBA Charles, 2009, *Éléments de grammaire historique polonaise*, Paris : Institut d'Études Slaves.
- ZAREMBA Charles, 2001, *Vingt leçons de polonais*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.



**ENSEIGNER LA COMPÉTENCE  
INTERCULTURELLE AVEC LE  
WEB**

**EXEMPLE DE L'ENSEIGNEMENT  
DE LA LANGUE POLONAISE À DISTANCE**

Monika Sitek

Université de Lorraine, Nancy

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp.701-710*

Dans l'Europe d'aujourd'hui, parler une langue étrangère ne garantit pas une communication efficace. Mis à part la connaissance du vocabulaire et de la grammaire, l'apprentissage d'une langue implique également une composante culturelle; en d'autres termes, elle exige une compétence interculturelle (Achtelik, 2006)<sup>1</sup>.

Comme le problème des migrations en Europe devient de plus en plus important, la Commission européenne s'intéresse à l'enseignement de la compétence interculturelle dans le but d'assurer la communication efficace entre les apprenants de cultures différentes (Badura, 2011). Les enseignants font donc face à un nouveau défi : comment enseigner cette compétence et quels outils didactiques employer. L'essor considérable de nouvelles technologies et surtout de l'Internet dans les années 1990 a conduit à introduire le web dans divers secteurs d'éducation, notamment dans l'enseignement des langues étrangères.

Tenant compte de cette évolution, j'aimerais proposer ici un aperçu synthétique de la problématique de l'utilisation du web dans l'enseignement de la compétence interculturelle, en m'appuyant sur l'exemple de l'enseignement de la langue polonaise à distance à l'Université de Lorraine. Après une brève réflexion terminologique relative à la compétence interculturelle et au web, j'aborderai ses aspects pratiques, notamment ses applications possibles dans le cadre des cours de grammaire, de compréhension orale et d'expression écrite. Pour conclure sera posée la question de l'importance du web dans l'enseignement de la compétence interculturelle; des solutions pratiques seront également proposées.

Dans la recherche actuelle, il existe plusieurs manières d'approcher la « compétence interculturelle » (Balcerkiewicz & Kułaczowska, 2010, p. 176 sqq; Bolten, 2010, p. 256 sqq). Par ce terme, nous comprenons une capacité qui assure la communication entre les cultures différentes et qui permet de nouer et de maintenir des contacts avec les représentants d'autres cultures (Myczko, 2010, p. 29). Michael Byram et Geneviève Zarate précisent que la compétence interculturelle englobe cinq savoirs :

1. Aleksandra Achtelik emploie le terme « socioculture » comme synonyme de « compétence interculturelle ».



a) le *savoir-être* : « [...] curiosité et ouverture, aptitude à réviser sa méfiance vis-à-vis des autres cultures et sa foi dans sa propre culture » ;

b) le *savoir-connaissance* : « connaissance des groupes sociaux, de leurs produits et de leurs pratiques, à la fois dans son propre pays et dans celui de l'interlocuteur ; connaissance, également, des interactions générales entre les sociétés et les individus ;

c) le *savoir-comprendre* : « aptitude générale à interpréter un document ou un événement lié à une autre culture, à les expliquer et à les rapprocher de documents ou d'événements liés à sa propre culture » ;

d) le *savoir-apprendre-et-faire* : « capacité, en général, à acquérir de nouvelles connaissances sur une culture et des pratiques culturelles données, et à manier connaissances, points de vue et aptitudes sous la contrainte de la communication et de l'interaction en temps réel » ;

e) le *savoir-s'engager* : « aptitude à évaluer - de manière critique et sur la base de critères explicites – les points de vue, pratiques et produits de son propre pays et des autres nations et cultures » (Byram & Zarate, 1998, p. 70 *sqq*; Byram & Zarate, 1995; Byram, 1997).

En effet, la compétence interculturelle est indispensable pour toute interaction ainsi que pour toute interprétation correcte d'une information reçue (Myczko, 2010, p. 29). Son manque perturbe beaucoup plus le processus de communication que les lacunes langagières telles qu'un lexique insuffisant ou une mauvaise application des règles grammaticales (Wilczyńska, 2010, p. 24). Par ailleurs, l'acquisition de cette compétence n'est jamais terminée ou totalement parfaite, car nous ne savons pas par anticipation quelles connaissances nous seront utiles pour entretenir une communication avec des locuteurs qui appartiennent à d'autres cultures (Byram, Gribkova & Starkey, 2020, p. 12).

Le web (World Wide Web), quant à lui, fait référence au système hypertexte qui relie les données présentes sur Internet dont il ne constitue que partie et permet ainsi de visiter des pages internet. D'ailleurs, nous ne faisons plus la distinction technique entre les



deux termes en question<sup>2</sup>. Dans cet article, nous les considérons et les employons comme synonymes.

## MÉTHODOLOGIE

Afin d'examiner l'importance du web dans l'enseignement de la compétence interculturelle à distance, nous avons examiné 143 cours de grammaire, de compréhension orale et d'expression écrite en licence de polonais, disponibles sur la plateforme Arche dans les années 2009-2015<sup>3</sup>.

En effet, parmi tous les sites proposés par l'enseignant, nous avons choisi de nous pencher sur les sites internet « authentiques » : ceux qui n'ont pas été créés dans le but de devenir des supports de l'enseignement du polonais et dont l'exploitation profonde et détaillée est possible. Le contenu de ces sites permet d'élaborer des exercices complexes et structurés afin de développer simultanément plusieurs compétences. En revanche, nous excluons tous les liens que nous considérons comme sources de supports didactiques, comme les enregistrements audio et audiovisuels sur la plateforme *youtube* ou les images disponibles sur Internet. Ainsi élaboré, notre corpus sera à présent examiné en fonction du contenu et des méthodes d'enseignement de la compétence interculturelle proposées.

## ANALYSE DU CORPUS

Le tableau ci-dessous présente l'emploi du web dans les cours de grammaire, de compréhension orale et d'expression écrite en licence de polonais. Comme il s'agit d'un enseignement à distance dont l'une des caractéristiques primordiales est l'emploi d'un ordinateur et de l'Internet, l'éventail du web proposé (10 pages internet) est très limité.

---

2. <https://www.journaldunet.fr/web-tech/dictionnaire-du-webmastering/1203593-web-definition/> (consulté le 6 septembre 2018).

3. Arche est une plateforme internet de l'Université de Lorraine qui donne accès à l'ensemble des ressources numériques et d'autres services proposés par l'établissement : cours en ligne, transfert des fichiers, emploi du temps, messagerie etc.



En outre, aucune page internet n'est utilisée dans le cours de grammaire et une seule apparaît dans les cours de compréhension orale et d'expression écrite au cours de deux premières années d'apprentissage. Ainsi, presque tous les sites internet sont proposés dans les trois premiers cours en L3, ce qui perturbe le principe d'apprentissage régulier et en spirale (Minder, 1999, p. 101) : l'apprenant acquiert certains savoirs lors des premiers cours sans possibilité de les réétudier et de les approfondir dans la suite de sa formation.

*Utilisation du web dans les cours de polonais à distance dans les années 2009-2015*

Année	Cours	Nb	Liens	Thématique
L1	Grammaire	0		
	Compréhension orale expression écrite	1	<a href="http://www.antykwariusze.pl">http://www.antykwariusze.pl</a>	art
L2	Grammaire	0		
	Compréhension orale expression écrite	0		
L3	Grammaire	0		
	Compréhension orale expression écrite	9	<a href="http://www.historiaradia.neostrada.pl/Muzeum.html">http://www.historiaradia.neostrada.pl/Muzeum.html</a> <a href="http://www.polskieradio.pl/trojka">http://www.polskieradio.pl/trojka</a> <a href="http://www.radiozet.pl">http://www.radiozet.pl</a> <a href="http://www.radio.grudziadz.com">http://www.radio.grudziadz.com</a> <a href="http://www.chopin2010.pl">http://www.chopin2010.pl</a> <a href="http://www.teatrwielki.pl/">http://www.teatrwielki.pl/</a> <a href="http://www.eurobus.pl/">http://www.eurobus.pl/</a> <a href="http://www.metro.waw.pl/">http://www.metro.waw.pl/</a> <a href="http://rozkład-pkp.pl/">http://rozkład-pkp.pl/</a>	radio musique  théâtre communication public

La thématique des sites internet, quant à elle, est concentrée en particulier sur les arts : peinture, musique ou théâtre (7 sites sur 10), et les actualités relatives à ces domaines<sup>4</sup>. Le contenu de 3 pages

4. Comme chaque page subit une mise à jour il est impossible aujourd'hui de préciser la



seulement concerne uniquement un aspect pratique de la vie, à savoir les transports en commun (métro, train, bus). Ce choix thématique modeste représente donc de manière très sélective la culture polonaise. Il existe d'ailleurs d'autres aspects de la vie aussi importants mais qui ne sont pas abordés ici, comme la culture culinaire, les traditions ou les relations humaines.

En outre, étant donné la richesse des informations disponibles, le manque d'activités didactiques permettant d'explorer le web reste un désavantage majeur des cours. Nous pouvons avoir l'impression que les sites en question sont choisis par hasard et que leur thématique relative au contenu du cours a été le seul critère de choix. Aucune information complémentaire n'est fournie afin de laisser comprendre à l'apprenant la spécificité du sujet proposé. Ainsi, l'étudiant est obligé de découvrir le web lui-même, sans savoir sur quelles informations il devrait se concentrer.

Les liens hypertextes ne constituent donc pas une partie intégrante du cours, mais un complément. Pour cette raison, nous proposons par la suite quelques solutions pratiques relatives à l'utilisation possible des sites internet en fonction du niveau de l'apprenant.

Premièrement, la radio en ligne est une source illimitée d'enregistrements, de programmes que l'enseignant peut utiliser pour tout type d'exercice d'écoute, comme : questions à choix multiple, textes à trous ou questions ouvertes pour les apprenants plus avancés. Deuxièmement, les sites concernant les transports publics permettent de présenter aux apprenants quelques spécificités du fonctionnement de ces transports en Pologne. Enfin, les sites consacrés aux arts permettent de familiariser les apprenants avec l'art polonais. Ainsi, les deux derniers types des sites transmettent des connaissances sur la Pologne; en les utilisant, il ne faut certainement pas oublier de proposer aux apprenants d'effectuer des comparaisons avec leur propre culture.

---

problématique et la thématique des articles à l'époque où ces pages étaient explorés par les apprenants. Tous les jours, les administrateurs des sites nous proposent de nouveaux articles concernant les événements courants.

Prenons comme exemple le site du Théâtre national<sup>5</sup>. Il contient plusieurs enregistrements et jeux qui expliquent comment se comporter au théâtre : ne pas faire de bruit, ne pas manger etc. Ces outils didactiques constituent donc un excellent divertissement destiné à un jeune public et ils montrent des modèles de comportement qui font partie du code culturel polonais. En revanche, ils sont trop simples pour les adultes. L'enseignant peut donc proposer à ce public plus exigeant des exercices plus complexes en utilisant des textes publiés sur le site, par exemple : rédiger le programme d'une journée de visite au théâtre. Ce type d'exercice permettrait à l'apprenant d'explorer le site et de découvrir toutes les activités proposées par le Théâtre national : spectacles et expositions entre autres.

Tous les exercices devraient être présentés dans un contexte précis et précédés d'une introduction qui expliquerait les objectifs à atteindre. Aussi, l'enseignant peut-il proposer une liste de questions qui permettraient à l'apprenant d'approfondir le sujet. Concernant la forme des exercices, ils devraient être construits de manière que les apprenants développent tous les cinq savoirs théorisés par Michael Byram et Geneviève Zarate, mentionnés précédemment (Byram & Zarate, 1998, p. 70 *sqq*; Byram & Zarate, 1995; Byram, 1997).

La mise à jour des sites est le seul bémol de l'application du web en cours. Comme les sites subissent toujours des modifications et que de nouveaux articles et enregistrements sont publiés tous les jours, il est difficile de proposer des exercices que l'on pourrait reprendre un ou deux ans plus tard. Dans ce cas, les exercices doivent être actualisés après chaque mise à jour du site, ce qui demande un grand investissement de la part de l'enseignant.

Ce bref aperçu insiste sur certains points faibles de l'emploi du web dans l'enseignement du polonais à distance et de la compétence interculturelle. Son potentiel n'est pas pleinement exploité et sa thématique est réduite aux arts et aux transports, ce qui empêche significativement l'acquisition de compétences interculturelles par les

---

5. <http://www.teatrwielki.pl/> (consulté le 28 avril 2019).



étudiants *via* le web. Les sites analysés développent avant tout un « savoir-connaissance » et un « savoir-être », en oubliant souvent que seul le développement de tous les cinq savoirs assure une acquisition complète de la compétence interculturelle. En tant que « document authentique » accompagné d'exercices appropriés, les sites web constituent pourtant un excellent outil didactique pour transmettre des savoirs culturels sur un pays et une langue. Avec le développement des nouvelles technologies, l'enseignant dispose aujourd'hui d'outils informatiques qui lui permettent d'un côté de rendre ses cours plus attractifs et dynamiques, et de l'autre, de rendre son apprentissage plus efficace.

### SITOGRAFIE

<http://www.antykwariusze.pl>  
<http://www.chopin2010.pl>  
<http://www.eurobus.pl/>  
<http://www.historiaradia.neostrada.pl>  
<https://www.journaldunet.fr>  
<http://www.metro.waw.pl/>  
<http://www.polskieradio.pl>  
<http://www.radiozet.pl>  
<http://www.radio.gruzdzadz.com>  
<http://rozklad-pkp.pl/>  
<http://www.teatr Wielki.pl/>

### BIBLIOGRAPHIE

ACHTELIK Aleksandra, 2006, « Wiedza o kulturze polskiej w nauczaniu języka polskiego jako obcego oraz przygotowania do egzaminu certyfikatowego » [La Connaissance de la culture polonaise dans le cadre de l'enseignement du polonais langue étrangère et la préparation à la certification], in Jolanta Tambor & Danuta Rytel-Kuc, *Polityka językowa a certyfikacja* [Politique linguistique et certification], Katowice - Leipzig : Wydawnictwo Gnome.

BANDURA Ewa, 2011, « Cele nauki języka polskiego - kompetencja interkulturowa » [Objectifs de l'apprentissage du polonais : compétence interculturelle], in



Hanna Komorowska, *Nauka języka obcego w perspektywie ucznia. Edukacja językowa dziś. Podręcznik akademicki* [L'apprentissage d'une langue étrangère du point de vue de l'apprenant. L'Education linguistique aujourd'hui : manuel universitaire], Warszawa : Łośgraf.

BALCERKIEWICZ Magdalena & KUŁACZKOWSKA Barbara, 2010, « Spotkania na granicy różnych światów-poznanie siebie i innych. Praca z filmem na zajęciach języka obcego w ramach rozwoju kompetencji interkulturowej » [Rencontres à la frontière des mondes : la connaissance de soi et des autres. Travailler avec des films en cours de langue étrangère pour développer une compétence interculturelle], in Maciej Mackiewicz (dir.), *Kompetencja interkulturowa w teorii i praktyce edukacyjnej* [La compétence interculturelle dans la théorie et la pratique de l'éducation], Poznań : Wyd. Wyższej Szkoły Bankowej.

BOLTEN Jürgen, 2010, « Kompetencja interkulturowa w e-learningu » [La compétence interculturelle dans le domaine du e-learning], in ibid.

BYRAM Michael, GRIBKOVA Bella & STARKEY Hugh, 2002, *Développer la dimension interculturelle de l'enseignement des langues*, Strasbourg : Conseil de l'Europe.

BYRAM Michael & ZARATE Geneviève, 1998, « Définitions, objectifs et évaluation de la compétence socioculturelle », *Le Français dans le Monde - Recherches et applications*, n° spécial : *Apprentissage et usage des langues dans le cadre européen*, juillet. BYRAM Michael, 1997, *Teaching and assessing intercultural communicative competence*, Clevedon : Multilingual Matters.

BYRAM Michael & ZARATE Geneviève, 1995, *The Social and Intercultural Dimension of Language Learning and Teaching. A Compendium of work from the programme « Language Learning for European Citizenship »*, Strasbourg : Conseil de l'Europe.

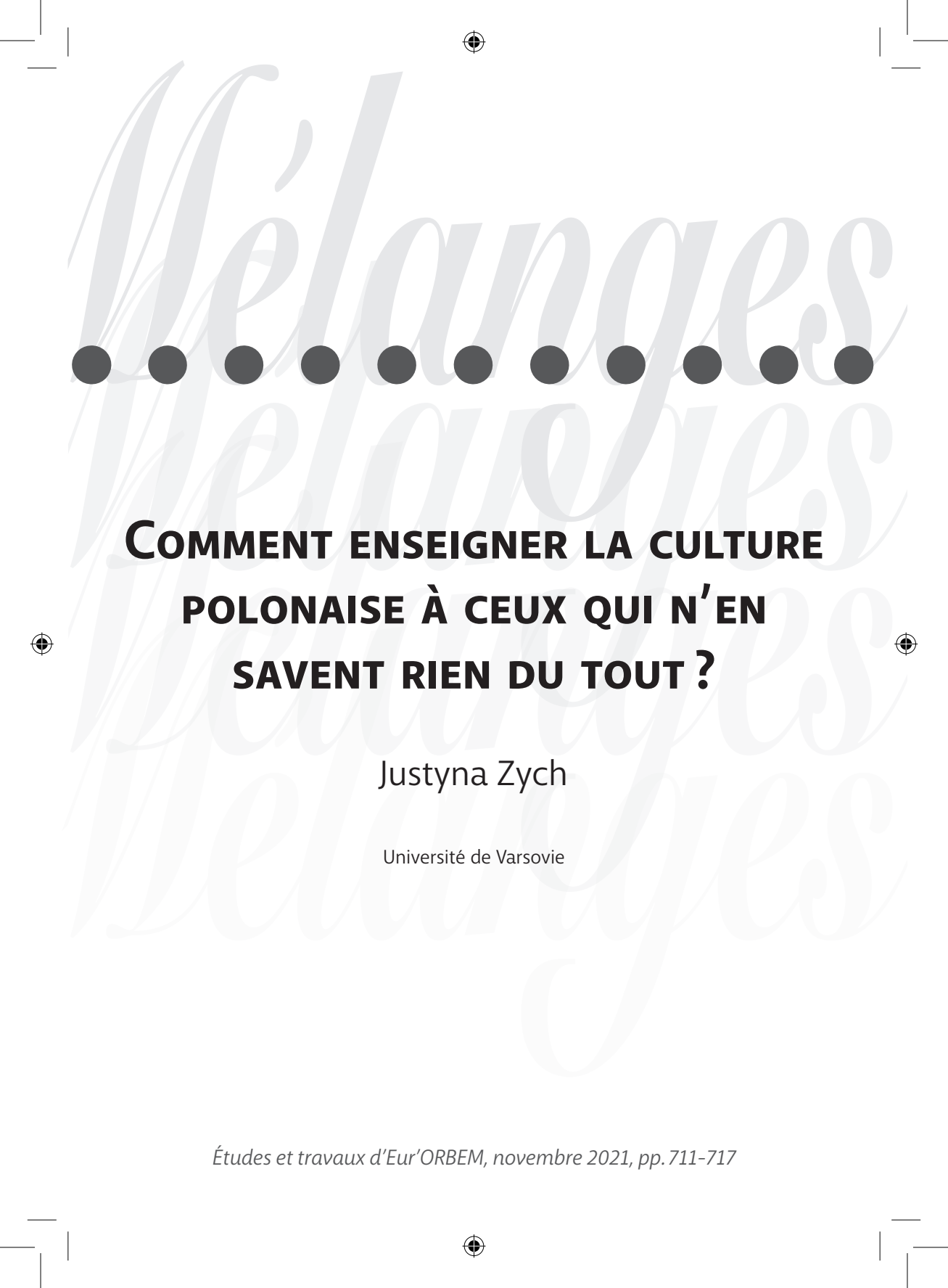
MINDER Michel, 1999, *Didactique fonctionnelle. Objectifs, stratégies, évaluation*, Bruxelles : De Boeck Supérieur.

MYCZKO Kazimiera, 2010, « Kompetencja interkulturowa jako cel kształcenia językowego » [La compétence interculturelle comme objectif de formation linguistique], in Maciej Mackiewicz (dir.), *Kompetencja interkulturowa w teorii i praktyce edukacyjnej* [La compétence interculturelle dans la théorie et la pratique de l'éducation], Poznań : Wyd. Wyższej Szkoły Bankowej.

TAMBOR Jolanta & RYTEL-KUC Danuta, 2006, *Polityka językowa a certyfikacja* [Politique linguistique et certification], Katowice-Leipzig : Wydawnictwo Gnome.



WILCZYŃSKA Weronika (2010), « Czego potrzeba do udanej komunikacji interkulturowej ? », in Maciej Mackiewicz (dir.), *Kompetencja interkulturowa w teorii i praktyce edukacyjnej* [La compétence interculturelle dans la théorie et la pratique de l'éducation], Poznań : Wyd. Wyższej Szkoły Bankowej.



**COMMENT ENSEIGNER LA CULTURE  
POLONAISE À CEUX QUI N'EN  
SAVENT RIEN DU TOUT ?**

Justyna Zych

Université de Varsovie

Le Centre de la Langue et de la Culture Polonaises pour Étrangers *Polonicum* est un département au sein de la Faculté des lettres polonaises à l'Université de Varsovie, chargé d'enseigner uniquement à des étudiants étrangers. Créé en 1956, dans le contexte du Dégel politique après la mort de Staline, le *Polonicum* a commencé son activité en organisant en été des cours intensifs de polonais langue étrangère, qui attiraient à Varsovie des polonisants du monde entier. Ce n'est qu'au bout de quelques années que le centre est devenu un département universitaire à part entière, offrant des cours non seulement pendant les vacances, mais également au cours de l'année. Cependant, c'est la langue polonaise qui restait toujours au centre de l'activité didactique du *Polonicum*. Et il en est de même aujourd'hui, à cette différence près que les cours sur la culture polonaise gagnent de plus en plus d'importance dans l'offre du Centre. Ceci s'explique par un changement visible du profil des étudiants qui s'inscrivent en cours proposés par le *Polonicum*. Ce ne sont plus des étudiants en lettres polonaises ou en langues slaves, travaillant sur leurs thèses de master ou de doctorat, ni des traducteurs cherchant à enrichir leur vocabulaire. En tout cas, ils sont rares. Ils se voient remplacés par des étudiants de niveau licence, représentants de toutes disciplines, qui viennent à Varsovie non pas pour approfondir leurs connaissances sur la Pologne mais pour en acquérir quelques-unes.

Il faut préciser qu'enseigner la culture polonaise aux étudiants étrangers relève d'un vrai défi. Pourquoi? Pour plusieurs raisons. Premièrement, car parmi les personnes qui suivent des cours au *Polonicum*, nous trouvons des étudiants venus pratiquement de tous les pays du monde. Il arrive souvent que, dans un groupe qui compte vingt personnes, chacun représente un pays différent. D'un côté, cela constitue bien évidemment une richesse exceptionnelle. Les étudiants en profitent non seulement en apprenant la culture polonaise, mais également en découvrant des cultures de leurs camarades de classe. D'un autre côté, dans un groupe aussi hétérogène, le niveau des connaissances sur la Pologne est loin d'être uniforme. Certains étudiants s'intéressent beaucoup à la culture polonaise, ils



ont lu des auteurs polonais en traduction, ils ont regardé des films polonais. Néanmoins, nombreux sont ceux qui n'en savent littéralement rien du tout, à part quelques clichés du genre : « Il fait très froid en Pologne », « C'est le pays natal de Chopin », « C'est un pays très catholique ». Ces différences sont encore plus prononcées en ce qui concerne leur connaissance de l'histoire de l'Europe. Si les étudiants européens savent plus ou moins se repérer et reconnaître les périodes et les événements essentiels évoqués en cours, ceux venus d'autres continents les ignorent souvent. Notons au passage que les étudiants originaires d'Europe occidentale sont loin de constituer la majorité du public du *Polonicum*. Ce sont surtout les citoyens des anciennes républiques soviétiques, notamment les Ukrainiens, qui arrivent en tête de la liste, suivis de près par des étudiants de différents pays asiatiques, surtout de la Chine. Par ailleurs, il faut noter que les cours au *Polonicum* rassemblent des étudiants de toutes les disciplines, de la philosophie à l'informatique, en passant par les relations internationales, ce qui explique aussi une grande disparité de connaissances en histoire ou dans les domaines artistiques. C'est pourquoi, une introduction à caractère historique s'impose plus d'une fois comme indispensable pour permettre à tous les étudiants de comprendre le contexte du phénomène culturel abordé en classe. Car, par exemple, à quoi bon parler en cours du réalisme socialiste, de la censure, des écrivains forcés à émigrer ou encore des maisons d'édition clandestines dans la Pologne communiste si la plupart des étudiants ne savent pas ce qu'était la République populaire de Pologne, quand ce régime a existé et comment il fonctionnait ? Dispenser un cours que tout le monde puisse suivre et où personne ne s'ennuie devient pour le professeur un vrai défi.

En second lieu, il faut prendre en considération le temps très limité dont les enseignants du *Polonicum* disposent pour présenter la culture polonaise aux étudiants. La plupart de ces derniers viennent en Pologne pour un semestre, le plus souvent dans le cadre d'un programme d'échange tel qu'Erasmus. Chacun d'entre eux suit des cours dans le département de son choix qui correspond le mieux au



domaine d'études choisi dans le pays d'origine. Malgré leurs emplois du temps souvent surchargés, les étudiants étrangers sont nombreux à vouloir s'inscrire à un cours de polonais ou de culture polonaise. Ils profitent du séjour en Pologne pour découvrir ce pays, exotique pour beaucoup d'entre eux, et sa langue qui paraît si difficile au début. La plupart des étudiants étrangers à l'Université de Varsovie se rendent au *Polonicum*. Et les professeurs doivent faire face au dilemme suivant : comment présenter la culture polonaise pendant un seul semestre ? Faut-il opter pour des cours consacrés à des sujets précis, tels que l'œuvre d'un écrivain célèbre ou une période importante dans l'histoire du cinéma polonais, ou bien pour des cours généraux, visant à donner une vue d'ensemble de la culture polonaise ? Aucune de ces deux approches n'est parfaite. Le choix d'un seul domaine de la culture, par exemple la peinture polonaise, ou un seul artiste, par exemple Krzysztof Kieślowski, risque de n'attirer que quelques étudiants intéressés par le sujet, tandis que celui de proposer un cours-synthèse sur la culture polonaise peut faire tomber un enseignant dans le piège des résumés simplistes et des choix arbitraires. Ce qui est certain, c'est que la plupart des étudiants expriment leur volonté de goûter à la culture polonaise la plus contemporaine, sans nécessairement découvrir celle des siècles passés. Ils veulent savoir tout simplement ce que les Polonais lisent volontiers en ce moment, quels films regardent-ils ou bien quel genre de musique écoute-t-on en Pologne.

Il ne faut pas non plus oublier que, bien que la plupart des étudiants du *Polonicum* suivent des cours de polonais, ils débent généralement leur apprentissage de polonais, ce qui signifie qu'ils ne sont pas en mesure de participer à un cours sur la culture polonaise dispensé en polonais, qu'il s'agisse d'un cours magistral ou de travaux dirigés. Les professeurs doivent donc faire appel à la *lingua franca* contemporaine qu'est bien évidemment l'anglais. Certes, la majorité des étudiants la maîtrisent ; mais les enseignants, quant à eux, doivent faire face à la pénurie d'outils didactiques en anglais consacrés à la culture polonaise. Ils se voient obligés de



les créer tous seuls, sous diverses formes : présentations PowerPoint, copies à distribuer en classe avec des noms ou des titres importants, mais aussi ébauches de manuels.

Il n'est pas facile pour un professeur de satisfaire tous les besoins des apprenants dans un contexte d'enseignement aussi complexe que celui du *Polonicum*. En prenant en considération tous les facteurs mentionnés ci-dessus, j'ai décidé de mettre au point un cours en ligne intitulé *Contemporary Polish Culture in a Nutshell*. Ce cours est conçu de façon à répondre efficacement aux attentes des étudiants du *Polonicum*. Rappelons le profil le plus fréquent parmi les étrangers arrivant au Centre. Tout d'abord, ils restent à Varsovie seulement quelques mois, ils font des études dans des domaines très divers et il est souvent difficile pour eux de trouver le temps pour un cours traditionnel en classe dans un autre département. Ensuite, leurs connaissances sur la Pologne sont plutôt élémentaires, voire inexistantes. Enfin, ils veulent le plus souvent acquérir des notions de la culture polonaise, avoir une vue d'ensemble, comprendre la spécificité de la Pologne, retenir quelques noms, quelques titres et phénomènes essentiels, sans entrer dans les détails ; bref, ils ont besoin d'une culture polonaise « en comprimé ».

En songeant à toutes ces exigences et conditions, je me suis proposé de présenter la culture polonaise contemporaine d'une façon synthétique et accessible, mais pas simpliste. En partant de la constatation que la plupart des étudiants voudraient découvrir la culture polonaise la plus contemporaine, j'ai renoncé à l'histoire plus ancienne et j'ai limité le contenu du cours aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. J'ai aussi misé sur une forme attrayante, en incluant dans mon cours beaucoup de photos, d'illustrations, de diagrammes, ainsi que des extraits de films, de pièces de théâtre ou encore d'œuvres musicales. J'ai soumis mon projet à un concours d'innovations didactiques à l'Université de Varsovie. Il a éveillé un grand intérêt du jury et il a bénéficié d'une subvention du fonds universitaire réservé aux initiatives pédagogiques les plus innovantes et prometteuses. Ce subside m'a permis de développer mon projet. Au bout de quelques mois, j'ai pu proposer





aux étudiants du *Polonicum* un cours semestriel en ligne sur la culture polonaise contemporaine, délivré en anglais. Il a connu tout de suite un grand succès, en ce qui concerne le nombre de personnes qui s'y sont inscrites : 58 étudiants ont choisi ce cours quand il a été offert pour la première fois en 2017/2018. Il ne serait pas possible d'en inscrire autant dans un cours traditionnel en classe pour la simple raison que le *Polonicum* ne dispose pas d'une salle aussi grande.

Cependant, les évaluations remplies par les étudiants à la fin du cours prouvent que *Contemporary Polish Culture in a Nutshell* s'est avéré un succès non seulement d'un point de vue du nombre de participants inscrits. Les apprenants ont beaucoup apprécié aussi bien le contenu que la forme du cours. Mis à part l'introduction et la conclusion, il est composé de cinq chapitres, à savoir : « Littérature », « Cinéma », « Théâtre », « Musique », « Arts plastiques ». Chacun de ces chapitres comporte deux modules. Le premier est toujours consacré à l'histoire du domaine artistique donné au XX<sup>e</sup> siècle et présente les phénomènes et les courants les plus significatifs, ainsi que les noms et les titres les plus importants. Même si le cours refuse par principe de donner une place prédominante à l'histoire, quelques éléments de contexte historique de chaque discipline artistique abordée sont néanmoins indispensables pour que les étudiants puissent comprendre et mieux apprécier les œuvres présentées. Le second module de chaque chapitre traite de la période la plus contemporaine dans chaque domaine artistique en Pologne, c'est-à-dire de ce qui s'y est passé déjà au XXI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, par exemple le chapitre intitulé « Théâtre » s'ouvre sur un module qui présente deux visionnaires polonais de l'art théâtral du XX<sup>e</sup> siècle, notamment Tadeusz Kantor et Jerzy Grotowski, pour proposer ensuite, dans le module suivant, un panorama du théâtre polonais contemporain avec Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski, Jan Klata et Maja Kleczewska, entre autres.

Dans chaque module, les étudiants trouvent des articles à lire – aussi bien des textes que j'ai écrits, que des liens vers des articles en ligne –, des fragments de films ou de pièces de théâtre à regarder, de la musique à écouter, ainsi que de très nombreuses photos et



illustrations. Chaque semaine, ils doivent remplir un test en ligne sur le contenu du module, consistant en dix questions de choix multiple, et participer à une discussion sur le forum où ils ont la possibilité d'exprimer leurs opinions sur ce qu'ils ont lu, regardé et écouté. Il est important qu'ils puissent également échanger des observations et des réflexions avec leurs camarades. De plus, il y a un essai à écrire sur un ouvrage polonais contemporain de leur choix : un roman, un film, un tableau. À la fin du cours, tous les participants doivent se présenter à l'examen final traditionnel qui a lieu en classe.

L'objectif du cours *Contemporary Polish Culture in a Nutshell* est de fournir aux étudiants des repères (noms, titres, notions fondamentales) dans chaque domaine de la culture, présentés sous une forme accessible et adaptée à tout public, sans surcharge d'informations. En fait, pour définir encore mieux le but du cours, il faudrait dire qu'il consiste à faire découvrir et à faire aimer la culture polonaise contemporaine aux étudiants étrangers. C'est une sorte de résumé ou de synthèse de ce qui est essentiel dans la littérature, le cinéma, le théâtre, la musique et les arts plastiques en Pologne aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Il est facile de reprocher à un tel cours d'être trop sommaire et simplificateur. Il est évident qu'il fait économie de nuances et de détails. Le nombre de noms et de titres doit y être par principe limité. Des choix et des raccourcis, parfois discutables, y sont également inévitables. Mais il faut souligner que ce cours ne se veut pas exhaustif, il n'a pas du tout l'ambition de tout inclure. Au contraire, il se propose d'être un point de départ dans un chemin vers la culture polonaise que chaque étudiant peut ensuite continuer à découvrir lui-même pour son propre compte.







**POUR AVOIR TOUJOURS  
LES MOTS...**

**AU SUJET DU DÉVELOPPEMENT  
DE LA COMPÉTENCE LEXICALE**

Anna Seretny

Université Jagellonne, Cracovie

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 719-741*

La compétence lexicale, comprise comme la capacité à utiliser d'une manière efficace les mots dans l'acte de communication, constitue une part très importante de la compétence linguistique des locuteurs : en effet, nous savons depuis longtemps que les échecs de communication sont souvent dus à un manque de vocabulaire (*cf.* p. ex. August, Carlo, Dressler & Snow, 2005). Sans mots nous ne pouvons presque rien exprimer (Wilkins, 1972). Plus on en connaît, mieux on se sert du langage, et d'une manière plus précise, car la qualité et l'efficacité de chaque acte sont déterminées d'une part par l'étendue de notre vocabulaire, et d'autre part par le degré de maîtrise des unités qui le composent. L'acquisition des couches lexicales successives ne se fait pas toute seule. Le lexique doit être appris, et l'apprentissage de celui-ci, surtout dans le cadre institutionnel, devrait être considéré comme un élément important de l'enseignement d'une langue, que celle-ci soit maternelle ou étrangère.

Dans le présent article nous expliquerons en premier lieu ce qu'est *la compétence lexicale*, deuxièmement, nous réfléchirons à la notion d'*unité lexicale dans l'enseignement*, enfin nous montrerons des *techniques* attractives permettant de *construire/développer la compétence lexicale* en nous appuyant sur l'exemple du travail avec un texte écrit. En effet, on peut augmenter l'efficacité du processus d'enseignement d'une langue en utilisant dans notre pratique didactique des techniques qui rendent plus rapide et plus flexible l'accès aux données encodées dans le dictionnaire mental du locuteur pendant l'apprentissage.

### LA COMPÉTENCE LINGUISTIQUE DU LOCUTEUR

Jack Richards (Richards, 1976) a été l'un des premiers à définir la compétence lexicale dans le domaine de la didactique des langues étrangères. Son approche s'est révélée juste : les conceptions suivantes (*cf.* p. ex. Nation, 2001 ; ESOKJ<sup>1</sup>, 2003) ont seulement précisé différents aspects déjà relevés par le chercheur. Richards a analysé la compétence

1. *Cf.* la traduction polonaise du *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer* dont le texte français a été publié en 2001. (N.d.T.).



lexicale en étudiant les capacités des locuteurs natifs qui, selon lui, sont capables d'utiliser couramment la langue, car, premièrement, ils ont assimilé un nombre de mots suffisant (le chercheur estime que cela représente en moyenne de 20 000 à 100 000 unités), deuxièmement, ils ont acquis des compétences qui rendent possibles différentes opérations sur/avec ces unités. Pour rappel, ils savent entre autres :

- définir le sens des mots, les reformuler à l'aide de constructions analytiques, équivalentes sémantiquement ;
- former les constructions syntaxiques correctes à l'aide des bonnes formes fléchies ;
- associer les mots selon l'usage (ils connaissent les collocations) ;
- reconnaître à quel registre ou à quelle variété appartiennent les mots (savoir si un mot est familier, régional, etc.) ;
- indiquer les connotations des mots, construire des réseaux d'associations sémantiques ;
- en cas de besoin, remplacer les mots par d'autres dont le sens est plus précis, plus large ou équivalent (savoir utiliser les hyponymes, hyperonymes, synonymes, antonymes) ;
- et même estimer la fréquence d'apparition d'un mot<sup>2</sup>.

Toutes les unités de langue rassemblées dans la mémoire du locuteur constituent son dictionnaire mental, c'est-à-dire un système de stockage de données contenant des notions et ses réalisations phonologiques et orthographiques, qui est équipé d'un mécanisme de transformation lexicale dont la mission principale consiste à fournir facilement (en utilisant les compétences listées plus haut) ces données lors d'un acte de communication. L'organisation de ce système est étroitement liée à la façon dont il est utilisé, car il s'agit d'un registre permettant de trouver en une fraction de seconde un élément nécessaire (Berko Gleason & Bernstein, 2005) pour recevoir ou pour produire un énoncé. Dans la didactique des langues étrangères, on définit la réception comme la capacité à décoder le sens des mots

---

2. Cf. Richards, 1976.



dans un contexte donné<sup>3</sup>. Son succès dépend d'une part par la taille du dictionnaire mental du locuteur (l'aspect quantitatif, c'est-à-dire *l'étendue* de la connaissance du vocabulaire), d'autre part, du type et de la qualité des données rassemblées dans celui-ci (l'aspect qualitatif, c'est-à-dire *la profondeur* de la connaissance du vocabulaire). La production, à son tour, est comprise comme la capacité à utiliser les unités de langue adéquates pour transmettre/coder un contenu conformément aux besoins de l'émetteur et d'une manière adaptée au contexte dans lequel l'énonciation se produit. La taille du dictionnaire mental de l'utilisateur et la qualité des données qui y sont stockées conditionnent, là encore, la réussite de l'acte de communication, la précision ainsi que la « flexibilité<sup>4</sup> » avec laquelle il se sert du langage.

### LE DICTIONNAIRE MENTAL DU LOCUTEUR ET SA STRUCTURE

Les unités rassemblées dans le dictionnaire mental se divisent en deux ensembles de taille inégale. Dans le premier, fini, et pas très grand, on retrouve des unités synsémantiques (c'est-à-dire cosignifiantes), appelées grammaticales (cf. ESOKJ, 2003), souvent composées d'un seul mot graphique, et monosémiques, comme p. ex. les pronoms personnels, pronoms et adjectifs possessifs, prépositions, articles, etc. Le deuxième, dont la taille est déterminée par de nombreux facteurs dont le plus important est l'éducation, rassemble des dizaines de milliers d'unités autosémantiques (signifiants) de dimension et de type différents. On y retrouve, bien évidemment, beaucoup de *mots simples*, en majorité polysémiques, mais aussi – et on l'oublie parfois – *des séquences de mots plus ou moins figées*, stockés et utilisés en tant

3. Dans le cas de la production orale il s'agit d'une combinaison d'éléments phonologiques, dans le cas de la production écrite d'éléments graphiques.

4. Compris comme chez Słowacki. – Il s'agit des célèbres vers de Juliusz Słowacki : « Ce que je veux, c'est que mon langage flexible exprime tout ce que pense ma tête, qu'il soit parfois brillant et rapide comme la foudre, parfois triste comme le chant des steppes, parfois tendre comme la plainte d'une Nymphé, parfois beau comme la langue des anges... bref, qu'il effleure tout de son aile céleste... Une strophe doit être une mesure et non pas un frein. » (Słowacki Juliusz, 1841, *Beniowski* in *Œuvres de Jules Słowacki*; trad. fr., 1911, de Wencelas Gasztowtt, Paris : Imprimerie polyglotte A. Reiff – Heymann) (N.d.T.).



qu'ensembles<sup>5</sup> (cf. Lewis, 1997; Wray, 2002). Un locuteur moyen conserve dans sa mémoire plusieurs milliers de ces ensembles (dont la taille peut parfois être celle d'une phrase). Ces groupes de mots existent, car l'être humain qui veut communiquer quelque chose tâche de construire son message de manière que celui-ci

*rende le mieux la situation à laquelle il se réfère. La langue lui offre des signes qui répondent seulement en partie à cette situation. Le locuteur, en cherchant les moyens les plus adaptés pour s'exprimer, regroupe des mots en structures syntaxiques. Les ensembles les plus réussis, les plus larges sémantiquement, sont adoptés par la communauté linguistique et s'inscrivent durablement dans la langue.*

Lewicki, 2003, p. 158.

On peut mesurer leur stabilité (le degré de figement) en analysant la probabilité avec laquelle un élément annonce l'apparition d'autres éléments dans le texte; celle-ci dépend en grande partie de la fréquence de la cooccurrence.

Les critères d'identification de ces combinaisons de mots, appelées également « séquences préfabriquées<sup>6</sup> » (Wray, 2002) ont pu être formulés grâce à des analyses de grands corpus de textes. Voici plusieurs de ces caractéristiques :

– l'interprétation sémantique de l'ensemble ne s'appuie pas seulement sur le contenu sémantique de ses éléments constitutifs et des relations grammaticales entre eux : [*On jest jęgo*] *prawa ręka* ([Il est son] bras droit)];

5. Il s'agit : (1) des expressions figées (actes de langage stéréotypés, proverbes, archaïsmes); (2) des formules types qui ne sont pas générées mais apprises et utilisées en tant qu'ensembles que le locuteur complète pour leur donner un sens, p. ex. « Est-ce que je peux avoir... » ; (3) des expressions idiomatiques (qui ont un sens figuré, des vieilles métaphores figées, p. ex. « tenir sa langue » ; (4) des intensificateurs, p. ex. « blanc comme un linge » dont l'emploi est limité à certains contextes, registres et styles (5) d'autres ensembles stables, composés de mots que l'on emploie d'habitude ensemble, p. ex. « prononcer un discours », « commettre une erreur ».

6. L'ouvrage de Wray n'ayant pas été traduit en français, nous traduisons ce terme après Catrin Bellay (Bellay Catrin, 2010, *Recension de: Alison Wray, Formulaic Language : Pushing the Boundaries publié chez Oxford University Press, 2008* (disponible en ligne sur le site de l'archive ouverte HAL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02280732/> accès le 14 juin 2021) (N.d.T.).





- le caractère métaphorique, expressif, très parlant : pies ogrodnika [litt. chien du jardinier ; une personne qui empêche une autre d'accéder à un bien, à une position, ne pouvant pas lui-même en bénéficier] ;
- la spécialisation du sens qui a lieu dans le cadre de la séquence : maszyna do pisania [machine à écrire] ;
- la présence de mots qui n'existent pas en dehors d'une séquence donnée<sup>7</sup> : zbić kogoś z pantałyku<sup>8</sup> [troubler, déconcerter quelqu'un] ;
- une possibilité de substitution limitée : \*przemysł nielekki [\*industrie non légère] ;
- la présence d'irrégularités syntaxiques et flexionnelles telles que :
  - > l'impossibilité d'introduire un mot entre les différents mots graphiques de la séquence (\*przemysł bardzo ciężki [\*industrie très lourde]) ;
  - > l'ordre des mots figé (« jaszczurka zielona » [nom vernaculaire de l'espèce *Lacerta viridis*] et « zielona jaszczurka » [un lézard vert])
  - > une flexion particulière ou l'invariabilité (« nabić guza<sup>9</sup> » [se faire une bosse], « wyjść za mąż<sup>10</sup> » [se marier, lit. suivre l'homme], « do sucha<sup>11</sup> » [jusqu'à ce que ce soit sec]<sup>12</sup>)

7. Nous pouvons donner comme exemple français l'adjectif « bée » qui n'existe que dans les expressions « gueule bée » (rare) ou « bouche bée » (N.d.T.).

8. Le mot *pantałyk*, que l'on reconstitue ici à partir de ce qui semble être le génitif, n'existe pas en dehors de cette locution, et il existe de nombreuses hypothèses quant à son étymologie. La traduction littérale n'est donc pas possible (N.d.T.).

9. Le verbe *nabić* nécessite l'emploi de l'accusatif (*guz*). Cependant, il convient de signaler qu'aujourd'hui la forme *guza* est également acceptée à l'accusatif, y compris au-delà de cette expression, même si elle relève plutôt du registre populaire. (N.d.T.).

10. La préposition *za* après le verbe de mouvement *wyjść* est habituellement suivie de l'accusatif (aujourd'hui « *męża* »). La forme *mąż* que l'on retrouve dans cette locution s'explique par le fait qu'à l'époque proto-slave et même en vieux-polonais, la forme de l'accusatif masculin était encore souvent identique à celle du nominatif (aujourd'hui « *mąż* ») ; Długosz-Kurczabowa & Dubisz, 2006, p. 204 (N.d.T.).

11. L'adjectif *suchy* que l'on retrouve dans cette locution prépositionnelle devrait apparaître au génitif (aujourd'hui *suchego*). La forme *sucha* est le génitif de la forme courte de l'adjectif qui a pratiquement disparu en polonais moderne (cf. *Ibid.*, pp. 239-248). (N.d.T.).

12. Nous pouvons citer comme exemple français la locution « à grand-peine » : l'adjectif « grand » était dans l'ancien français épïcène. (N.d.T.).



-> un accent particulier (« naraz » [en même temps] prononcé [ˈnaras] et « na raz » [utilisé lorsque l'on donne une instruction à quelqu'un, quand quelqu'un doit faire quelque chose après avoir entendu « un »] prononcé [naˈras])<sup>13</sup>.

À leur tour, les études psycholinguistiques ont démontré (*cf.* Pawley, Syder, 1983) que les locuteurs natifs, en ayant recours à ces ensembles lors d'un acte de communication, construisent en même temps des raccourcis qui mènent aux opérations linguistiques qu'ils effectuent. Au bout d'un certain temps, ces combinaisons subissent une transformation holistique, c'est-à-dire qu'elles commencent à être traitées par le mécanisme d'accès lexical comme des entités indivisibles à la fois au niveau de la réception et de la production linguistique. On peut donc considérer que les compétences des locuteurs natifs résultent dans une large mesure du mécanisme de procéduralisation des actes, c'est-à-dire du fait d'opérer non seulement à partir d'unités simples, mais aussi de solutions déjà construites, d'éléments préfabriqués conservés dans leur dictionnaire mental (Seretny, 2015b, p. 97).

### IMPLICATIONS DIDACTIQUES – L'ORGANISATION ET LES OBJECTIFS DU PROCESSUS D'ENSEIGNEMENT

La personne, qui se sert du langage d'une manière créative, puise donc souvent dans sa mémoire non seulement des mots simples, mais également différents ensembles figés – savoir les utiliser couramment témoigne de la profonde connaissance du code. Par conséquent, si la compétence lexicale doit être façonnée à l'instar de celle dont dispose un locuteur instruit moyen dans sa langue maternelle, si la structure du dictionnaire mental des apprenants doit ressembler à celle des locuteurs natifs, ceux-ci doivent, en plus de mots simples, maîtriser aussi des séquences entières de mots pour avoir déjà des éléments préfabriqués au prix de simples « briques » (Kjellmer, 1991, p. 124). Pour cela, il faut mettre davantage l'accent sur la préformation langagière dans la didactique des langues étran-

---

13. *Cf.* Zgusta, 1971.



gères (surtout à partir du niveau B1.2) et non seulement considérer comme *unités lexicales dans l'enseignement* des mots simples mais y inclure aussi plus largement qu'auparavant des séquences entières de mots, en prenant en compte leur diversité de taille et de structure et leurs différents liens sémantiques (antonymie, synonymie, hypéronymie). Il faut aussi sensibiliser davantage les apprenants au fait que les énoncés qu'ils génèrent à partir des règles grammaticales sans connaître l'usage de la langue ne sonnent pas de façon idiomatique (au sens de Sinclair, 1991), même s'ils sont grammaticalement corrects. Le non-respect des règles de construction lexico-grammaticales, qui sont de loin beaucoup plus subtiles mais non moins importantes que les règles grammaticales, ainsi que la non-prise en compte des conventions sociales (*cf.* Seretny, 2015b), provoquent des perturbations « gênantes » au niveau de la réception du message chez les locuteurs natifs dont le dictionnaire mental est habitué à traiter certaines combinaisons de mots comme des ensembles finis. Plus le stockage des données dans le dictionnaire mental de l'apprenant ressemblera à celui du locuteur natif, plus la réception des énoncés qu'il produit sera facile pour tous ceux qui participent à la situation d'énonciation (Polok, 2015, p. 187).

Il convient donc sans doute de commencer les activités didactiques par la sensibilisation à l'existence, à la structure et à la fonction des unités lexicales composées dans les textes<sup>14</sup> (cela concerne surtout les collocations, les expressions figées, les intensificateurs car, même si leur signification ne pose pas de problème au niveau de la réception, ils ne sont pas faciles à produire<sup>15</sup>). Ce qui est remarqué et relevé (*ang. noticing*) dans le texte en tant qu'unité a de fortes chances d'être mémorisé (*ang. retringing*), reconnu et utilisé (*ang. recalling, using*) par la suite (Seretny, 2011). Il faut donc valoriser davantage les compétences réceptives lors de l'enseignement d'une langue parce que le processus

14. *Cf.* l'annexe.

15. Dans ce cas, les apprenants appliquent les schémas de leur langue maternelle. La tendance à définir le sens des mots de la langue seconde à l'instar de ceux connus de la langue première fait qu'on utilise souvent les schémas de la langue cible dans le cadre de ceux de la langue maternelle, en enfreignant les règles d'association sémantique.



de réception, encadré d'une bonne manière, est la base permettant la production d'énoncés qui sonnent naturellement. Cette idée a été relevée il y a vingt ans par M. Dakowska qui écrivait que :

*découvrir et analyser les plans des discours, en extraire des modèles, les appliquer, transcoder la forme graphique en forme phonique et inversement, tout cela en renforçant et en approfondissant l'enregistrement mémoriel des données linguistiques primaires, sert à préparer l'élève à utiliser ces informations d'une manière productive*

Dakowska, 2001, p. 180.

Les séquences préfabriquées (tout comme les mots simples) doivent être enseignées en appliquant la démarche explicite : cela consiste à réaliser des activités qui se focalisent clairement sur les structures lexicales données<sup>16</sup>. La thèse selon laquelle le vocabulaire est assimilé tout seul, lorsque l'on effectue d'autres types d'activités, a été réfutée il y a déjà longtemps. *Personne n'est capable d'apprendre « par ricochet » des milliers ou des dizaines de milliers d'unités lexicales* qu'il faut maîtriser aux niveaux B et C pour parler la langue couramment (cf. Seretny, 2015b).

Il existe différents types d'exercices auxquels on peut recourir pour développer la compétence lexicale. Cependant, il est important de savoir quel est l'objectif précis de ces exercices, quel aspect de la connaissance d'un mot ils aident à explorer. Leur typologie repose d'habitude sur deux critères : types d'activité et objectifs de l'activité. Le premier critère permet de distinguer exercices orthographiques ou de transcription, exercices de classement et de thématization, exercices lexicaux et exercices d'association. En effet, nous pouvons travailler sur le rapport entre la graphie et le son (l'orthographe), sur la mise en ordre des données lexicales (catégorisation, champs lexicaux), sur les mots eux-mêmes (les unités de dictionnaire de taille différente) et sur les rapports entre les mots (l'association). Mais l'objectif de l'activité est un critère bien plus important, permettant de distinguer les exercices qui :

16. Dans l'apprentissage « incident », en revanche, l'attention des apprenants est focalisée sur une autre question que celle du lexique, p. ex. sur le message transmis par l'émetteur, sur l'acquisition et la transmission d'informations, etc.



- facilitent la mémorisation ;
- améliorent la concentration et augmentent la mémoire ;
- aident la mémorisation du lexique par l’ouïe et par la vue ;
- aident à mémoriser les mots ayant un sens ou un thème commun ;
- aident à mémoriser le sens des mots ;
- aident à mémoriser des séquences de mots ;
- structurent le dictionnaire mental<sup>17</sup>.

Être conscient de l’utilité des activités proposées aux apprenants pendant les cours de lexique est un facteur très important qui contribue d’une manière considérable au développement correct de la capacité à utiliser le vocabulaire.

Il ne faut pas oublier que les différentes unités lexicales ne sont pas mémorisées par les apprenants avec la même facilité, les facteurs qui jouent un rôle dans ce processus sont à la fois d’ordre inter- et intralinguistique (cf. Seretny, 2016a). De caractère variable, leur influence sur le processus d’assimilation du vocabulaire dépend de facteurs contextuels individuels, liés à l’apprenant. Parmi les plus importants, on peut sans doute citer<sup>18</sup> : la facilité avec laquelle l’apprenant est capable d’énoncer l’unité donnée (ang. *enunciation*), le niveau de difficulté de l’orthographe de celle-ci, les associations qu’elle évoque, mais aussi – et *surtout* – le nombre de fois que l’apprenant la rencontre, qui contribue à rendre l’unité lexicale plus accessible pendant l’acte de communication. En effet, si l’on analyse le processus d’apprentissage du point de vue neurobiologique, on voit qu’il consiste à « sculpter », c’est-à-dire à créer dans le substrat neuronal des circuits de transmission d’information privilégiés, ceci étant possible notamment grâce au renforcement synaptique entre les neurones (les neurones qui produisent ensemble des impulsions forment des connexions). Grâce (1) à des expériences, d’autant plus bénéfiques qu’elles sont précoces, et (2) aux activités pratiquées avec régularité, non seulement la force des connexions change, mais la

17. Des exemples de tous les types d’exercices cités ainsi que des informations plus détaillées sur ceux-ci se trouvent dans : Seretny (2016a).

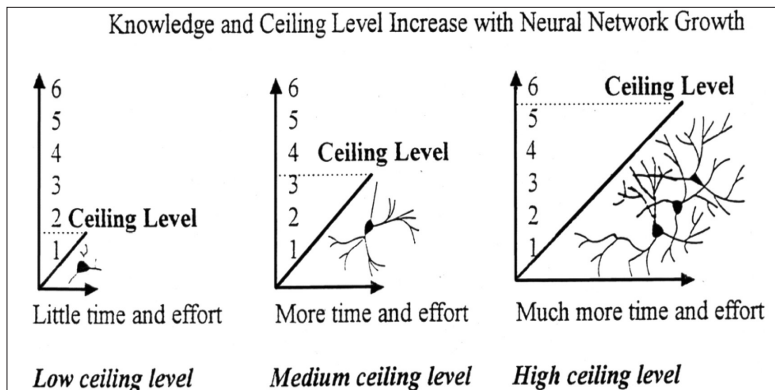
18. Voir plus sur ce sujet, voir Seretny (2016a).



taille des différentes parties du cerveau lui-même (cf. Fields, 2004), et surtout la forme des réseaux créés (cf. figure 1), se modifient aussi.

Figure 1

*L'augmentation du niveau des savoirs et des connaissances et le développement du réseau neuronal.*



Source : Smilkenstein, <https://slideplayer.com/slide/6997039/>.

En tant qu'enseignants, nous n'avons pas toujours d'influence sur le moment où débutera le processus d'apprentissage (bien qu'aujourd'hui l'apprentissage d'au moins une langue étrangère soit une expérience commune à chaque apprenant durant ses premières années de scolarité). Cependant, nous avons la responsabilité :

– d'organiser les pratiques qui font participer les apprenants d'une manière active, ce qui leur permettra d'assimiler le contenu d'une manière plus efficace (l'activité et l'engagement résultent souvent de la curiosité de l'apprenant : ce qui est intéressant pour lui est mémorisé d'une manière plus durable; pour stimuler un niveau d'activité élevé, il est donc crucial de bien choisir le contenu et le type d'exercices en fonction du niveau des apprenants);

– d'assurer l'intensité des expériences des apprenants confrontés au matériau lexical (grâce à un environnement riche, c'est-à-dire qui stimule différents sens; comme le démontrent les études, le codage



multicanal n'est pas seulement plus efficace mais aussi plus durable) ;

- de choisir ou préparer avec soin les exercices lexicaux (les données à mémoriser doivent être assimilées d'une manière profonde, analytique et/ou synthétique et non pas mécanique, *cf.* les exemples d'exercices pouvant être effectués sur les textes) ;

- de présenter lors des séances de cours différentes stratégies d'apprentissage du vocabulaire, y compris en proposant des activités variées (il est bon de montrer aux apprenants différentes manières de coder des contenus dans la mémoire, car parfois ils le font de façon mécanique, inconsciente, sans se rendre compte qu'ils auraient avantage à apprendre autrement) ;

- de construire l'autonomie de l'apprenant (susciter l'engagement dans des activités grâce auxquelles il comprendra clairement que l'assimilation du vocabulaire ne peut pas se faire toute seule, mais exige un travail considérable et une bonne organisation de celui-ci) ;

- de sensibiliser à l'importance des révisions (il ne fait aucun doute qu'une assimilation efficace nécessite un certain nombre de révisions ; de même que les représentations mentales des notions nouvellement découvertes ne sont pas créées juste après avoir fait un exercice, mais se construisent progressivement pour atteindre leur forme finale au bout de quelques jours, les révisions devraient être étendues dans le temps : c'est beaucoup plus efficace qu'une seule révision massive<sup>19</sup>, ce dont les apprenants ne se rendent pas toujours compte ; *cf.* figure 2)

*Figure 2*  
*Un schéma optimal de révisions*

Contact avec le matériel lexical	Jour 1	Jour 2	Jour 3	Jour 4	Jour 5	Jour 6	Jour 7	Jour 8 / Jour 9
	1 x	2 x	2 x			1 x		1 x

Auteur : Seretny, d'après : Elgort, 2011.

M. Spitzer (2007) insiste depuis longtemps sur le fait que le cerveau

19. Ang. *spaced repetition vs mass repetition*.



réagit mieux à ce qui est nouveau, important, nécessaire, intéressant, surprenant, drôle. Il semble que chaque chose peut être présentée de cette manière. Cela suppose, de la part de l'enseignant, de l'inventivité et de l'engagement. Mais quand un enseignant est investi dans son travail, les apprenants s'investissent à leur tour. Le vocabulaire que l'on découvre est forcément toujours nouveau pour nous. Mais grâce à une contextualisation adaptée, il apparaîtra aussi comme important et nécessaire. Les activités proposées aux apprenants peuvent être, quant à elles, intéressantes, surprenantes voire drôles – et il faudrait qu'elles se terminent de la manière la moins prévisible possible<sup>20</sup>. Une approche didactique originale, qui suscite de l'attention chez les apprenants, fonctionnera dans ce cas comme un *teaser* publicitaire, c'est-à-dire un élément qui intrigue, stimule l'imagination chez le spectateur, fait naître la curiosité, incite à découvrir le contenu<sup>21</sup>.

### DES SOLUTIONS PRATIQUES – LE TEXTE EN TANT QU'OUTIL PERMETTANT DE CONSTRUIRE/DÉVELOPPER LA COMPÉTENCE LEXICALE

L'originalité de l'approche didactique que nous avons évoquée plus haut peut se traduire de différentes manières. Dans le présent article nous le montrerons en donnant l'exemple du travail avec un texte écrit, outil très important permettant de construire/développer la compétence lexicale chez l'apprenant, à condition qu'il soit adapté à ces objectifs.

Comme l'écrit R. Pawłowska, le progrès technique que nous vivons aujourd'hui « se caractérise par un afflux constant d'informations, par

---

20. Si tout le monde décrit la même image, la curiosité est absente, à moins que cette image ne soit qu'un point de départ, une source d'inspiration.

21. La première étape de la stratégie publicitaire de *teasing* (aguichage) vise à troubler la tranquillité du client potentiel, susciter en lui la curiosité, attirer fortement son attention : faire en sorte qu'il ne puisse pas détourner le regard du contenu présenté et l'oublier pendant un certain moment. Ce n'est qu'à l'étape suivante qu'il apprend quel est le produit proposé (Musioł, Gołębicka, 2004). Les *teasers* ont pour effet d'éveiller la curiosité et la fascination chez le destinataire qui attend avec impatience l'étape suivante de la promotion. Le plus souvent, le fil rouge de la campagne publicitaire est assuré par une mise en forme cohérente, un graphisme caractéristique, le recours continu aux mêmes symboles, un choix original dans la palette des couleurs (Janiszewska, Kall, 2012, p. 41).





conséquent, seules les personnes capables de [...] bien comprendre les textes et de les lire rapidement [...] arrivent à s'en sortir dans la vie; en effet, la plupart des informations importantes sont transmises sous forme écrite » (Pawłowska, 2008, p. 8). À la lumière de ce constat, il est évident que le contact avec le plus grand nombre possible de textes différents devrait être un élément essentiel du processus d'enseignement, qu'il s'agisse de la langue maternelle ou d'une langue étrangère. La lecture apporte aux apprenants de nombreux bénéfices. Grâce à elle :

- les connaissances déclaratives augmentent, car les textes sont un outil permettant d'explorer le monde, aussi bien celui qui nous entoure directement que celui qui n'est pas accessible à l'exploration directe;
- les séquences de mots caractéristiques d'une langue donnée s'inscrivent dans la mémoire d'une manière plus durable;
- les apprenants rencontrent de nouvelles structures grammaticales et lexicales;
- les contacts avec les structures déjà connues sont plus nombreux, ce qui contribue à rendre le dictionnaire mental plus « souple » et permet ainsi à l'apprenant d'accéder d'une manière plus efficace aux unités lexicales pendant un acte de communication.

La compétence en lecture doit être développée – ce que l'on oublie parfois dans l'enseignement – au moyen de « l'interaction qui a lieu entre, d'un côté, l'apprentissage de la lecture et, de l'autre, la lecture qui vise l'apprentissage (un apprentissage à partir d'un texte) » (Chodkiewicz, 2016, p. 80). Pour qu'une telle interaction ait lieu, une condition doit être respectée : le lecteur doit se trouver face à des textes dont la difficulté est adaptée à son niveau de compétences et/ou au niveau de son développement cognitif. Dans le cas contraire, il lui serait difficile de sortir du cercle vicieux dans lequel il tombe parfois (*cf.* figure 3).

La difficulté d'un texte n'a pas de caractère objectif, elle dépend de nombreux facteurs (Seretny, 2015a; Chodkiewicz 2016). Le niveau d'accessibilité lexicale d'un énoncé, mesuré à partir de l'étendue du vocabulaire du lecteur, est sans doute l'un d'entre eux<sup>22</sup>. Les lacunes

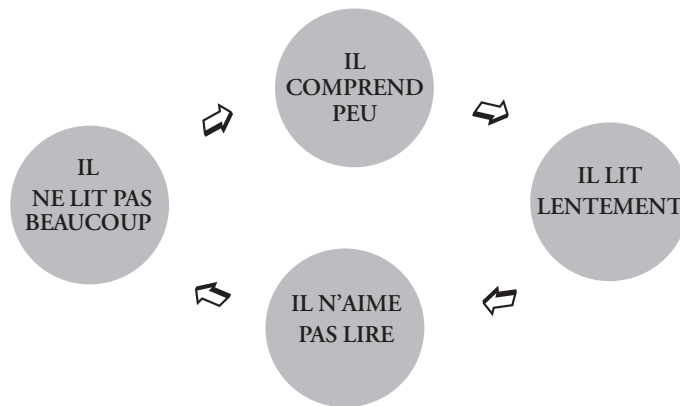
22. D'autres facteurs importants sont : les connaissances dont dispose le lecteur sur



en vocabulaire constituent une source fréquente de problèmes avec la lecture d'un texte, elles découragent le lecteur et sont à l'origine de son échec en lecture, voire parfois de son échec scolaire (cf. figure 4). Bien que l'accessibilité lexicale complète d'un texte *ne garantisse pas* l'interprétation juste du message, il ne fait aucun doute que la connaissance de la signification des éléments porteurs de sens est fondamentale pour le processus de compréhension.

Figure 3

*Cercle vicieux d'une personne ayant des difficultés en lecture.*



Auteur : Seretny.

Figure 4

*Rapport entre connaissance du vocabulaire et lecture.*



Auteur : Seretny.

le monde présenté dans le texte; le type et le nombre de ses expériences de vie et de lecture, sa capacité à penser et à comprendre ainsi que le niveau du développement de son imagination et de son empathie (cf. Pawłowska, 2008).



Le travail avec un matériau lexical trop difficile est ingrat pour tout le monde : d'un côté, il suscite de la frustration chez les apprenants, de l'autre, il empêche l'enseignant de réaliser les objectifs du cours. Si les textes sont bien choisis du point de vue de leur difficulté et bien adaptés aux centres d'intérêt et/ou aux besoins des étudiants, ils constituent un outil efficace de l'intervention didactique (*cf.* Dakowska, 2001; Chodkiewicz, 2016; Seretny, 2016b), y compris celle qui vise à construire la compétence lexicale, donc celle qui fait l'objet de cet article.

Il existe beaucoup d'activités de travail sur des textes qui servent à développer le vocabulaire (Seretny, 2015a). Dans ce qui suit, nous allons nous concentrer particulièrement sur celles qui reposent sur le procédé de reformulation et de modification, car, pouvant agir à la manière d'un *teaser*, elles sont séduisantes et très efficaces<sup>23</sup>.

La rédaction de textes reformulés<sup>24</sup> peut consister à :

- paraphraser la totalité d'un discours court,
- paraphraser des extraits choisis d'un discours,
- résumer.

Ce sont surtout les deux premières activités qui sont largement utilisées dans la didactique des langues étrangères : en effet, si certains textes se prêtent difficilement à l'exercice du résumé, la majorité d'entre eux peut subir une reformulation. Il est bon de garder à l'esprit que l'exercice de la paraphrase peut s'effectuer soit d'une manière *libre*, soit d'une manière *dirigée*. Ces deux types présentent des difficultés différentes pour les apprenants et leurs avantages respectifs ne sont pas non plus les mêmes. Une paraphrase *libre* permet aux apprenants de travailler dans une autonomie complète et d'activer des moyens linguistiques déjà connus. Cependant, il faut proposer cet exercice en temps limité afin de développer leur capacité à accéder aux ressources déjà assimilées : en effet, dans une situation de communication réelle,

23. Cette efficacité a été constatée par l'auteurice à la suite de ses propres observations (données scientifiques non vérifiées).

24. Cette partie de l'article a été rédigée à partir de l'ouvrage *Przekład wewnątrzjęzykowy i jego znaczenie w procesie kształcenia językowego* (Seretny, 2016b) où figurent de nombreux exemples des solutions proposées.



lorsque nous sommes amenés à exprimer la même chose différemment, nous disposons rarement d'un temps illimité. Une paraphrase *dirigée* consiste en revanche à exprimer le contenu d'un communiqué de départ, en utilisant un matériau linguistique concret. Cette contrainte amène les apprenants à consulter plus souvent les différents ouvrages lexicographiques (dictionnaires de collocations, de synonymes, d'antonymes), ce qui permet d'enrichir leurs connaissances lexicales.

Cependant, bien que le travail de reformulation soit très bénéfique, son aspect créatif reste très limité. Travailler à partir d'un matériau lexical choisi et/ou d'une manière très encadrée engage moins l'attention des apprenants que créer des propos qui modifient/restructurent la partie lexicale du texte, ce qui peut être obtenu si l'on propose aux apprenants par exemple de :

- développer et/ou résumer les passages d'un texte ;
- le compléter avec leurs propres propos ;
- remplacer des passages du texte par leurs propres propos ;
- écrire une introduction ou la fin du texte ;
- écrire un texte similaire, mais qui présente une attitude émotionnelle différente (positive ou négative) ;
- écrire un commentaire ou une conclusion du texte ;
- changer la personne qui parle, ce qui entraîne aussi un changement de point de vue ;
- transformer un dialogue en monologue et inversement ;
- transformer un poème en texte en prose ou inversement ;
- préparer des activités didactiques autour du texte (des exercices, des mots croisés, des devinettes, etc.) ;
- moderniser des passages du texte ou les archaïser ;
- changer le contexte, la situation, le lieu dans lesquels le discours est produit ;
- changer le style du texte, p. ex. transformer le style scientifique en style journalistique, passer d'un langage administratif à un langage familier ;



- changer le registre du texte, p. ex. passer du registre formel au registre familier ;
- adapter le texte : créer à partir de celui-ci un scénario de film ou de théâtre.

Un exercice de reformulation ou de modification nécessite toujours une recherche de moyens d'expression nouveaux. En transformant un énoncé, les apprenants découvrent donc que recourir aux formulations synonymiques peut quelquefois modifier d'une manière délibérée, involontaire, voire non souhaitable le sens du texte qu'ils écrivent. Quand ils rédigent un texte portant un jugement négatif sur un sujet ou une question, ce qui les oblige à utiliser des expressions antonymiques, ils remarquent que celles-ci ont une certaine valeur sémantique, souhaitable dans le texte ou non (comparer : *gruby* [gros] avec *szczupły* [mince] et *chudy* [maigre]). En reformulant, ils apprennent aussi comment détailler un propos ou le résumer. Ils découvrent également quelles collocations sont possibles et, ce qui est très important, lesquelles ne le sont pas. Les exercices de reformulation et de modification lors des cours de langue présentent encore un autre avantage : ils obligent l'apprenant à lire plusieurs fois et d'une manière attentive le passage qui subira des changements, ce qui augmente ses chances d'intérioriser le contenu lexical de celui-ci.

Dans la mesure où la pratique de reformulation et/ou de modification d'un texte oblige l'apprenant à prendre de nombreuses décisions de nature différente, on considère que le processus de création de textes résulte d'un traitement profond des données linguistiques (cf. Craik & Lockhart, 1972), qui est à son tour considéré comme un facteur important déterminant la qualité et la durabilité du processus d'acquisition du matériau lexical, mais aussi la rapidité avec laquelle le locuteur est capable d'accéder à celui-ci.

Le développement de la compétence lexicale n'occupe pas toujours la place qu'il mérite dans la pratique didactique, bien que l'on sache depuis longtemps que ce sont les lacunes en vocabulaire qui sont à l'origine des perturbations dans la communication. Il y a plusieurs raisons à cela. Premièrement, dans l'approche communicative, le système



grammatical continue toujours à être le pivot sur lequel on construit la majorité des programmes d'enseignement, surtout dans la didactique du polonais langue étrangère. Tandis que les notions grammaticales sont depuis longtemps hiérarchisées et correspondent à un niveau donné (de A1 à C2), il existe toujours une certaine liberté dans l'enseignement du lexique<sup>25</sup>. Deuxièmement, la connaissance du vocabulaire, contrairement aux compétences grammaticales, est vérifiée et évaluée d'une manière indirecte, surtout lors d'examens aux enjeux élevés (des évaluations certificatives). Enfin, on peut citer comme troisième cause des pratiques d'enseignement qui ne sont pas toujours pensées d'une bonne manière, surtout quand il s'agit de cours de niveau avancé. En effet, on ne fait pas toujours attention au fait que les unités lexicales simples et composées qui font partie du dictionnaire construisent des ensembles/constellations/systèmes distribués selon un axe vertical et un axe horizontal<sup>26</sup> et que les locuteurs créent des énoncés non seulement à partir des règles du système, mais aussi en suivant l'usage (cf. Erman, Warren, 2000). Si le contenu des programmes d'enseignement et les méthodes d'évaluation ne dépendent pas toujours des enseignants, nous avons le choix du type de techniques et de supports utilisés en cours. Il est bon de le garder à l'esprit.

*Traduit du polonais par Blazej Zarzecki*

---

25. Même si certains auteurs de méthodes mentionnent parmi ses objectifs l'apprentissage du « vocabulaire de base », ce terme n'est pas défini d'une manière suffisamment précise.

26. Il s'agit des relations syntagmatiques (les relations *in absentia*) et les relations paradigmatiques (les relations *in praesentia*).



ANNEXE<sup>27</sup>

## Koronawirus atakuje

Według danych na 3 lutego wirus zabił ponad 360 osób. Wszystkie ofiary to obywatele Chin kontynentalnych. Zakażonych – według najnowszycy danych – jest prawie 18 tys. osób – najmłodszą chorą jest 9-miesięczna mieszkanka Pekinu. W Europie na razie zanotowano 25 zakażeń.

Cześć specjalistów spoza Chin uważa, że faktyczna liczba chorych może być znacznie większa, niż wskazują na to oficjalne dane. Np. według ekspertów MRC *Centre for Global Infectious Disease* w *London Imperial College* liczba zakażeń jest nawet dwudziestokrotnie większa niż podają chińskie władze sanitarne. Gdyby tak było – oznacza to, że faktyczna śmiertelność koronawirusa byłaby znacznie mniejsza i wyniosłaby np. 0,1 proc., czyli byłaby na poziomie grypy sezonowej.

Do tej pory nie potwierdzono obecności koronawirusa w Polsce, choć istnieją podejrzenia co do jego wystąpienia, a kilka osób jest pod nadzorem lekarzy. W ubiegłym tygodniu do szpitala zakaźnego w Warszawie zostały przyjęte na obserwację trzy osoby. To studenci, którzy wyrwali się z zamkniętego miasta Wuhan i przez Pekin oraz Dubaj dotarli do Polski. U żadnego nie stwierdzono wirusa z Wuhan.

Profesor Miłosz Parczewski, kierownik Kliniki Chorób Zakaźnych, Tropikalnych i Nabytych Niedoborów Immunologicznych Pomorskiego Uniwersytetu Medycznego, alarmuje, że Polska nie jest w ogóle gotowa do diagnostyki zakażeń nowymi patogenami z rodziny koronawirusów. – Nie mamy dostępnego testu, na przykład molekularnego, który pozwoliłby potwierdzić zakażenie koronawirusem z Wuhan. Pojawienie się w Polsce pacjenta z podejrzeniem chińskiego wirusa, oznacza konieczność wysyłania próbki do Berlina lub Rotterdamu.

Chiński wirus powoduje chorobę przypominającą wirusowe za-

27. L'autrice propose au lecteur un article de presse dans lequel les séquences préfabriquées ont été soulignées pour mieux rendre compte de leur importance dans l'enseignement des langues étrangères (N.d.T.).



palenie płuc. Objawia się wysoką gorączką, kaszlem, spłyceniem oddechu, trudnościami z oddychaniem. Pierwsze objawy choroby od momentu zarażenia mogą pojawić się od 1 do 14 dni.

(source : <https://www.newsweek.pl/swiat/koronawirus-10-faktow-ktore-juz-o-nim-wiemy/hgq36k6>)

## BIBLIOGRAPHIE

- AUGUST Diane, CARLO Maria, DRESSLER Cheryl, SNOW Catherine, 2005, « The critical role of vocabulary development for English language learners », *Learning Disabilities. Research and Practice*, n° 20, pp. 50-57.
- BERKO GLEASON Jean & BERNSTEIN RATNER Nan (dir.), 2005, *Psycholingwistyka* [Psycholinguistique], Gdańsk : Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- CHODKIEWICZ Halina, 2016, « Szczególne miejsce czytania w nauce języka obcego » [L'important rôle de la lecture dans l'apprentissage des langues étrangères], *Języki Obce w Szkole* [Les langues étrangères à l'école], n° 4, pp. 79-85.
- CRAIK Fergus Ian Muirden & LOCKHART S. Robert, 1972, « Levels of processing: A framework for memory research », *Journal of Verbal Learning*, n° 11, pp. 671-684.
- DAKOWSKA Maria, 2001, *Psycholingwistyczne podstawy dydaktyki języków obcych* [Fondements psycholinguistiques de la didactique des langues étrangères], Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN.
- DEUGOSZ-KURCZABOWA Krystyna & DUBISZ Stanisław, 2006, *Gramatyka historyczna języka polskiego* [Grammaire historique de la langue polonaise], Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- ELGORT Irina, 2011, « Deliberate learning and vocabulary acquisition in a second language », *Language Learning*, n° 2 (62), pp. 367-413.
- ERMAN Britt & WARREN Beatrice Cecilia, 2000, « The idiom principle and open-choice principle », *Text*, n° 20, pp. 29-62.
- Europejski system opisu kształcenia językowego: uczenie się, nauczanie, ocenianie (ESOKJ)* [Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer], 2003, Warszawa : Wydawnictwa CODN.
- FIELDS R. Douglas, 2004, *Drugi mózg* [L'Autre cerveau], Warszawa : Wydawnictwo Prószyński i S-ka.






- JANISZEWSKA Karolina & KALL Jacek, 2012, *Strategie reklamowe* [Stratégies publicitaires], PWE, ibuk.
- KJELLMER Goran, 1991, « A mint of phrases » in Karin Aijmer & Bengt Altenberg (dir.), *English Corpus Linguistics*, London : Longman, pp. 111-27.
- LEWICKI Andrzej Mari, 2003, *Studia z teorii frazeologii* [Phraséologie : études théoriques], Łask : Wydawnictwo LEKSEM.
- LEWIS Michael, 1997, « Pedagogical implications of the Lexical Approach », in James Coady & Thomas Huckin (dir.), *Second Language Vocabulary Acquisition*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 255-270.
- MUSIOŁ Maciej & GOŁĘBICKA Anna, 2004, « Reklama teaserowa » [*Une stratégie de teasing dans la publicité*], *Marketing w Praktyce* [Le marketing en pratique], n° 8, pp. 4-6.
- PAWLEY Andrew & SYDER Frances Hodgetts, 1983, « Two puzzles for linguistic theory: nativelike selection and nativelike fluency » in Jack C. Richards, Richard W. Schmidt (dir.), *Language and Communication*, London : Longman, pp. 191-226.
- PAWŁOWSKA Regina, 2008, *Maturalny sprawdzian sprawności czytania tekstu naukowego (publicystycznego) w funkcji poznawczej* [Tester la compétence de lecture d'un texte scientifique (journalistique) au baccalauréat et sa fonction cognitive], <http://www.testy.com.pl/Nowa%20matura%20-%20Giertych.htm> [accès le 18 décembre 2018].
- POŁOK Krzysztof, 2015, « Formy i sposoby oceny kompetencji osób nienatywnych » [*Comment évaluer les compétences des locuteurs non natifs*], *Świat i Słowo*, n° 1 (24), pp. 175-186.
- RICHARDS Jack C., 1976, « The Role of Vocabulary Teaching », *TESOL Quarterly*, n° 1, pp. 77-90.
- SERETNY Anna, 2016a, « Stopień trudności słowa, leksyka w perspektywie glottodydaktycznej [Le degré de difficulté d'un mot, le Lexique du point de vue de la didactique des langues étrangères], *Języki Obce w Szkole* [Les langues étrangères à l'école], n° 1, p. 17-26.
- , 2016b, « Przekład wewnątrzjęzykowy i jego znaczenie w procesie kształcenia językowego » [La Traduction intralinguale et son rôle dans l'enseignement des langues] in Ewa Lipińska & Anna Seretny (dir.), *Thumaczenie dydaktyczne w nowoczesnym kształceniu językowym* [La Traduction pédagogique dans l'enseignement des langues], Kraków : Księgarnia Akademicka, pp. 124-144.



- , 2015a, *Słownictwo w dydaktyce języka. Świat słów na przykładzie języka polskiego jako obcego*, [Le Vocabulaire dans la didactique des langues. L'Univers des mots sur l'exemple du polonais langue étrangère], Kraków : Księgarnia Akademicka.
- , 2015b, « *W ciemnościach tunelu, czyli o zjawisku leksykalnego plateau* » [Dans les ténèbres du tunnel : le phénomène du plateau dans l'acquisition lexicale], *Postscriptum Polonistyczne [Les études polonaises : postscriptum]*, n° 2 (16), pp. 89-106.
- SERETNY Anna, 2011, *Kompetencja leksykalna uczących się języka polskiego jako obcego w świetle badań ilościowych* [La Compétence lexicale des personnes apprenant la langue polonaise à la lumière des études quantitatives], Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SINCLAIR John, 1991, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford : Oxford University Press.
- SŁOWACKI Juliusz, 1841, *Beniowski* in *Œuvres de Jules Slowacki*; trad. fr., 1911, de Wenceslas Gasztowtt, Paris : Imprimerie polyglotte A. Reiff – Heymann.
- SMILKSTEIN Rita, *Understanding how the brain naturally learns*, <https://slideplayer.com/slide/6997039/>, accès le 30 juin 2021.
- SPITZER Manfred, 2007, *Jak uczy się mózg?* [Comment le cerveau apprend-il ?], Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WILKINS David Arthur, 1972, *Linguistics and Language Teaching*, London : Edward Arnold.
- WRAY Alison, 2002, *Formulaic Language and the Lexicon*, Cambridge : Cambridge University Press.
- ZGUSTA Ladislav, 1971, *Manual of Lexicography*, La Haye-Paris : Mouton.







# **QUELLES STRATÉGIES POUR INTÉGRER LA POÉSIE DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE SPÉCIALISÉE ?**

Małgorzata Borkowska

Université de Lorraine, Nancy

Le titre de notre article admet d'avance qu'il existe de multiples raisons d'utiliser des textes poétiques dans le cadre des cours de langue spécialisée, dépourvue de fonction poétique au sens jakobsonien du terme. Peut-on trouver des liens entre les styles : officiel (formel) – schématisé, lapidaire, homogène, informatif et soumis à des objectifs utilitaires – et poétique : individuel, imaginatif, polysémique, émotif et « inutile » ? Ce qui est avantageux pour le premier est un défaut pour l'autre, et vice versa (Borkowska, 2019).

Notre réflexion sur ces rapports est un fruit d'une recherche<sup>1</sup> et d'une pratique d'enseignement plus précisément :

- de travail avec les étudiants de master PECO LEA (Langues étrangères appliquées) à l'université de Rennes 2 dont le parcours est orienté vers les pays d'Europe centrale et orientale (PECO) correspondant aux compétences linguistiques des étudiants et à leurs applications au management (2013-2017) ;

- d'enseignement dispensé en licence LEA anglais-polonais dont la formation vise les métiers de l'entreprise et master LEA anglais-polonais qui offre une formation axée sur la spécialité « Affaires et commerce » (au sein du département LCE UFR ALL Nancy de l'université de Lorraine, 2017-2019) ;

- de recherches effectuées au sein du laboratoire CERCLE – EA437, université de Lorraine, Nancy et du CELLAM EA 3206 à l'université de Rennes 2.

Nous nous référons également aux expériences collectées auprès de nombreux groupes d'étudiants pendant vingt ans d'enseignement de PLE (polonais langue étrangère) en Pologne, ainsi qu'à nos observations d'enseignement du ELE (espagnol langue étrangère) et du FLE, nourries d'une recherche sur la présence de la littérature dans les cours de la grammaire polonaise.

1. Pour la pédagogie du PLE, voir notamment Czerkies (2012), Próchnik (2012), Seretny (2006), Skalska & Słaby-Góral (2011) ; pour celle du FLE, cf. Collès (2003), Peytard (1988) ; en ce qui concerne la pédagogie de l'Espagnol Langue Étrangère sur laquelle j'ai eu également l'occasion de travailler, voir Plaza (2009), Naranjo Pita (1999).



Nous n'allons pas analyser en détail toutes les raisons de l'utilisation de la poésie dans le cadre des cours de PLS (polonais langue spécialisée); nous nous concentrerons uniquement sur des questions langagières.

Notre pratique pédagogique montre que l'utilisation de la poésie peut :

- augmenter la motivation des étudiants à apprendre la langue spécialisée perçue parfois comme trop sèche et désincarnée;
- enrichir et dynamiser les cours;
- stimuler la créativité des étudiants;
- déclencher de nouvelles possibilités de tâches pour les étudiants plus avancés inscrits dans des groupes dont le niveau de langue est hétérogène;
- permettre de proposer des tâches complémentaires à des étudiants regroupés avec les débutants.

Tandis que les textes littéraires sont perçus comme des instruments privilégiés pour éveiller chez les étudiants le goût d'apprendre, la lecture demeure incontestablement soumise aux objectifs généraux d'apprentissage linguistique et d'accès à la culture. S'il existe déjà une ample littérature qui accorde une place relativement importante au texte poétique dans l'enseignement du polonais standard (PLE; Próchnik, 2012; Seretny, 2006; Skalska & Słaby-Góral, 2011; Borkowska, 2018)<sup>2</sup>, la pédagogie de l'enseignement de la langue spécialisée à travers la poésie n'existe presque pas, et il en est de même pour le ELS (espagnol langue spécialisée) ou le FLS (français langue spécialisée; français des affaires).

Nous partons alors du constat qu'il existe des lacunes considérables dans la pédagogie de l'enseignement de la langue spécialisée à travers la poésie en ayant en vue que cet enseignement n'offre pas beaucoup de situations dans lesquelles l'utilisation de la

---

2. J'ai aussi exploré la question de la présence de la poésie et de la littérature dans les cours de polonais en France dans le cadre de plusieurs interventions (Borkowska, 2016; Borkowska, 2017).



poésie s'imposerait comme une évidence (nous nous référons aux caractéristiques du style formel et du style poétique, telles qu'elles ont été définies par Jakobson, mises en relief pendant des cours suivants : la grammaire appliquée, langue des affaires, traductions spécialisées, communication professionnelle, techniques de rédactions, outils linguistiques appliqués ; Jakobson, 1963).

Est-ce que les langages poétique et formel sont trop éloignés ? Nous souhaiterions par notre approche combler les lacunes de connaissance sur ce sujet. Quels sont les objectifs de l'enseignement/apprentissage du PS qui exploite la poésie polonaise comme un outil pédagogique ? Que peut-on enseigner exactement en cours de PLS à partir de ce support spécifique ?

Proposer aux étudiants la possibilité de découvrir la langue spécialisée à travers la poésie : sa beauté, sa musicalité, les sujets économiques, philosophiques et existentiels qu'elle traite contribuent alors à rendre l'apprentissage plus attractif et efficace. Le plaisir esthétique, ainsi que l'aspect ludique de la poésie perçue comme un jeu permettant de mieux apprendre la grammaire ne doivent pas être sous-estimés.

Étant donné que la poésie représente un élément important dans les stratégies pédagogiques mises en place, nous proposons :

– une réflexion sur la possibilité (et sur la nécessité) d'inclure dans le cours de polonais de spécialité (langue professionnelle, langue des affaires, communication professionnelle orale etc.) un travail sur des textes littéraires ;

– trois stratégies pour intégrer la poésie dans l'enseignement de la langue spécialisée dans les groupes de débutants confondus avec les faux débutants ou les étudiants avancés. Pour introduire un nouveau produit sur le marché, nous avons besoin des stratégies ; il en est de même pour la présence de la poésie dans les cours de PLS : il nous faut réfléchir sur des stratégies qui nous seront utiles.

### COMMENT : QUELLES STRATÉGIES ?

Le cycle de nos cours repose sur trois stratégies structurant l'acquisition de la connaissance de la langue spécialisée, dites : *cloud*, *colline*, *mer*. Dans les groupes hétérogènes deux voire toutes les stratégies peuvent coexister. Dans ce cas, nous nous servons d'une *échelle* des tâches/activités et de l'évaluation. Les stratégies proposées correspondent aux options décrites par Anna Seretny (Seretny, 2006, pp. 252-253) : le *cloud* correspond à l'option esthétique, la *colline* à l'option pragmatique et la *mer* se réfère à la méthodique.

Chaque fois, le texte poétique sert à développer les quatre compétences langagières de base :

- Écouter (compréhension orale).
- Lire (compréhension écrite).
- Parler (expression orale).
- Écrire (expression écrite).

Contrairement aux activités proposées, les textes choisis ne correspondent pas obligatoirement aux niveaux CECRL des étudiants. Cependant, il est important que ces textes soient brefs pouvoir introduire au début du cours ou conclure à la fin du cours, ou bien être une pause entre les activités linguistiques prévues par le manuel.

*Cloud* – initiation. Les étudiants qui appartiennent au *cloud* ne sont pas obligés de tout comprendre, cependant ils avancent avec l'aide de la *colline*, ils demandent des conseils, des significations, des traductions etc.

Les activités/tâches *cloud* peuvent être concentrées sur la traduction française du poème polonais pour faciliter le passage à la version originale. On choisit des extraits : le lexique professionnel et les expressions utiles que les étudiants devraient apprendre. L'inventivité du professeur n'est pas limitée, la quantité et le type d'exercices sont presque infinis.

*Colline* – développement. Les étudiants sortant du *cloud* se dirigent vers la *colline*, « montent » en travaillant pour développer les quatre compétences : lisent et écoutent les textes poétiques en version originale, essaient de les comprendre, les comparent avec les traduc-



tions existantes. Ils trouvent le lexique professionnel, économique; au sommet de la *colline*, ils proposent des expressions équivalentes, des synonymes et effectuent des tâches écrites et orales qui développent la structure syntaxique (transformation du texte poétique en mail professionnel, rédaction d'une lettre de réclamation concernant un produit défectueux, etc.).

*Mer* – perfectionnement. Les apprenants savent déjà bien « nager » et à ce niveau, c'est la langue – comme la mer – qui les porte, ils profitent sans effort de la beauté de la poésie et perfectionnent les capacités de lire-écouter-écrire-parler dans le monde professionnel. Ici, ils sont capables d'inventer des slogans publicitaires ou une publicité plus fine contenant des allusions aux lettres, à la littérature et à la culture polonaise pour enrichir le contenu linguistique de leurs productions et rendre la publicité plus convaincante. Ils peuvent visionner, par exemple, le slogan de la publicité ancienne d'une lessive « Ociec, prać? » [Père, faut-il laver / frapper ?], interpréter sa signification culturelle et inventer par la suite leur propre publicité<sup>3</sup>.

Tenant compte du principe de gradualité d'apprentissage, nous commençons par la stratégie la plus simple et terminons par la plus compliquée. Pour faciliter la compréhension, on propose de faire ou lire des traductions du même poème vers le russe, l'anglais, l'espagnol, choisissant la deuxième ou troisième langue maîtrisée par les étudiants. En bref, cet ensemble *Cloud-Colline-Mer* construit un beau paysage linguistique transversal qui offre une possibilité d'enseigner et d'apprendre la langue spécialisée grâce à l'utilisation de la poésie polonaise.

Enfin la gradation des tâches et le décloisonnement des niveaux des étudiants permettent de surgir à une *Échelle* depuis laquelle on peut observer et conformer au CECR (Cadre européen de référence pour les

3. Il s'agit d'un slogan tiré du roman historique de Henryk Sienkiewicz *Le Déluge*, utilisé dans l'une des premières publicités polonaises des années 1990. S'appuyant sur la polysémie du verbe « prać » qui signifie à la fois « laver » et, dans le registre populaire de la langue polonaise : « battre, frapper », il suscite le rire par le contraste entre l'aspect à la fois belliqueux et paternaliste de la culture de l'ancienne noblesse polonaise, auquel il renvoie, et le nouveau cadre dans lequel le verbe « prać » se rapporte aux travaux ménagers.



langues) de compétences linguistiques de chacun. *L'Échelle* alors serait un passage entre le Cloud, la Coline et la Mer : les étudiants de *cloud* sont accompagnés par ceux qui appartiennent à la *colline*, ceux de la *colline* pourront être responsables des tâches de ceux qui appartiennent à la *mer*, enfin tous sont pilotés par leur professeur qui doit être très dynamique et vigilant afin que le décroisement soit mesuré.

## CORPUS

Nous ne proposons pas de corpus modèle, cohérent et achevé. Les exemples ci-dessous ne constituent que des modalités possibles de présence dynamique de textes poétiques dans le programme du cours. Il s'agit d'un contenu flexible dont on peut se servir dans des conditions imprévisibles et variables (groupe hétérogène, absences d'étudiants, centres d'intérêt variables, origines et cultures différentes) et qui permet de construire un groupe motivé pour travailler ensemble.

Pour diversifier les activités, nous privilégions les textes brefs ou les extraits de poèmes plus longs. Grâce au rythme et à la rime, les étudiants mémorisent plus facilement des mots nouveaux et des phrases entières. Le lexique peut être lié au contenu grammatical figurant dans le manuel utilisé par le professeur. Le corpus ne doit pas être trop large, il est préférable de limiter la quantité des textes à étudier pour un meilleur approfondissement, choisissant des poèmes exploitables qui offrent une diversité de thèmes et de techniques d'écriture.

Le tableau ci-dessous peut être facilement associé au programme des manuels *Hurra !!! po polsku (1)* de Małgorzata Małolepsza et Aneta Szymkiewicz ou *Biznes po polsku* de Marzenia Kowalska. Il suggère une approche par compétences en mettant l'accent sur :

- le savoir-faire plutôt que sur le savoir (la didactique) ;
- la théorie de la réception valorisant la polysémie du texte littéraire, la lecture plurielle, la construction du sens et la subjectivité du lecteur (théorie de la littérature).

Le tableau ci-dessous présente trois stratégies avec tâches de lecture et outils de référence aidant à la lecture et à l'acquisition linguistique :



Stratégie	Ouvrages proposés	Questions grammaticales	Tâches
Cloud	<p><i>Kaczka dziwaczka</i> [Canard bizarre] de Jan Brzechwa (éventuellement avec la chanson du film <i>Akademia Pana Kleksa</i>; Brzechwa, 2021, pp. 68-69)</p> <p>Pour : Grammaire appliquée</p> <p><i>Przed sklepem</i> [Devant le magasin] d'Ewa Lipska (2015b, p. 31).</p> <p>Pour : Communication professionnelle orale, communication téléphonique</p>	<p>Conjugaison des verbes au passé : <i>kupować, mieszkać, pójść</i>; les noms des professions, déclinaison : Génitif. Sonorité / prononciation.</p> <p>Champs lexicaux : <i>klienci, zamówienie, sklep, wolny rynek</i></p> <p>Commentaire : Ewa Lipska dans le poème en utilisant le langage commercial, compare les phénomènes de la vie contemporaine (<i>livraison d'une marchandise, marché libre</i>) aux valeurs de la métaphysique :</p>	<p>Comparaison de la traduction des traducteurs reconnus avec la version originale</p> <p>- Mise-en-scène du poème en adoptant des attitudes du <i>Canard étrange</i> et en utilisant les expressions du texte</p> <p>- Enregistrement des scènes sur les smartphones et, après visionnage, réflexion sur les points positifs et les erreurs - Conversation téléphonique sur la livraison d'une marchandise qui ne pas arrivée</p>
Colline	<p><i>Pisanie życiorysu</i> [Curriculum vitae] de Wisława Szymborska (2016, p. 296)</p> <p><i>Sprawozdanie z rajju</i> [Rapport du paradis] Zbigniew Herbert (Herbert, 2012, p. 64)</p> <p>Pour : Techniques rédactionnelles; Techniques de communication</p> <p><i>Mój kraj</i> [Mon pays] d'Ewa Lipska (Lipska, 2015b, p. 33)</p>	<p>Expressions figées</p> <p>Enoncé et énonciation</p> <p>Expressions : <i>tydzień pracy trwa, ceny zwyżkują, pensje są wyższe, praca fizyczna, pisanie na maszynie</i></p> <p>Expressions :</p> <p><i>historia nie podlega reklamacji; nieogolona kopalnia; ubogi pejzaż; prawie bankrut;</i></p>	<p>- Comparaison des exemples de CV avec le poème : Pisanie życiorysu [Curriculum vitae]</p> <p>- Recherche de différences stylistiques</p> <p>- Comparaison des effets de l'exercice avec le schéma de Jacobson (Jakobson, 1963)</p>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recherche des synonymes des mots : ubogi, kopalnia, prawie bankrut, opérations sur le poème (le texte poétique) pour construire le texte formel</li> <li>- Recherche des verbes dans le poème et pour chaque verbe, repérage du sujet, des compléments, analyse de la structure de chaque phrase.</li> </ul>
Mer	<p>Kilka słów o etyce [Quelques mots sur l'éthique] d'Ewa Lipska (Lipska, 2015a, p. 19; 2017, pp. 32-33)                  Pour : Langue des affaires                  Nic darowane [Rien en cadeau] de Wisława Szymborska (Szymborska, 2016, p. 214).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Champs lexicaux : dekalog; sprzedać morze; spadają akcje banków, i wierzycieli, którzy zainwestowali; spekulacje; rynek bez serca</li> <li>- Temps et modes verbaux</li> <li>- Champs lexicaux du poème : darowane, pożyczone, ten w długach po uszy, zapłacić, do zwrotu, zerwanie warunków umowy, długi ściągnięte ze skórą dłużników, przymus spłaty skrzydła, rozlicza się z liści, po stronie Winien, spis jest dokładny, mamy zostać z niczym.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recherche des mots associés avec le monde d'entreprise</li> <li>- Débat sur les règles de jeu dans le monde d'affaires</li> <li>- Invention d'une publicité d'une entreprise « éthique »</li> <li>- Justification à l'écrit des raisons de respecter des principes éthiques dans le monde professionnel</li> <li>- Rédaction d'un résumé</li> <li>- Représentation d'une scène à la banque.</li> </ul>

### ANNEXE : AU-DELÀ DE LA POÉSIE OU EXTENSION DU CORPUS

Du fait que dans la Grèce antique, toute expression littéraire est décrite comme poétique, la liste des œuvres traitant du monde professionnel, notamment du commerce, peut être prolongée et amplifiée. Nous pouvons aussi proposer des scènes provenant de deux chefs-d'œuvre du réalisme et naturalisme polonais traitant des affaires dans lesquels le langage spécialisé est utilisé. Il s'agit de *Ziemia obiecana* [La Terre promise] de Władysław Stanisław Reymont et de *Lalka* [La Poupée] de Bolesław Prus.

La lecture des extraits peut être accompagnée par un visionnage d'extraits d'adaptations cinématographiques de ces romans. Les étudiants sont invités à jouer des rôles dans les scènes mêlant le thème de l'amour avec celui du commerce (communication professionnelle orale, communication téléphonique).

Pour terminer la liste des propositions ajoutons un exemple parfait et insolite pour les étudiants de la langue professionnelle : *Ja jestem kobieta pracująca żadnej pracy się nie boję* [Moi je suis une femme qui travaille et aucun travail ne m'effraie] provenant d'une série polonaise très populaire dans les années 1970, *Czterdziestolatek* [Le Quadragénaire] de Jerzy Toeplitz. Il faudra cependant expliquer aux étudiants le contexte afin qu'ils puissent comprendre l'humour des scènes.

Le rôle de *kobieta pracująca*, joué par Irena Kwiatkowska, associe les catégories esthétiques de l'absurde et de l'ironie à la vision d'une féminité entreprenante (Szczepańska, 2011). Malgré ses brèves apparitions, la *femme qui travaille* a indéniablement joué un rôle clé dans le succès de la série, au point d'inscrire dans le langage courant ladite réplique. Irena Kwiatkowska a créé dans le *Quadragénaire* une figure devenue culte; tout au long de la série, cette seule et même phrase la définit : « Moi, je suis une femme qui travaille et aucun travail ne m'effraie ». Surgissant dans chaque épisode d'une manière à la fois arbitraire et attendue par le spectateur, « la femme qui travaille » sert de conseillère au couple Karwowski grâce à son expérience profes-



sionnelle multiple. Le personnage se présente en effet successivement comme ramoneuse, plombière, livreuse de lait, couturière, femme de ménage et vendeuse, endossant différentes et nombreuses professions tout au long de la série.

En plus de revendiquer une nouvelle profession à chaque épisode, elle fait systématiquement allusion à d'autres métiers qu'elle aurait exercés auparavant (infirmière, assistante sociale, greffière en chef et même stripteaseuse, mais sans jamais faire référence aux professions qu'elle exerce dans les épisodes précédents) ce qui peut davantage donner envie aux étudiants de construire leurs scènes avec une coloration absurde et humoristique.

Ajoutons que son effet comique repose également sur l'invention de métiers improbables, comme « fabricante d'antisèches miniatures pour doctorants » ou « membre de la commission de contrôle de la fermentation distillation illégale d'alcool ». Au principe de variation comique s'ajoute aussi un mécanisme de surenchérissenent entièrement assumé. Tout en jouant le rôle de conseillère de la famille, le personnage échappe à la caractérisation simpliste qui pèse sur les autres héros de la série :

« Sa formule de présentation, sa gestuelle, et sa durée de prise de parole construisent une logique d'apparition toujours respectée. La répétition est savoureuse à partir du moment où ce rituel fonctionne parfaitement. Tout en s'y attendant, le spectateur est chaque fois surpris de son apparition incongrue, mais attend avec impatience la leçon de vie et les expériences professionnelles que racontera le personnage » (*ibid.*).

Sur le plan grammatical, on peut proposer aux apprenants du *cloud* la révision des terminaisons de l'instrumental :

– Corriger la phrase du personnage : *Ja jestem kobieta~~a~~ pracujaca* ou lieu de *Ja jestem kobieta pracujaca* avec une explication de la différence stylistique entre ces deux phrases. L'utilisation du nominatif est une marque d'appartenance sociale et du style correspondant.

– Décliner les métiers qu'elle exerce ;

– Conjuguer les verbes liés au passé du personnage.



Dans le contexte du marché contemporain du travail, cet exemple emblématique donne à penser. Les moyens artistiques comme l'ironie et le grotesque, utilisés dans la réalité d'un système économique difficile à vivre pour la majorité des citoyens, peuvent aider les étudiants qui se projettent avec inquiétude dans leur future vie professionnelle à prendre de la distance face aux leurs propres difficultés.

Dans le cadre du cours, les scènes avec *kobieta pracujaca* peuvent être utilisées pour réaliser les trois stratégies ; elles peuvent permettre d'introduire un lexique et une syntaxe spécialisée et occasionner plusieurs tâches liées aux expériences professionnelles évoquées par le personnage.

On sait pertinemment depuis les origines de la pédagogie des langues étrangères que, grâce à sa qualité artistique, la littérature constitue un outil efficace capable de motiver les étudiants dans le cadre des cours de grammaire. La pédagogie du PLE [*Język Polski Jako Obcy*] du FLE ou du ELE souligne, elle aussi, les qualités de cet instrument d'apprentissage linguistique.

Pourtant, les recherches sur l'enseignement de la langue de spécialité ne développent pas cette piste. La question provocatrice : « Avoir pour objectif d'enseigner la langue spécialisée signifie-t-il nécessairement qu'il faut en exclure la littérature ? » nous a amenée à l'élaborer trois stratégies pour faciliter le travail des étudiants avec ce type de textes.

Adoptant les stratégies flexibles et transversales : *cloud*, *colline* et *mer*, les cours de PLS offrent aux étudiants la possibilité d'acquérir des compétences à la fois linguistiques et culturelles, aussi quand ils sont regroupés dans un même cours malgré leurs niveaux différents.

Nos stratégies sont focalisées sur un apprentissage équilibré des toutes compétences qui constitue la seule garante d'un bon taux de réussite aux certifications et d'une bonne aisance pour se retrouver dans le monde professionnel et travailler en polonais.

Bien que la poésie puisse constituer une partie essentielle de certains cours de langue spécialisée, ce ne sont pas uniquement



les textes poétiques qui permettent d'être intégrés dans le cours du PLS; comme nous l'avons montré, des romans, des films et d'autres supports peuvent être aussi très utiles dans l'enseignement de polonais spécialisé (communication professionnelle, thème économique, langue des affaires, techniques de rédaction).

### BIBLIOGRAPHIE

- BORKOWSKA Małgorzata, 2019, « Littérature et art polonais face à la pensée et la réalité néolibérale », in Małgorzata Borkowska Małgorzata & Stanisław Fiszer, *La Pologne à l'heure du néolibéralisme : entre résignation et résistance*, Nancy : PUN, pp. 103-127.
- , 2018, « Język i literatura polska w Bretanii. Aspekty porównawcze francuskie, hiszpańskie, bretońskie (dydaktyka i badania naukowe) » [Langue et littérature polonaises en Bretagne. Aspects comparatifs français, espagnols et bretons (didactique et recherche)], in Aleksandra Achtelek & Karolina Graboń (dir.), *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy - koncepcje - perspektywy. VI Światowy Kongres Polonistów Katowice 22-25 czerwca 2016* [Les Études polonaises au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle], Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, t. 5, pp. 572-589.
- , 2017, « PLE-ELE (Polonais Langue Étrangère face au multiculturalisme des échanges professionnels) dans le sillage de Ryszard Kapuściński », intervention dans le cadre de la Journée d'étude *Professionnalisation des enseignements de langues en LANSAD* à l'université, LIDILE, Université de Rennes 2, en manuscrit.
- , 2016, « Tożsamość (i różnica) narracyjna polsko-bretońska (instytucje, literatura, sztuka, religia) », intervention dans le cadre du colloque international et interdisciplinaire « Język polski jako nośnik tożsamości » [La langue polonaise comme support identitaire], Université Adam Mickiewicz de Poznań, en manuscrit.
- BRZECHWA Jan, 2021, « Kaczka Dziwaczka » [Canard bizarre], in Brzechwa, *Brzechwa dzieciom*, Kraków : Wydawnictwo Greg.
- COLLÈS Luc, 2003, « La poésie en classe de FLE », *Enjeux*, n° 56, pp. 66-74, <http://alainindependant.canalblog.com/archives/2013/04/21/26973331.html> (accès le 27 mars 2019).





- CYZMAN Marzenna, 2011, « Czego jeszcze nie wiemy o nauczaniu literatury polskiej? Tekst literacki na lekcji języka polskiego jako obcego », *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej*, n° 4 (56), pp. 91-101.
- CZERKIES Tatiana, 2012, *Tekst literacki w nauczaniu języka polskiego jako obcego (z elementami pedagogiki dyskursywnej)* [Le texte littéraire dans l'enseignement du PLE (avec des éléments d'une pédagogie discursive)], Kraków : Universitas.
- FERRER PLAZA Carlos, 2009, « Poesía en la clase de ELE: Propuestas didácticas », *marcoELE. Revista de Didáctica del Español Lengua Extranjera* [*marcoELE : Revue de l'Espagnol Langue Etrangère*], n° 9, pp. 1-21.
- HERBERT Zbigniew, 2012, « Monsieur Cogito raconte la tentation de Spinoza » *in* Idem, *Œuvres poétiques complètes, édition bilingue*, trad. fr. de Brigitte Gautier, Paris, Le Bruit du Temps, 2012, vol. II.
- HORBATOWSKI Piotr, 1999, « Studentów zabawa w teatr » [Le Jeu théâtral des étudiants] *in* Władysław Miodunka & Jarosław Rokicki (dir.), *Oswojanie chrząszcza w trzcinnie, czyli o kształceniu cudzoziemców w Instytucie Polonijnym UJ* [Approvoiser le polonais. La formation des étrangers à l'Institut d'Etudes polonaises de l'Université Jagellonne, Kraków : Universitas, pp. 363-369.
- JAKOBSON Roman, 1963, « Linguistique et poétique », *in* Idem, *Essais de linguistique générale*, trad. fr. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris : Les Editions de Minuit.
- KOZŁOWSKI Aleksander, 1991, *Literatura piękna w nauczaniu języków obcych* [Les belles lettres dans l'enseignement des langues étrangères], Warszawa : WSiP.
- LIPIŃSKA Ewa, 2017, « Lecteur d'empreintes digitales », trad. d'Isabelle Macor, Nantes/Paris : Editions LansKine.
- , 2015a. *Czytnik linii papilarnych* [Lecteur d'empreintes digitales], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- , 2015b, *Rumeur, suivi de Chère Madame Schubert*, trad. fr. d'Isabelle Macor, Nantes/Paris : Editions LansKine.
- , 2007, *Lektury podręczne, antologia tekstów satyrycznych dla cudzoziemców, którzy dobrze znają język polski* [Livres de poche. Anthologie de textes satiriques pour les étrangers qui connaissent bien le polonais], Kraków : Universitas.



- PEYTARD Jean, 1988, « Des usages de la littérature en classe de langue », *Le français dans le monde*, numéro spécial, février-mars.
- PRÓCHNIK Wiola, 2012, *Klucz do wierszy. Poezja w nauczaniu języka polskiego jako obcego* [Les clefs d'un poème. La poésie dans l'enseignement du polonais langue étrangère], Lublin : Wydawnictwo KUL.
- SERETNY Anna, 2006, « Nauka o literaturze i teksty literackie w nauczaniu języka polskiego jako obcego / drugiego » [L'apprentissage de la littérature et les textes littéraires dans l'enseignement du polonais langue étrangère], in Ewa Lipińska & Anna Seretny (dir.), *Z zagadnień dydaktyki języka polskiego jako obcego*, Kraków : Universitas.
- SKALSKA Alicja & SŁABY-GÓRAL Iwona, 2011, « Teksty-preteksty, czyli "poezja gramatyki i gramatyka poezji" na lekcjach języka polskiego jako obcego [« Textes-prétextes, ou "la poésie de la grammaire et la grammaire de la poésie" dans les cours du polonais langue étrangère], *Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców*, n° 18, pp. 143-152, [cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl\\_11089\\_9295/c/16-skalska.pdf](https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_9295/c/16-skalska.pdf) (accès le 27 mars 2019).
- SZCZEPAŃSKA Ania, 2011, « Les séries polonaises des années 1970 : entre contraintes politiques et censures génériques. *Le Quadragénaire* (1975-77) et *Jean Cœur* (1981) », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 3, <https://journals.openedition.org/map/946?lang=en> (accès le 27 mars 2019).
- SZYMBORSKA Wisława, 1997, *De la mort sans exagérer / O śmierci bez przesady*, choix et trad. fr. de Piotr Kamiński, Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- SZYMBORSKA Wisława, 2016, *Wybór poezji* [Poésies choisies], Wojciech Ligęza (éd.), Wrocław : Biblioteka Narodowa.





## VI. TÉMOIGNAGES





**COURS MAGISTRAUX,  
TRAVAUX PRATIQUES HABITUELS  
OU COURS INTERACTIFS À L'ÈRE  
DES NOUVEAUX MÉDIAS**

Marek Tomaszewski

INALCO, SHLP

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 761-768*

Pendant longtemps, le professeur a été le seul guide et le seul maître des cours qu'il dispensait lui-même. Face à lui se trouvaient des élèves (des étudiants) dont le rôle consistait à ne laisser échapper aucune phrase, aucune formule, aucune information importante délivrées par le détenteur supposé du savoir. Tout noter au crayon ou à la plume dans un cahier était souvent un défi difficile à relever. D'autres supports comme le magnétophone ou la visioconférence ont permis récemment d'accélérer le processus de l'enregistrement des cours. On peut dire cependant, les nouvelles techniques mises à part, que l'ensemble de connaissances de celui dont les compétences étaient rarement mises en doute devaient être transmises, depuis des décennies, de la manière la plus simple et la plus directe de la bouche du professeur à l'oreille des auditeurs. Des supports comme le traditionnel tableau et tout récemment le dispositif électronique sont venus renforcer la transmission habituelle des cours proposés. L'imprégnation par des mots du maître qui se greffaient dans l'esprit des apprenants est devenue ainsi une condition *sine qua non* préalable à toute épreuve de réflexion individuelle, c'est-à-dire au raisonnement postérieur à la réception du savoir diffusé. Mémoriser puis restituer signifiait respecter la consigne éducative fondamentale. La transmission des connaissances et des valeurs s'opérait donc d'une manière presque naturelle : à force de travail acharné dans des bibliothèques et des forums scientifiques, les personnes qui avaient accumulé le savoir dans un domaine donné, étaient ensuite destinées à le communiquer aux autres, c'est-à-dire à ceux qui n'ont pas encore eu la chance et la possibilité d'accéder aux vrais trésors, voire à la magie de la discipline scientifique convoitée.

C'était comme une encyclopédie incarnée par un être humain exceptionnel, l'ensemble des préceptes et des règles ayant été mis par la même personne à la disposition de ceux qui voulaient se perfectionner. Les cours à destination des étudiants pouvaient être délivrés en petit comité, à un nombre réduit de personnes. Mais dans les grandes facultés, ils se donnaient et se donnent toujours dans des amphithéâtres, quelquefois devant des centaines d'auditeurs plus



ou moins motivés à entendre la parole du maître. C'est alors qu'a été fixé le terme de cours magistral, cours qui dépend totalement de l'enseignant, tant du point de vue du contenu que de la manière dont il se déroule.

Nous savons cependant que les cours magistraux ont toujours été complétés par les dispositifs d'enseignement spécifiques permettant d'aborder les élèves dans de petits groupes qui favorisent davantage la prise de parole et l'expérience pratique des apprenants. Ces enseignements appelés travaux pratiques, souvent abrégés en TP, constituent un type d'enseignement fondé sur l'apprentissage pratique avec, en particulier, l'implication directe de l'étudiant, lui permettant de vérifier et compléter les connaissances dispensées dans les cours théoriques délivrés sous la forme magistrale.

Qu'est-ce qui a changé réellement au cours des dernières années, qui étaient aussi les dernières années de ma vie professionnelle ?

À l'heure actuelle j'accumule, avec le recul nécessaire, plusieurs décennies de travail professionnel dans l'enseignement. Quand je remonte à mes premières expériences de professeur de littérature polonaise, il y a plus de quarante ans, j'ai l'impression que mes étudiants étaient réellement affamés des connaissances que je tâchais de mettre à leur portée. Les manuels étaient rares et l'Internet n'existait pas encore. Les livres accessibles ne correspondaient pas toujours à la grille thématique des cours. La tentation était alors grande chez les professeurs de reproduire des enseignements d'une année à l'autre sans modification majeure. Certes, les plus consciencieux parmi nos collègues universitaires se donnaient la peine de revoir régulièrement leurs cours en les innovant et en améliorant au fil du temps leur contenu. Mais peu à peu le rapport enseignant-enseignés a évolué d'une manière générale, en laissant aux étudiants l'initiative de marquer davantage leur territoire. À l'heure actuelle, un grand nombre d'enseignements sont accessibles en ligne, les manuels nécessaires sont plus nombreux et mieux adaptés. En ce sens, le temps d'apprentissage ne se limite plus uniquement à celui du cours magistral. Récemment, l'occasion m'a été donnée de constater, lors d'un





pro-séminaire que j'avais dirigé en tant que *visiting professor* pendant une année académique à l'université de Varsovie face à un groupe d'étudiants titulaires de master de littérature polonaise qui préparaient leur doctorat, que l'attente de mes disciples n'était plus celle d'accumuler le savoir, mais plutôt d'approfondir certains axes de connaissance dans une atmosphère de confiance mutuelle et de dialogue fructueux, leur permettant d'identifier et de sélectionner les questions plutôt que de trouver des réponses sur-le-champ. En réalité, les étudiants sont de nos jours abreuvés d'informations venant de tous horizons. Le savoir qu'ils accumulent ne passe plus uniquement par le canal traditionnel des enseignements codifiés, mais leur est imposé par de multiples canaux de communication dont ils disposent à longueur des journées. Les distributeurs de réponses se multiplient sans cesse dans leur univers, tandis que les capacités de sélection, de jugement et de discernement réel se réduisent comme peau de chagrin. J'ai tout de suite compris que mon rôle était celui de provoquer des courts-circuits, de promouvoir le questionnement afin d'inviter mes étudiants aux débats essentiels sur la base des connaissances acquises. Lorsque j'évoquais les dates et les faits historiques, ceux-ci activaient immédiatement leurs smartphones pour vérifier la véracité des données énoncées. Je prenais alors ma revanche en reprenant le fil des faits et en remontant aux origines de certains phénomènes littéraires à titre d'exégète et de commentateur, ou bien, profitant du recul nécessaire, à titre de témoin oculaire des événements.

Car il est urgent de favoriser l'émancipation par le questionnement et la création dans le processus d'appropriation du savoir. C'est une manière de réaffirmer la place des arts, de la culture, en l'occurrence de la littérature polonaise dans toute sa diversité, dans nos sociétés européennes. C'est un défi majeur que de former des individus capables de s'émanciper et de s'affranchir des destins auxquels leur milieu social ou géographique les assigne dans un monde où le projet libéral a pour conséquence d'asservir ces mêmes individus aux lois du marché dont le moteur est la pulsion consummatrice, sans parler des dangers d'uniformisation de la pensée que l'on rencontre au sein de certaines *démocraties*.

La pratique littéraire et culturelle constitue le vecteur majeur de la mise en œuvre de cet objectif d'émancipation des esprits. Elle propose à chacune et à chacun d'avoir accès à des expériences de lecture individuelles tout en induisant une dimension interprétative. Elle joue un rôle décisif dans la capacité de symboliser, dans le processus d'individuation, dans l'ouverture à la diversité culturelle, dans le développement de l'esprit critique ainsi que dans l'apprentissage de la citoyenneté.

### **QUEL EST DONC LE RÔLE DU PROFESSEUR DE DEMAIN À L'HEURE DU NUMÉRIQUE ?**

Il serait sans doute intéressant de se pencher sur les toutes nouvelles formes d'apprentissage et de prendre en considération, en particulier, l'essor du MOOC (Massive Open Online Class) qui repose sur des séquences pédagogiques organisées comme des cours et basées sur des vidéos courtes avec un enseignant face à la caméra, sur des ressources complémentaires en textes et en vidéos (Boullier, 2015). Ce nouveau type de formation en ligne met en place des forums de discussion et permet de valider ses acquis par des exercices. Les plates-formes américaines ont lancé le mouvement en 2011. Toutes les prestigieuses universités ont maintenant leur propre MOOC : Harvard, Stanford, MIT, HEC etc. En 2018, 100 millions de personnes ont déjà suivi un MOOC. Dans ce système de transmission, le rôle du professeur classique semble être quelque peu bouleversé. Certes, ces évolutions démocratisent l'accès à la formation et changent les façons d'apprendre, mais elles nous obligent à redéfinir le métier de professeur en tant que tel. Comment déterminer et réaffirmer le rôle du celui-ci dans sa relation aux étudiants ? Tout en sachant qu'à l'heure du numérique, les modes de formation modernes sont recherchés par ces derniers, lesquels préfèrent souvent suivre des cours diplômant à travers les MOOC plutôt qu'en présentiel afin d'avoir accès aux enseignements de professeurs illustres. Les enseignements les plus ambitieux peuvent y gagner ainsi en visibilité. Les meilleurs intervenants de la planète sont à portée de tous. Aux États-Unis un

professeur d'une petite université de province s'est même vu imposer par sa hiérarchie de diffuser le contenu MOOC d'une université plus prestigieuse que la sienne. Cela entraîne une course à la célébrité et au vedettariat, dans la mesure où la préférence pour un professeur prestigieux risque d'aboutir à ce que quelques grands cours soient choisis et vendus à grande échelle aux dépens d'enseignements moins renommés et au risque de la généralisation d'une pensée unique. Or, il n'y a rien de plus dangereux qu'une pensée unique.

La richesse de la culture polonaise, donc étrangère lorsqu'elle est destinée aux auditeurs locaux (en particulier aux étudiants français), devrait passer chaque fois par le filtre d'une conscience individuelle, apte à opérer des choix fondamentaux, à attirer l'attention d'un large public d'apprenants et à ouvrir un vaste champ d'expériences intellectuelles. C'est le meilleur moyen d'éviter une standardisation des modes de transmission de savoir. Ce qu'il nous importe de comprendre, c'est comment les étudiants sont à même de s'appropriier et d'utiliser les ressources acquises concernant un autre pays et une autre culture en vue de leur propre développement, personnel ou professionnel. Le professeur d'université peut-il vraiment être remplacé par le prof en ligne ? À bien y réfléchir, le système MOOC n'est qu'une nouvelle façon de transmettre à l'étudiant un savoir de manière verticale (Durance, 2014).

Malgré ce qui a été dit au début, je pense que le rôle classique de professeur a tout intérêt à être préservé, tout en considérant toutefois que l'accueil des étudiants pourrait être envisagé à l'avenir sur un autre mode que celui du cours purement magistral. Le principe de cours interactif me paraît dans ce contexte primordial lorsque celui-ci est associé à une certaine souplesse intellectuelle. Ne pas dispenser le savoir, mais le faire naître dans l'esprit de chaque étudiant. Ce serait une nouvelle façon d'accompagner le disciple dans l'appropriation des savoirs, cette fois-ci de manière horizontale (et non pas uniquement verticale), méthode qui consisterait à *coacher* l'élève, à lui apprendre à mobiliser ses connaissances de façon adéquate et immédiate (par le truchement de jeux de rôle, débats, prestations orales et écrites, controverse, esprit cri-



tique) qui pourrait permettre en même temps de *challenger* davantage les professeurs sur le contenu (plus ouvert et évolutif) de leurs cours délivrés dans le souci des réflexes interactifs des étudiants. Il faudrait bien sûr évaluer le coût financier d'un tel projet qui, certes, ne pourrait être réalisé que dans des groupes plus restreints.

Les projets éducatifs élaborés en Pologne peuvent sans doute nous inspirer. Il se trouve qu'au moment de nos Assises s'est déroulé à l'université de Varsovie un colloque intitulé « Tradition, présent et futur » (5-6 octobre 2018), réunissant les chercheurs polonais de plusieurs grands laboratoires. Certaines communications témoignaient de l'intérêt de nos collègues pour les questions qui nous préoccupent : « La culture contemporaine polonaise comme un défi aux humanités », ou bien le panel : « La littérature polonaise d'aujourd'hui – que faut-il en faire ? » (Institut de littérature polonaise) et « Les défis de la didactique moderne - la polonistique et la connaissance de la culture » (Institut de la culture polonaise).

D'un autre côté, il se trouve que la France foisonne également de projets inventifs en matière de littérature, d'art et de culture depuis plusieurs décennies. Il n'y a pas longtemps, l'ancienne ministre de la Culture, Françoise Nyssen, a appelé toutes les forces vives de son pays à se mobiliser pour réaffirmer la place des arts et de la culture dans la société. Le président de la République a, par ailleurs, souhaité construire une politique de l'émancipation et de la dignité. Vu l'état des lieux des humanités, il me semble que, pour déjouer le processus néfaste de la dé-symbolisation qui caractérise notre époque et nos sociétés, la nécessité de l'émancipation individuelle, plus encore que l'émancipation collective, doit être affirmée avec urgence. Sans doute cet impératif majeur constitue-t-il, depuis un certain temps déjà, une tâche noble et utile pour nos collègues polonisants qui enseignent de nos jours dans les universités françaises. Il serait sans doute souhaitable de persévérer dans cette voie en améliorant et en diversifiant davantage encore les modes consacrés de la transmission du savoir.



**BIBLIOGRAPHIE**

BOULLIER Dominique, 2015, « Mooc, quel rôle pour les profs ? », *Revue Projet*, n° 4 [347], pp. 80-87.

DURANCE Philippe, 2014, « Les Moocs (*massive open online courses*), entre mythes et réalités », *Annales des Mines - Gérer et comprendre*, n° 1 [115], pp. 22-39.



# **LES BIENFAITS DU TEMPS LONG**

## **QUELQUES REMARQUES SUR L'ENSEIGNEMENT DU POLONAIS POUR ADULTES**

Anna Ciesielska-Ribard

Centre de civilisation polonaise, Sorbonne-Université

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 769-781*



Il y a une dizaine d'années, le Centre de civilisation polonaise a organisé sa soirée annuelle pour les apprenants adultes de polonais, autour de conférences, de témoignages et d'un verre d'amitié pour terminer. Parmi les personnes qui y ont pris la parole se trouvait un stagiaire, Paul Szczepanek (1957-2010), économiste, haut fonctionnaire du ministère des Finances, qui a raconté, sous forme d'anecdotes livrées tout en retenue, son aventure avec le polonais. Je le cite de mémoire :

*Mon père m'a laissé sa Pologne en héritage : un court voyage à deux, à Cracovie, dont je ne garde que de vagues souvenirs et de vagues images, et aussi ce nom polonais commençant par quatre consonnes d'affilée, que je n'ai pas su prononcer correctement jusqu'à mes 40 ans. Je me suis inscrit aux cours de polonais, pour un an seulement, dans le but de savoir le prononcer.*

Et là, il est nécessaire de préciser : Paul, malgré son emploi de temps professionnel chargé, a fréquenté cette formation un soir par semaine, pendant dix ans. Il est devenu bilingue, a noué des amitiés solides dans son groupe et a repris contact avec ses cousins disséminés entre la Pologne, les États-Unis, la République tchèque et l'Allemagne : il les réunissait, leur rendait visite, et les cousins communiquaient entre eux en polonais, bien entendu. L'auditoire d'une centaine de personnes a écouté en silence le récit simple, décontracté de Paul, puis il y a eu de longs applaudissements, d'autres témoignages ont littéralement fusé de la salle, et la parole une fois déliée ne s'est arrêtée que tard dans la nuit. Ajoutons seulement que nous avons tous vécu, ce soir, un de ces moments magiques où naissent amitiés et récits.

Mon propos puise donc en premier lieu dans ce terrain concret, les cours de polonais que j'ai dispensés, pendant plus de trente ans, aux adultes, un travail de longue haleine, une seule fois par semaine avec le même groupe, en fin de journée – une expérience qui m'a amenée à réfléchir sur mon quotidien d'enseignante.

Toute personne qui exerce dans un domaine analogue est inévitablement confrontée à deux concepts qui en émergent – la « formation pour adultes » et « la formation extensive » – et tous deux,



appliqués à l'apprentissage des langues étrangères, nous semblent d'emblée évidents. Pourtant, tout évidents qu'ils soient, ils valent un détour, un supplément de réflexion, puisque, formulés et portés à l'état de méthode consciemment utilisée au quotidien, ils ne peuvent que soutenir et aider tant les apprenants que l'enseignant à vivre leur cours, ces moments passés ensemble, avec plus de satisfaction, avec plus de plaisir et, ce qui s'ensuit forcément, avec plus d'efficacité.

### ADULTE ET ÉLÈVE

Commençons par le concept de « formation pour adultes », lequel nous renvoie tout naturellement à « la pédagogie des adultes » (que désigne le terme peu usité en français d'andragogie) et, bien entendu, aux questions qui touchent à « la formation tout au long de la vie ». Ce domaine particulier de la pédagogie se fonde aujourd'hui sur des bases et des références théoriques qui ne cessent de s'enrichir<sup>1</sup>. Mais, comme cela arrive souvent avec la théorie lorsqu'elle essaie de pénétrer et de s'installer dans les pratiques, sur le terrain quotidien concret, ses préceptes tendent à s'étioler, puis à disparaître pour rejoindre l'univers des « lettres mortes » et des « bonnes intentions ».

Lorsque l'enseignant se trouve devant des apprenants adultes qui ont subi, dans leur jeunesse, un échec scolaire, ou face aux personnes en reconversion professionnelle – pour le premier le cas, par exemple, les élèves du réseau des Écoles de la deuxième chance (E2C) et, dans le deuxième, des stagiaires de diverses formations professionnalisantes – il est « sensibilisé » à la pédagogie spécifique qui cible ces publics. Mais ce n'est pas toujours le cas des intervenants universitaires de la « formation tout au long de la vie » qui, spécialistes reconnus de leur discipline, méconnaissent souvent les particularités d'un public adulte en formation, qui diffère du public d'élèves ou de jeunes étudiants.

---

1. Des indices bibliographiques utiles se trouvent dans le Wikipédia : Andragogie - Wikipédia (wikipedia.org), son équivalent « Andragogy » en anglais est plus exhaustif.





Établissons donc quelques repères et méthodes qui ne sont pas de simples astuces.

Nous savons que les adultes entrent en formation poussés par une motivation définie avec précision, ancrée dans leur parcours et leur projet de vie. Qu'il s'agisse de la reconversion professionnelle, de cours d'astronomie ou de polonais, le projet de l'adulte répond, dans ces trois cas en apparence très différents, à un besoin concret, à un projet construit : celui de vivre autrement, ou celui de satisfaire une curiosité intellectuelle que l'on cesse de remettre au lendemain. Et cette constatation est vraie autant pour les personnes qui savent expliciter clairement l'enjeu de leur démarche que pour celles qui manquent de mots justes ou qui, par pudeur, éludent des explications. Peu à peu, lorsque la confiance s'installe au sein du groupe, ses membres, isolés dans leur démarche initiale, se transforment en communauté – ce qui est un processus formidable et fascinant pour l'enseignant qui l'observe –, les « silencieux » s'ouvrent, articulent et apposent les mots à ce qui était ressenti, mais qu'ils n'osaient formuler tout haut, devant les autres, sous-estimant souvent la valeur de leurs motivations, curiosité, recherche identitaire, changement de métier... Et, au sein du groupe partageant le même objectif, le rêve d'un parcours professionnel différent se transforme en un projet réalisable, le rêve de déchiffrer, grâce à l'astronomie, les mystères de la voûte céleste n'est plus une chimère de l'esprit oisif, tout comme le rêve de parler enfin le polonais, la langue de ses grands-parents. Le groupe légitime, anoblit et éclaire la démarche individuelle.

L'importance de la parole précise dans le choix de formation n'est pas à démontrer ; dans ce cas, la clarté aide grandement à trouver à sa démarche du sens, à la poursuivre, en y investissant son temps, ses efforts, et aussi ses moyens financiers.

Passons maintenant à une autre particularité de cette branche de la pédagogie. Les adultes en formation supportent mal l'arbitraire de l'apprentissage et n'y adhèrent qu'à condition d'en accepter les contenus, les objectifs et les méthodes. Les énoncer de manière objective, pertinente, n'effacera pas complètement leurs doutes et



questionnements, ces « pourquoi » et « à quoi bon » qui font partie de tout processus d'apprentissage.

Ce disant, je me rapporte bien entendu à la formation de polonais : langue difficile pour un francophone, pour certains la langue « familiale » qui charrie des émotions, parfois des joies, parfois des blessures, qui implique des va-et-vient entre les bribes du passé et le présent, qui renvoie à des attentes d'ordre identitaires, parfois trop intenses. L'enseignant est donc amené à répondre, surtout à chaque début d'année, aux doutes : « comment pourrai-je, un jour, m'exprimer dans cette langue ? », « je n'ai plus l'habitude d'apprendre de cette façon », « je n'y arriverai pas... ». Parfois, parmi ces questions, pointe avec force l'interrogation suivante : « suis-je comme je suis, parce que j'ai des origines polonaises ? » Ces questions ne doivent pas être traitées à la légère, jamais éludées, et aucun « faites confiance à l'enseignant », « nous avons un bon programme » ne suffiront. Quant aux réponses d'ordre identitaire – les plus difficiles, mais les plus fascinantes aussi, nous le savons bien d'après notre propre expérience de vie –, ce n'est pas à l'enseignant que revient la tâche de les fournir, celui-ci ne peut que puiser dans sa connaissance du pays, de son histoire, de son imaginaire anthropologique, pour contextualiser le problème auquel tout individu formulera les réponses lui-même. Dans ce cas, et ce n'est pas par évitement, l'enseignant proposera une lecture, un film, des références culturelles qui permettront à l'apprenant de pénétrer ce qui – dans chaque culture étrangère – paraît au premier abord mystérieux et opaque.

Pour revenir à la question concernant les cours, et son programme à proprement parler, chaque enseignant préparera sa réponse suivant sa sensibilité et sa propre expérience d'élève. Mais, comme toujours, la meilleure réponse sera sincère, réaliste, quitte à paraître décevante :

*Au bout d'un an d'apprentissage, vous allez pouvoir être autonome en Pologne, dans un magasin, dans un restaurant. Deux ans plus tard, vous allez pouvoir échanger avec votre famille sur des choses simples de la vie pratique. Vous allez faire beaucoup de fautes au début, on vous corrigera sans cesse. Mais cela n'est ni grave ni important, puisque l'aventure avec une langue étrangère est, certes, parfois rude mais toujours passionnante.*



Ce qui vient d'être dit renvoie à une autre particularité de ce type de formations. Le public adulte tient à préserver, avec son enseignant, leur statut d'adulte. Il ne s'agit pas là d'une simple susceptibilité, mais d'une réelle difficulté d'accepter de « retourner à l'école », au contexte du maître et de l'élève. Tout en gardant le rythme de son programme, l'enseignant doit souligner sa fonction de guide : savoir s'arrêter pour répondre aux questions qu'il juge parfois superflues, éviter la notation et le jugement, rester dans l'échange et non pas dans le contrôle, et si contrôle il y a, il faut l'argumenter plus souvent qu'avec les jeunes. Ici, on se parle de partenaire à partenaire, l'un guide, conseille, épaulé l'autre, dans ce seul domaine précis : l'apprentissage d'une langue et d'une culture étrangères. Et, comme toute posture respectueuse en pédagogie est récompensée, des liens de sympathie et d'échanges suivront sans doute, dépassant le cadre strict du cours.

Il en est de même pour le contenu et la forme des exercices. Tout apprenant accepte, donc mémorise, les contenus qui correspondent à son réel. L'adulte n'échappe pas à cette règle. Échanger des cartes de jeu, des jouets, montrer des dessins pour enfants, proposer des jeux « amusants » feront peut-être plaisir de temps en temps, mais le sourire risque de disparaître rapidement, et l'enseignant sera frustré, parce qu'il n'évitera pas les regards perplexes ou moqueurs. Comme souvent, tout est question de dosage. Quand un cours ardu se termine par la lecture d'un poème, par une chanson populaire, en guise de détente et de partage que l'on annonce comme tels, ces moments sont accueillis avec un plaisir véritable.

Certaines postures pédagogiques sont toujours indispensables : souplesse et tolérance. Et dans notre cas, il s'agit de l'apprentissage sans pression ni concurrence entre stagiaires, de l'acceptation d'un rythme à chaque fois réajusté. Mais, en même temps, l'exigence existe et reste réelle : l'enseignant se trouve face à un public éduqué, connaissant d'autres langues, et aussi les règles strictes qui régissent la formation continue. Il faut donc combiner avec succès ces deux attitudes et assurer un aller-retour entre les compétences réelles du formateur qui connaît « sur les bouts de doigts » sa grammaire, son vocabulaire,



sa méthode, autrement dit son métier de base, et des savoir-être que la pédagogie actuelle valorise. Comme, par exemple, un tutoiement généralisé à tous, l'enseignant y compris, et dans les deux langues, l'acceptation des retards, d'une sortie brusque de la classe en raison d'un appel téléphonique. Accepter ici ce qui n'est pas accepté à l'école ou dans un groupe d'étudiants est synonyme de respect envers l'adulte, de ce respect qui peut transformer de simples cours de langue en des moments privilégiés.

### L'ÉLOGE DU TEMPS LONG

« La formation extensive<sup>2</sup> » dans l'apprentissage des langues est le deuxième concept que je souhaite aborder. Entrée dans les maquettes et les programmes des écoles de langues en opposition aux formations intensives, elle renvoie à des méthodes et des pratiques qui vont au-delà de la pédagogie des langues étrangères et qui relèvent, dans nos sociétés cognitives, d'un processus d'acquisitions des savoirs. Soulignons aussi le fait que, dans l'apprentissage des langues étrangères, mis à part les séjours linguistiques, c'est ce type d'apprentissage qui est devenu la norme pour la majeure partie des Européens.

Et comme il est parfois utile de convoquer les évidences, disons ceci : L'Europe, que nous rêvons encore plus unie, parle les langues qui appartiennent aux familles très diverses, romane, germanique, balte, slaves ou encore finno-ougriennes. À l'intérieur de cette tour de Babel, la communication est assurée par le véhiculaire anglais, le plus souvent basique et peu nuancé. Si l'apprentissage au sein du même groupe linguistique est plus aisé, le passage d'un groupe à l'autre s'avère ardu. Autrement dit, un Français accueillera ses premières phrases en polonais ou en hongrois avec bien plus de perplexité que ses premiers mots italiens ou espagnols. Notons à la marge que le

---

2. L'incontournable classique *La Didactique des langues étrangères* (Martinez, 1996, 2017) approche ce sujet, pourtant peu développé encore. Les mots-clés « enseignement extensif de langues étrangères », dans les moteurs de recherche, apportent les premières réponses bibliographiques, mais aussi les propositions des professionnels qui formulent avec succès, dans la pratique, leurs programmes de cours.



souhait des autorités européennes de faire acquérir aux jeunes générations trois langues de l'UE est en train, et bien heureusement, de devenir une réalité. Espérons donc que les langues dites « rares » ou « vernaculaires » glissent doucement vers un autre statut, dépassant leurs frontières locales. Et là, le polonais, soutenu par une diaspora bien ancrée dans l'espace européen et importante en nombre, ne peut que tendre vers plus de visibilité.

La méthode dite extensive, sans être révolutionnaire, change pourtant au quotidien le travail de l'enseignant. De manière intuitive, nous comprenons que les contenus des cours se répartissent différemment, puisque leur cadence se modifie. L'ingénierie de la formation attire l'attention sur ce qui reste moins intuitif, donc moins pris en compte, à savoir la question de la motivation des apprenants, qui oscille entre l'enthousiasme, quand ils prononcent leurs premiers mots, au découragement quand, finalement, malgré tant d'efforts, malgré l'assiduité et l'adoption de nouvelles méthodes miraculeuses, la langue étrangère résiste, semble même de plus en plus étrangère, puis inaccessible.

Mon expérience de lectrice de polonais auprès des adultes me permet de conseiller ceci : soutenir la motivation<sup>3</sup> des apprenants devrait faire partie intégrante de chaque unité de cours. Il faudrait donc rythmer les cours par des objectifs intermédiaires, fragmentés avec intelligence, qu'il est possible d'atteindre dans un futur prévisible. *À la fin du semestre, à la fin de l'année, vous pourriez raconter votre dernier voyage, votre journée du travail, ou parler du temps qu'il fait quand vous vous trouvez avec vos beaux-parents, à table, autour de longs repas polonais...*

Savoir osciller entre ce que l'on est en train d'étudier et ce qui est attendu à terme, au bout d'un an par exemple, se trouve parmi les compétences indispensables d'un bon enseignant de langues.

Nous savons tous que certains apprenants, et cela est surtout vrai pour les adultes, emmagasinent les connaissances d'une langue

3. L'ingénierie de la formation dispose d'une littérature abondante sur le sujet de la motivation dans l'élaboration de formations pour adultes. Dans le même champ, est à signaler la très récente publication de « Sciences Humaines » (Lhéret, 2021).



étrangère avec plus de difficulté et plus lentement que d'autres ce qui, par ailleurs, n'a strictement rien à voir avec leurs capacités cognitives, puisqu'il s'agit souvent de professionnels hautement qualifiés dans des domaines complexes et abstraits (ingénierie, finances, droit, recherche scientifique, etc.). Et, ici, la pratique de l'enseignement contredit l'intuition. Parmi ces personnes auxquelles « les langues étrangères » résistent, un grand nombre acquiert un bon niveau de polonais à terme, parce qu'elles n'abandonnent pas mais continuent à se former, soutenues par une motivation forte et, de plus, par la conscience du processus d'apprentissage qui leur est propre, cette conscience d'un adulte qui connaît ses points forts et ses failles.

Mon expérience et le suivi des apprenants sur plusieurs années me permettent de dire que, dans des formations extensives, ce n'est pas l'assiduité qui compte en premier lieu, mais la continuité de la démarche. Cela revient naturellement à la gestion des absences aux cours, de ce temps « mort », en apparence. Comme les apprenants sont plongés dans des impératifs professionnels ou familiaux, ces engagements incontournables de l'adulte, leurs absences et leurs pauses devraient être non seulement déculpabilisées, mais aussi incluses dans la conception des cours. Sinon, l'abandon devient rapide, inéluctable même.

La progression « en spirale » s'avère ici réellement efficace. Nous le savons, c'est le mode de retour aux sujets abordés, principalement à des contenus grammaticaux, que l'on destine à la personne qui est revenue après une absence plus ou moins longue. Mais, à chaque fois, pour ne pas pénaliser les assidus, il est possible de changer le contenu lexical des exercices d'application, et aussi d'autres éléments du cours, comme des exercices phonétiques enrichis et renouvelés.

La conscience claire de la réalité quotidienne de ce public évitera à l'enseignant bien des frustrations et, avant toute chose, soutiendra les apprenants dans leurs efforts, même s'ils sont inégaux.



### « EN SORBONNE »

Après ce rapide contour méthodologique, je vais rappeler ce qu'est la formation concrète dont il est ici question.

Le Centre de civilisation polonaise, en partenariat avec la Formation continue de Sorbonne-Université, organise depuis une cinquantaine d'années une formation de polonais pour adultes.

Et, pour ce qui est de son histoire, deux personnes sont à évoquer avec gratitude et plaisir, Teresa Stadnicki et Monika Gibson, qui ont conçu et lancé cette formation, en proposant d'abord aux chercheurs français en sciences humaines des rudiments de polonais dont ils avaient besoin pour voyager en Pologne, dans les années 1960 et 1970. En travaillant jour après jour à élargir cette formation pendant trois décennies, elles ont réussi à l'élever à son plus haut niveau, dans les années 1980, à l'époque de la solidarité des Français avec la « Solidarność » en Pologne : les effectifs de ces cours ont atteint 250 apprenants par an, qui formaient une communauté d'intérêts non seulement culturels, mais aussi politiques, certains étant fortement engagés dans des actions concrètes pour épauler la dissidence polonaise, pallier le manque de produits de base, de médicaments, transporter des livres interdits.

Jusqu'aux années 2000, les apprenants faisaient surtout partie de la large classe moyenne, ils étaient issus de la communauté d'émigrés du Nord principalement ; leurs parents, peu scolarisés, avaient une forte identité paysanne et ouvrière, et la tradition polonaise était maintenue dans les maisons, au quotidien. L'habitus propre à cette partie de l'émigration polonaise est enfin analysé, décrit et possède son iconographie muséographique<sup>4</sup>, trouvant ainsi un statut respectable et ses « lettres de noblesse ».

Après la chute du communisme, et surtout après 2000, les descendants de la deuxième ou de la troisième génération qui se retrouvent

4. Outre les études écrites à ce propos, il est intéressant de suivre la muséographie du sujet immigration/émigration, aussi en ligne, sur les sites des musées, comme le Musée national de l'immigration de la Porte Dorée, Muzeum Emigracji w Gdyni [Musée de l'émigration à Gdynia].



dans nos cours entament le processus de recherche identitaire dans un climat bien plus valorisant, la représentation sociale des Polonais (même quand ils sont plombiers) ayant grandement évolué en France.

Aujourd'hui, quand nous accueillons les enfants des émigrés des années 1970-80 (nombreux en France et à nos cours), nous percevons un net changement. Je ne parle pas, bien sûr, des incidents du présent – avec une partie de la classe politique polonaise tournant le dos à l'essence même de la démocratie – mais d'une tendance de fond. Ces personnes jeunes vivent leur interculturalité avec succès, donc sans complexe ni frustration, et un modèle culturel influe sur l'autre, créant de nouvelles structures, compétences et postures. En apprenant le polonais, ces personnes cherchent à « apprivoiser », à recomposer les éléments d'une polonité déjà acquise et souvent affirmée, à entrer en contact avec la famille « au pays », à passer régulièrement du temps en Pologne, à s'expatrier pour un temps, et leur mobilité est parfois étonnante, un week-end à Cracovie ou à Gdańsk remplaçant les escapades de ma génération en Normandie ou en Bourgogne.

Un autre groupe est constitué de conjoints français de Polonais et Polonaises (oui, le mari polonais existe bien) et là, au-delà des anecdotes, telles que les noces de trois jours à Bielsko-Biała, les excursions à cheval à travers le Podhale ou la luge à Białowieża, nous rencontrons des personnes qui cherchent désormais à s'installer en Pologne. Le projet professionnel se combine ici avec des questions pratiques : la proximité et la disponibilité de la famille qui aide à élever les enfants, un plus grand appartement, mais aussi un besoin de changement et d'aventure.

De nos jours, les cours non diplômants de polonais en Sorbonne restent la plus importante formation de ce type en France. Dans notre université, nous occupons la deuxième place, après l'anglais, pour le nombre d'inscrits. Quitte à entendre parfois des personnes, au sein de l'administration, s'étonner et imaginer que le polonais est en passe de devenir une langue véhiculaire à l'échelle européenne !

En 2018, les effectifs de nos cours se sont établis autour de 90 stagiaires par an, répartis sur 4 niveaux. Rajoutons aussi que les





règles comptables rendent nos formations coûteuses : il faut donc déboursier 720 euros pour 36 heures de cours, auxquelles nous rajoutons dix heures d'ateliers par an, dispensées par Malgorzata Piermattei, laquelle collabore avec la Formation continue de notre Université pour l'organisation de l'ensemble. Cette barrière de coût exclut, bien évidemment, un public plus large et socialement plus diversifié. Nos stagiaires appartiennent donc, à peu d'exceptions près, à une catégorie socio-économique que l'on qualifie de classe moyenne supérieure, parisienne ou habitant en banlieue proche. Ces personnes exercent ou ont exercé principalement dans les domaines industriels ou tertiaires et manient le plus souvent d'autres langues étrangères.

Ce rapide portrait de groupe est à compléter par quelques traits saillants. Parmi les débutants et les faux-débutants (niveaux A1, A2), nous remarquons la prédominance des personnes de 25 à 35 ans; parmi les personnes qui ont acquis le niveau B2, et pour certains C1, nous remarquons avant tout la présence des personnes retraitées. Pour ces dernières, l'apprentissage du polonais fait partie d'un projet personnel plus vaste, incluant la culture largement comprise. Tous nos stagiaires entretiennent avec la Pologne des contacts permanents, ils s'y rendent régulièrement, maintiennent des contacts familiaux, certains entament des recherches de leurs origines, d'autres portent un intérêt particulier à l'histoire, la littérature, la géographie, et ils en deviennent de véritables experts.

Les groupes du Centre de civilisation polonais, comme l'a très justement remarqué l'enseignante de cette formation, Joanna Zulauf, incarnent le rêve de voir disparaître « la pyramide des âges ». Nous nous retrouvons donc souvent dans la célèbre ambiance d'un pub irlandais où les gens entre 18 et 80 se réunissent, une fois par semaine, pour lever l'ancestrale chope de bière et entonner, d'une seule voix, le même chant ancien.

Pour terminer sur une note personnelle, et au nom de tous les acteurs de cette formation, je tiens à exprimer notre respect à nos apprenants. Ils viennent au cours du soir, après une longue journée de travail, un long trajet parfois, et ils s'investissent dans un effort

soutenu, pour devenir, pour certains, réellement bilingues et impliqués dans la vie et la culture polonaise. Et pour d'autres, ils apprennent à communiquer en Pologne, apprivoisant ses réalités et ses paradoxes, en faisant simplement leur cet autre pays européen. Les cours du soir de polonais ont accueilli, tout au long du demi-siècle de leur existence, plusieurs milliers de personnes : souhaitons que cette réussite continue.

### BIBLIOGRAPHIE

- BOURGEOIS Etienne (dir.), 2005, *Apprentissage et formation des adultes*, Paris : PUF.
- DUBAR Claude, 2015, *La formation professionnelle continue*, Paris : La Découverte.
- FENOUILLET Fabien, 2011, « La place du concept de motivation en formation pour adultes », *Savoir*, n° 1.
- LHÉRÉTÉ Héloïse (dir.), 2021, *Psychologie de la motivation*, Auxerre : Éditions sciences humaines.
- MARTINEZ Pierre, 1996 (2017), *La Didactique des langues étrangères*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je? ».





**L'ATELIER THÉÂTRE  
COMME OUTIL  
PÉDAGOGIQUE POLYVALENT**

Magdalena Renouf

Sorbonne Université

L'atelier théâtre dans le département de polonais à Sorbonne Université existe depuis les années 1990 en tant que complément de l'apprentissage de la langue et de la culture polonaises pour les étudiants de la deuxième année de licence. Il a été successivement animé par Anna Saignes, Agnieszka Grudzińska, Magdalena Doś, Joanna Pawelczyk et enfin moi-même, depuis quelques années, secondées par notre collègue, Mateusz Chmurski. Chaque année, nos étudiants de L2, avec la participation des volontaires des autres années, voire des personnes extérieures à notre département<sup>1</sup>, proposent un spectacle de fin d'année, repris parfois dans un autre cadre : un lieu différent (à l'Institut polonais ou, comme en mars 2020, à l'Opéra Garnier<sup>2</sup>) et, lorsque celui-ci a lieu, au festival « Sorbonne en scène ».

Pour commencer, posons une question rhétorique : quels sont les objectifs pédagogiques principaux réalisés au département de polonais de Sorbonne Université ? Nous pouvons donner quatre éléments de réponse à cette question :

1. Développer la compréhension des textes littéraires à travers une analyse et une interprétation qui permettent d'accéder à leur structure profonde, de percevoir leur forme esthétique, de dégager leur sens ;
2. Approfondir l'expérience de travail d'équipe ;
3. Développer les compétences de communication orale et de prise de parole en public ;
4. Enseigner la langue polonaise.

Comment l'atelier théâtre réussit-il à réaliser ces objectifs ? Cette présentation se donne pour but de faire le point sur l'efficacité de cet outil pédagogique dans le perfectionnement de cet ensemble de compétences chez nos étudiants.

1. C'est ainsi que nous avons le plaisir de collaborer parfois avec de vrais professionnels du théâtre : acteurs ou metteurs en scènes.

2. Il s'agissait d'une représentation d'extraits d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, proposée par les étudiants du département de polonais de Sorbonne Université et le Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, suivie de la rencontre avec Rita Gombrowicz et Jean-Pierre Salgas, en marge du spectacle de Philippe Boesmans et Luc Bondy au Palais Garnier de l'Opéra de Paris (du 26 février au 8 mars 2020).

## UNE COMPRÉHENSION DU TEXTE LITTÉRAIRE

Nous le savons tous en tant qu'enseignants : on a beau décortiquer un texte pendant des heures et des heures de CM et de TD, ce qui en reste dans l'esprit de nos auditeurs, c'est peu ; parfois très peu. Et ce n'est pas de leur faute ; pas toujours, en tout cas, et pas entièrement. Ce n'est pas non plus de notre faute ; pas toujours et pas entièrement.

Si faute il y a, c'est celle de l'outil pédagogique ; la théorie ne suffit pas, le texte littéraire doit / devrait être vécu. On peut le vivre en le traduisant, en le lisant et le relisant pendant des années par passion, ou bien en le jouant sur scène. La spécificité de cette dernière approche est liée à la problématique que je vais approfondir au point suivant, à savoir : la question du travail en équipe. Celui-ci est aussi une quête du sens du texte qui passe, ou qui devrait passer, par des questionnements et des réponses. C'est une méthode interactive : le sens n'y est pas donné, il se dégage, il se crée même dans l'espace entre les participants. Il ne doit pas être uniquement présenté sous la forme d'un cours magistral, il doit aussi se dégager dans le dialogue.

Prenons pour exemple *Yvonne princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz. C'est un texte que je connais presque par cœur ; j'ai lu des dizaines d'interprétations de cette pièce, j'en ai aussi proposé quelques-unes dans le cadre de mes cours magistraux.

Et pourtant, de nouveaux aspects de certains passages de ce texte n'ont pu se révéler que pendant notre travail de mise en scène. Une découverte pour les étudiants, bien sûr. Mais aussi pour moi.

Le travail de mise en scène que je propose aux étudiants commence toujours par une lecture de la traduction du texte en français, et ceci pour deux raisons : afin que l'on comprenne bien tous les détails du texte qui pourraient nous échapper au cours d'une lecture classique de l'original, mais aussi pour permettre aux étudiants non polonophones de bien saisir toutes les nuances de la pièce. Ensuite, je propose une explication du texte ; j'en explique la structure et les enjeux. J'insiste sur le rôle, à la fois destructeur et révélateur, que joue Yvonne à la cour royale. En effet, elle ne participe pas au jeu social, ne renvoie aucun

reflet. Elle est vide. Sa passivité totale force les autres à remplir ce vide en y projetant leurs propres pensées, angoisses, souvenirs. Ainsi, le roi et le chambellan voient en elle le crime qu'ils ont commis des années auparavant ; la reine voit une allusion aux fadeurs des poèmes qu'elle écrit en cachette ; et ainsi de suite. C'est cette même passivité d'Yvonne qui finit par les dépasser et les force à la tuer – seul moyen, pour eux, de pouvoir continuer à fonctionner selon les normes qu'ils ont établies.

Tout cela semble relativement clair, autant que possible en tout cas quand on a affaire à un texte de Gombrowicz. Pourtant, le théâtre a un pouvoir révélateur : le jeu d'acteur – les gestes, les expressions vocales, la mimique – fait ressortir des facettes cachées de cette œuvre, comme de chaque œuvre. En voici un exemple précis. À un certain moment, les étudiants se sont entraînés à jouer la scène où le roi et le chambellan évoquent leur ancien crime :

LE ROI : *Elle a peur. Chambellan, tu te rappelles cette... celle-là, tu sais... qu'on a... que nous... Il y a longtemps. Comme on oublie!*

LE CHAMBELLAN : *De qui parlez-vous, Sire?*

LE ROI : *Il y a bien longtemps. Je l'avais oublié. Il y a si longtemps. J'étais prince alors, et toi un embryon de chambellan. Tu sais, cette petite que... que nous... Ici même, sur ce canapé... Est-ce qu'elle n'était pas couturière?*

LE CHAMBELLAN : *Ah, la couturière... le canapé! ... Oh, jeunesse! Notre belle jeunesse!*

[...]

LE ROI : *Ensuite elle est morte. Noyée, non?*

LE CHAMBELLAN : *Mais comment donc! Je m'en souviens comme si c'était hier. Elle était allée sur le pont, et du pont, hop dans la rivière ... Ah! Jeunesse, jeunesse! ... Rien n'est comparable à la jeunesse...*

Gombrowicz, 2001, pp. 69-70<sup>3</sup>.

Les deux étudiants jouent et rejouent cette scène, mais cela ne passe pas. Ça sonne faux ; on n'arrive pas à trouver la voix, l'attitude

3. Gombrowicz Witold, 2001, « Yvonne princesse de Bourgogne », trad. de Constantin Jelenski & Geneviève Serreau, in Id., *Théâtre*, Rita Gombrowicz (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Folio ».



juste. On y passe vraiment des heures. Jusqu'à ce que je pose une question qui semble n'être que rhétorique : « Est-ce que vous savez ce que vous avez fait sur ce canapé avec cette jeune fille? Et ce qu'elle a fait ensuite? »

Eh bien, non... Ils ne le savaient pas. L'allusion de Gombrowicz était trop subtile pour être comprise par les étudiants, et cela les a empêchés de trouver un jeu juste. Une fois le passage élucidé, ils ont immédiatement trouvé le ton. J'ajouterai à titre anecdotique que si les étudiantes avaient tout de suite compris l'allusion, ce n'était pas le cas des étudiants...

Bref, sans le passage par le théâtre, certains n'auraient pas compris la scène, malgré le commentaire théorique préalable et le travail sur la traduction du texte. Car au théâtre, il ne suffit pas de réciter un texte que l'on connaît; il faut le réinventer – avec son corps, son visage et ses émotions. Il ne s'agit pas d'imiter les apparences, mais de remonter à ces forces créatrices qui sont à l'origine de ces apparences.

Voici un autre exemple de ce type de situation; et cette fois, c'est moi qui ai sous-estimé le potentiel d'un personnage. J'ai toujours considéré que le prince Filip était un personnage assez plat; j'y voyais presque une sorte de prétexte permettant d'introduire Yvonne à la cour, une figure de jeune révolté banal. Or, la jeune fille qui a joué ce rôle m'a montré une autre facette, très freudienne, du personnage. Elle a sautillé, tapé du pied, fait des grimaces, parlé d'une voix enfantine : son prince était un enfant gâté et immature. Au début, cela m'a dérangé; mais j'ai fini par constater que son Filip était plus intéressant que le mien, plus riche, plus freudien et grâce à cela, plus gombrowiczien aussi.

Le personnage d'Yvonne, extrêmement difficile à jouer, constitue un autre défi encore : l'actrice ne dit pas un mot, elle doit tout exprimer par son corps. « Exprimer quoi? » – me demande l'étudiante qui joue ce rôle... Et je sèche. Je ne sais pas quoi lui conseiller... Elle insiste : « Dois-je être ennuyée, méprisante, terrorisée, impassible? – Oui, tout cela à la fois... » Je me rends compte que je n'ai jamais vu, réellement vu Yvonne – bien que j'aie assisté à plusieurs représentations théâtrales de





cette pièce; elle était restée pour moi abstraite, sans visage. Alors, nous cherchons, nous changeons plusieurs fois de conception, jusqu'à ce que le personnage d'Yvonne prenne corps : un peu méprisant et, en même temps, terrorisé par ce que lui arrive. Nous soulignons sa passivité par le jeu des autres acteurs qui la transforment en mannequin.

C'est ainsi que la pratique permet aux personnages de s'incarner, que les scènes se mettent en place, et qu'une compréhension du texte finit par émerger.

### UN TRAVAIL D'ÉQUIPE

Il est évident que si le courant ne passe pas, si le groupe ne se consolide pas, ne se transforme pas en équipe, le spectacle est mort. Les acteurs jouent alors comme des automates pour éviter de s'impliquer. Mais cela ne s'est jamais encore produit. À chaque fois, j'assiste à ce même phénomène : un groupe d'individus isolés en première année de licence se transforme en groupe soudé qui communique, qui cherche ensemble et continue à se rencontrer en dehors des cours. Chacun donne sa vision de choses, propose une façon de jouer telle ou telle scène; ils discutent, essaient de se convaincre mutuellement et trouvent des solutions ensemble. En jouant de mieux en mieux. Je ne suis pas celle qui impose sa propre conception; je suggère, j'insiste, parfois je m'obstine, mais souvent, je les laisse faire. Nous formons une équipe dans laquelle les étudiants ont autant de poids que les enseignants. De plus, ils apprennent à gérer les conflits. Il m'est arrivé d'en provoquer un moi-même, travaillant sur la scène finale où, pour reconstituer la machine sociale qui a été disloquée par Yvonne, le chambellan suggère le recours au sacré, au rituel. Yvonne meurt d'une mort absurde, la cour royale se décompose : le roi, la reine, le prince ne savent plus qui ils sont, la société dans laquelle chacun joue un rôle précis cesse d'exister, la Forme de Gombrowicz est tombée en miettes.

Il faut donc trouver une « colle » assez forte pour recoller les morceaux. C'est le rituel, comme toujours chez Gombrowicz. Les acteurs sont censés s'agenouiller sur la scène. Or, une étudiante,



superbe actrice au demeurant, refuse. J'insiste. Cela dégénère. Le refus est total de son côté et du mien. Nous restons bloquées sur nos positions. Les autres étudiants nous observent mais au lieu de se moquer de cette prise de bec ridicule, ils décident d'agir. Ils commencent à chercher des solutions, ils proposent d'autres façons de s'agenouiller : non pas face au public, mais en V, ce qui permettrait à l'actrice-qui-ne-veut-pas-s'agenouiller de se sentir moins exposée. Et cela marche ; ils trouvent un consensus.

### UN APPRENTISSAGE DE LA PRISE DE PAROLE EN PUBLIC

*Sine qua non...* Mais dans ce domaine-là, comme dans d'autres, des problèmes peuvent surgir. Il existe des personnes timides ; si timides qu'elles ne peuvent vraiment pas jouer. C'est rare ; j'ai remarqué plutôt que les étudiants les plus timides se lâchent plus facilement. Le rôle joué est comme un masque qui couvre notre visage – alors, nous ne sommes plus responsables de nos actes ni de nos hontes.

Il reste que parfois, il n'y a rien à faire ; l'année dernière, par exemple, en travaillant sur le spectacle *La Moralité de Madame Dulska* (*Moralność pani Dulskiej*)<sup>4</sup> de Gabriela Zapolska, j'ai eu un étudiant qui était congénitalement incapable de parler fort : il chuchotait. Évidemment, il a joué Dulski – ce mannequin qui ne parle pas mais qui s'exprime quand par ses gestes, sa mimique, ses mouvements.

Nous le savons tous, et je le sais très bien aussi : notre théâtre est un théâtre amateur et notre prestation ne sera jamais professionnelle. Alors, pour animer le jeu et surtout, pour désinhiber les étudiants, j'ai recours à un subterfuge : la musique. Celle-ci crée un climat sécurisant, et il est intéressant de proposer aux étudiants de jouer sur un fond sonore qui engage le corps, car l'immobilité gêne littéralement l'activité mentale de certains apprenants. La difficulté de certains étudiants à s'impliquer pleinement dans le travail est telle qu'il faut

4. *La Morale de Madame Dulska*, 2011, édition bilingue, suivie d'une sélection des textes critiques de Gabriela Zapolska, trad. Paul Cazin (1933), rédaction Danuta Knysz-Tomaszewska, Grzegorz P. Bąbiak, Cécile Bocianowski, Varsovie : Faculté de Langue et Littérature polonaises de l'Université de Varsovie.



les mettre littéralement en mouvement pour les inciter à réfléchir et à communiquer. La musique joue précisément ce rôle déclencheur ; grâce à elle, ils commencent à jouer réellement avec leurs corps, à agir dans l'espace, à se mouvoir dans un rythme et à entrer réellement dans leurs rôles

### UN APPRENTISSAGE DE LA LANGUE POLONAISE ... ET UN APPRENTISSAGE TOUT COURT

Les pièces que nous jouons sont toujours représentées en polonais ; c'est pourquoi il est nécessaire que les étudiants dont la connaissance du polonais n'est pas encore fluide apprennent à bien prononcer et surtout, à bien articuler les textes. Les étudiants s'entraînent à la prononciation de manière bien plus ludique qu'en cours ou dans le laboratoire de langues. En même temps, ils enrichissent leur vocabulaire, avec différents niveaux stylistiques, et voient une syntaxe plus naturelle (parfois à la limite du correct) que celle que proposent les manuels étudiés en cours. Il s'agit donc d'un excellent exercice qui fait progresser tous les étudiants, quel que soit leur niveau.

Cependant le dernier problème que je voudrais mentionner ici est peut-être en réalité le premier et le principal : c'est l'apprentissage par cœur tout court. Comment faire en sorte que les étudiants apprennent par cœur des textes aussi longs, ardues, et dans une langue qui leur est parfois peu connue ? Ce problème relève presque de la magie dans le cas de ceux qu'on appelait jadis des « cancre » ; de ceux qui me disent d'emblée qu'ils sont incapables de mémoriser plus de trois phrases d'affilée. Mais ils finissent toujours, TOUS, par le faire. Je ne sais pas comment expliquer ce phénomène, je sais seulement que la méthode que j'utilise pour y arriver est simple : au bout de quatre séances d'entraînement, je leur enlève les textes. Et ça marche.

En effet, l'atelier théâtre semble remplir ses fonctions, constitue une étape importante dans le parcours de nos étudiants. Laissons la parole à l'un d'eux, qui s'exprime ainsi dans une enquête anonyme :

*Une véritable expérience qui apporte de nombreux avantages, notamment une prise de confiance, une amélioration de la pratique de la langue et une cohésion de groupe. Cela devrait devenir un point fort de la licence et être mis en avant comme une culture « d'entreprise ». Il s'agit selon moi d'un passage incontournable.*





**DE**  
**« MOSELLE-AMITIÉ-POLOGNE »**  
**AUX ÉTUDES DE POLONAIS**  
**EN FRANCE**

Agnès Thomas-Myara

Sorbonne Université

**O**n me pose souvent la question : « Comment toi, qui n'es pas polonaise et n'as aucune racine en Pologne en es-tu arrivée à faire une licence, puis un master 1 et 2, et enfin te retrouver en doctorat de polonais ? » Et je réponds souvent : « C'est une longue histoire... »

Dans le cadre des quatrièmes Assises de l'enseignement du polonais en France, j'ai voulu partager avec vous quelques aspects de cette histoire qui sont en fait les pièces d'un puzzle qui s'assemblent au fil du temps et de rencontres.

### LES ORIGINES

Je n'ai effectivement aucune racine polonaise, je suis née et j'ai grandi à Metz, en Lorraine (dans l'est de la France), une région où les frontières ont souvent bougé au cours de l'Histoire et au gré des conflits.

La Lorraine est une terre d'accueil, notamment pour la population polonaise depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle avec son bien-aimé « bon roi Stanislas ». Mais c'est surtout après le traité de Francfort de 1871, puis durant l'Entre-deux-guerres que la population polonaise est venue s'établir en France et particulièrement dans les bassins miniers de Lorraine (Boubeker & Galloro, 2008). Il suffit de relire à ce sujet les travaux de Janine Ponty (Ponty, 1985).

De la Pologne et des Polonais, dans ma jeunesse, je ne connaissais guère que ceux qui travaillaient dans les mines mosellanes, l'existence de messes en polonais dans une paroisse de ma ville, et ce que j'apprenais dans les livres d'histoire à l'école... Et de ce côté-là, l'image qui restait ancrée dans la mémoire des lycéens de l'époque était surtout celle d'une énorme tache rouge derrière le rideau de fer dans laquelle était noyée, entre autres, la Pologne. Ce serait vrai pour moi aussi, si mes parents n'avaient pas eu des amis issus de cette immigration. C'est d'ailleurs par l'un d'eux, qui avait encore de la famille dans la région de Gdańsk, que la Pologne et le polonais sont entrés pleinement dans ma vie.



## MOSELLE – AMITIÉ – POLOGNE

Rapidement après l'instauration de la loi martiale dans la République populaire de Pologne le 13 décembre 1981, toute la diaspora polonaise a commencé à se mobiliser et à s'organiser pour tenter d'apporter de l'aide. C'est ainsi qu'est née à Metz l'association Moselle-Amitié-Pologne, composée de familles de la diaspora polonaise, d'amis, de médecins, pharmaciens et autres bénévoles. Celle-ci collectait des médicaments et les convoyait plusieurs fois par an, en camion ou camionnette, vers les régions de Wrocław, Cracovie et Bielsko-Biała. Il y eut près de 40 voyages en 10 ans. Mon père était l'un des cofondateurs de cette association et nous donnions tous un coup de main.

Puis, lorsque chacun des enfants a eu le permis de conduire, comme il fallait 3 chauffeurs par camionnette et que nous partions à 3 ou 4 camionnettes, nous avons participé à ces voyages. C'est ainsi que, jeune étudiante en première année de licence de lettres modernes, j'ai découvert la Pologne derrière le rideau de fer.

Ce fut un choc incroyable !

Nos hôtes étaient adorables, accueillants au-delà de l'imaginable, francophones bien entendu et dans une situation de privation de liberté qu'il était difficile d'imaginer pour la jeunesse occidentale à laquelle j'appartenais.

C'est à cette époque-là que j'ai essayé pour la première fois d'apprendre quelques mots de polonais, ne serait-ce que pour remercier nos hôtes. Dans les années 1987-1988, j'ai pu acheter un petit dictionnaire et un manuel pour enfants au marché couvert de Cracovie. Ce fut ma première méthode d'apprentissage de la langue polonaise. Puis, à partir des années 1990, des manuels ont commencé à être disponibles en Pologne et en France, ce qui m'a permis un autoapprentissage très approximatif.

Au fil des années, des amitiés indéfectibles s'étaient nouées avec nos amis de Cracovie et de Bielsko. Et, après la chute du communisme, nous avons continué à nous voir dans d'autres conditions...





## DÉCOUVERTE PLUS APPROFONDIE DE LA POLOGNE

Avec ce nouvel espace de liberté que permettait l'ouverture des frontières, j'ai commencé à voyager en Pologne, les circonstances de la vie m'ont permis d'y vivre plusieurs années. Je suis allée dans de nombreuses régions, mais le Sud et le Sud-Est m'attiraient vraiment. Au fil des rencontres, des visites, je découvrais un monde totalement inconnu, si proche et si lointain à la fois. Nos voyages associatifs étaient corrélés avec l'action des médecins polonais sur place qui recevaient et distribuaient les médicaments, mais aussi avec celle d'une paroisse qui permettait que nos transports ne soient pas détournés par la milice locale. L'image de la Pologne de cette époque était donc surtout catholique romaine.

Par les visites que nous avons faites au camp d'Auschwitz-Birkenau – lors des voyages avec l'association –, je connaissais un autre aspect de cette Pologne. Mais plus je voyageais dans ces régions, plus je découvrais un monde multiculturel enfoui. Il n'y avait pas encore d'activités touristiques sur les traces des anciennes églises orthodoxes et uniates en bois (*cerkwie*), des icônes dans les Bieszczady, ou encore autour des synagogues détruites, d'anciens quartiers juifs.

Les bases de sociologie de mes premières études m'avaient appris qu'en visitant le cimetière d'un lieu, on en apprenait bien plus que ce que les gens ne voulaient ou ne pouvaient en dire.

Parallèlement, j'ai visité beaucoup de musées. À Cracovie surtout, j'ai découvert la peinture, puis les entretiens du peintre Jerzy Nowosielski. À Krynica Górská, ce fut celle de Nikifor Krynicki (Epifaniusz Drowniak), à Sanok, le Skansen (musée de plein air), puis de l'autre côté de la frontière, à Medzilaborce (en Slovaquie), le musée d'art moderne Andy Warhol... Quelque chose m'intriguait, il existait une sorte d'unité que je n'arrivais pas à m'expliquer. Je découvrais qu'ils avaient des origines communes, si l'on peut s'exprimer ainsi. Sur place, on me parlait des « Łemki » (connu en français sous les termes de Lemkos ou de Lemkoviens), de leur dialecte proche de l'ukrainien, de leurs traditions religieuses. J'ai passé plusieurs semaines dans des



familles qui disaient appartenir à cette histoire. J'ai alors commencé à lire les entretiens de Jerzy Nowosielski, j'ai même commencé à les traduire avec une amie polonaise.

### LA REPRISE D'ÉTUDES

Mais j'ai compris qu'il me manquait un véritable apprentissage de la langue polonaise qui me permettrait peut-être de lire des ouvrages ou de discuter de manière plus approfondie avec les personnes rencontrées dans ces lieux. À cette époque, je suis rentrée en France pour des raisons de santé et j'ai voulu reprendre des études de polonais à Nancy, mais la section était en pleine mutation et j'ai donc décidé de tenter ma chance à la Sorbonne. Avec l'idée de pouvoir aussi faire de la traduction et pourquoi pas de faire connaître à un public francophone toute cette richesse.

Naïvement, je pensais que les études seraient essentiellement axées sur la langue polonaise, mais elles furent immensément plus riches : Langue polonaise et linguistique, thème et version, interprétariat, traduction spécialisée, lexique du vocabulaire moderne bien sûr... Mais aussi, littérature moderne et ancienne, géopolitique, histoire de la Pologne et de l'Europe centrale, poésie, histoire de l'art polonais, cinéma polonais et cinéma d'Europe centrale, histoire de la République populaire de Pologne, voisinages culturels, études aréales, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> langues, représentation de la Shoah... Il y eut également des ateliers de traduction, des enseignements transversaux à partir du master et tout au long de ce cursus, l'association Sorbonne-Pologne, mais également des moments de convivialité pour les fêtes et entre autres, le partage de la tradition de l'*optatek*... Sans oublier les différentes rencontres que l'on nous proposait et qui ont élargi nos horizons ; que ce soit dans le cadre des Palabres ou encore de celles organisées avec des personnalités polonaises (Agnieszka Holland, Roman Polański, Henryk Wujec, Karol Modzelewski, Adam Michnik, et j'en oublie certainement).



En 2<sup>e</sup> année, l'atelier théâtre a permis à la non-Polonaise et apprentie polonisante que j'étais de briser la trouille et les complexes qui bloquaient mon apprentissage de l'oral. Ainsi, avec ma petite promotion, nous avons joué *La mariage blanc* (*Białe małżeństwo*) de Tadeusz Różewicz.

Cette richesse de l'apprentissage du polonais et de la Pologne, dans son contexte passé et présent dans l'Europe, m'a permis de mieux appréhender certaines des intuitions que j'avais eues sur le terrain, mais que je ne pouvais pas comprendre auparavant par manque de connaissance. Je commence tout juste à décrypter quelques interactions entre le passé et le présent.

Mon master 1 a été un master de traduction sur la base du livre réunissant des extraits d'entretiens de Jerzy Nowosielski intitulé *Le Prophète sur le roc* (*Prorok na skale*) (Nowosielski, Mazurkiewicz & Podrazik, 2007) ; puis, j'ai poursuivi mes études en master 2 dans une optique plus civilisationnelle grâce à la découverte des entretiens entre Tadeusz Różewicz et Jerzy Nowosielski (Różewicz, Nowosielska & Nowosielski, 2009) en essayant de comprendre à travers leurs lignes de quelle manière ils furent les témoins de la Pologne de cette époque.

Tout ce travail de recherche en histoire de l'Europe centrale et en séminaire de voisinage culturel, notamment lors des recherches pour le master, me ramenait régulièrement à cette région de Pologne du sud-est qu'est la région de la *Łemkowszczyzna*.

Étant moi-même issue d'une région frontalière, je connaissais l'histoire de mes grands-parents qui avaient vécu les modifications de frontières et les déplacements de population. Et je savais aussi combien les tabous de l'Histoire avec un grand H, et de celle des minorités, étaient compliqués à appréhender. Ici par exemple, l'histoire des « Malgré-nous », là-bas la page blanche de la minorité des Łemki ou encore celle de l'*Akcja Wisła* (Opération Vistule)...

J'ai donc décidé de pousser plus loin mes recherches. Plusieurs professeurs m'y ont encouragée... Et les rencontres inoubliables avec Daniel Beauvois et Catherine Gousseff (Gousseff, 2015) ont fini



par me convaincre. C'est ainsi que je me retrouve ici comme jeune chercheuse, ayant bénéficié de mon expérience personnelle mais surtout du cursus universitaire complet du département de polonais de l'université de la Sorbonne.

Je suis à présent en cours doctorat sous la direction de Mme Agnieszka Grudzińska et mes recherches portent sur « Les Łemki du sud-est de la Pologne : expressions artistiques, discours et enjeux identitaires ». Ma recherche se focalise sur plusieurs questions, car leur quête identitaire est complexe : elle touche de très près à la question des relations polono-ukrainiennes, ainsi qu'à celle des conflits religieux entre les catholiques de rite byzantin (gréco-catholiques / uniates) et les orthodoxes, sans oublier la présence catholique romaine (surtout du côté polonais du territoire). Ainsi, je cherche à comprendre de quelle manière les revendications identitaires se manifestent dans un contexte historique et géopolitique souvent compliqué, et comment ces revendications transparaissent dans les expressions artistiques et culturelles, dans l'architecture et le discours de cette minorité. Enfin, comment et pourquoi cette identité résiste-t-elle ?

En conclusion, j'aimerais souligner l'importance et la cohérence d'un enseignement de la Pologne et du polonais dans un cursus comme celui que j'ai suivi (avec tous ses aspects transversaux). Et je profite également de l'occasion qui m'est donnée pour remercier tous mes professeurs !

### BIBLIOGRAPHIE

- BOUBEKER Ahmed & GALLORO Piero-Dominique, 2008, « Histoire des immigrations en Lorraine », in Laurence Mayeur & Marie Poinot (dir.), *Histoires des immigrations. Panorama régional*, n° 1273 (mai-juin) : *Hommes et Migrations*, pp. 74-94.
- GOUSSEFF Catherine, 2015, *Échanger les peuples : le déplacement des minorités aux confins polono-soviétiques (1944-1947)*, Paris : Fayard.
- NOWOSIELSKI Jerzy, MAZURKIEWICZ Roman & PODRAZIK Władysław, 2007, *Prorok na skale: myśli Jerzego Nowosielskiego*, Kraków : Znak.



PONTY Janine, 1985, « Les Travailleurs polonais en France, 1919-1939 : compte rendu », *Revue des Études Slaves*, tome 57, fascicule 4 : Robert-Henri Bautier (dir.), « Aspects des relations intellectuelles entre la France, la Russie et l'U.R.S.S. », pp. 687-692.

RÓŻEWICZ Tadeusz, NOWOSIELSKA Zofia & NOWOSIELSKI Jerzy, 2009, *Korespondencja*, Kraków : Wydawnictwo Literackie.



**MA POLOGNE,  
UN *BILDUNGSROMAN***

Luba Jurgenson

Sorbonne Université

– La Pologne, c’est un pays ou une république d’URSS ?

Le genre de question qui sent le grillé. On m’avait dit à la maison de ne pas parler politique avec les camarades de classe. Surtout pas avec Olga, dont le père était militaire. Nous composions des mots croisés pour les adultes, donc pour son père aussi. Je ne connaissais pas les républiques soviétiques, car rien de ce qui était soviétique ne m’était... je veux dire, tout ce qui était soviétique m’était étranger. Elle non plus ne les connaissait pas, manifestement, pour d’autres raisons, elle en avait le droit, elle était d’une famille « bien ». L’Union soviétique s’étendait sur un sixième des terres émergées et, les autres sixièmes n’existant pas pour nous, allez diable savoir dans lequel se trouvait la Pologne. Avec ma mère, nous fréquentions la librairie Nasza Księgarnia où elle m’avait acheté *Caroline* de Maria Krüger<sup>1</sup>, l’histoire d’une perle bleue magique, que j’ai lue en boucle entre six et huit ans. La Pologne n’était donc pas tout à fait ailleurs, elle était un peu ici également. Bref, lorsque Olga pencha pour la république, je me suis dit que, tant qu’à se tromper, il valait mieux que ce soit dans ce sens.

Je n’ignorais pas que la Pologne était un vrai pays, mais la géographie n’était pas une science exacte après tout. À l’examen de l’école de musique, j’avais joué une chanson populaire polonaise : la Vistule bleue, bleue comme une fleur... Elle coulait vers un horizon lointain... Et à un autre examen, j’avais doté la Pologne d’un fleuve parallèle : l’Amazone. Ça leur allait bien de couler l’une à côté de l’autre, deux grandes veines bleues valant mieux qu’une, *a dopóki plynie Polska nie zaginie*<sup>2</sup>... J’avais plusieurs cartes dans la tête, qui se superposaient avec une frivolité de papier pelure.

1. Maria Krüger (1904-1999), écrivaine polonaise de littérature jeunesse ; *Karolcia* (*Caroline*) paru en 1959.

2. « Plynie Wisła, plynie » [Coule, la Vistule, coule...], chanson populaire patriotique datant de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l’époque où la Pologne n’existait pas en tant qu’État, suite aux partitions entre l’Autriche, l’Allemagne et la Russie. Paroles : Edmund Wasilewski, musique : Kazimierz Hoffman.



Ma grand-mère a réussi à trouver tous nos mots croisés sauf la mystérieuse république soviétique. Alors comme ça, on annexe la Pologne ! Quinze républiques, ça ne vous suffit pas !

La honte... Quelques années plus tard à peine, la Pologne avait pris sa revanche sur mon territoire mental. À présent, lorsqu'on entendait la prof parler de ces villes authentiquement, originellement, foncièrement russes comme Smolensk ou Vitebsk, je marmonnais : russes, mon œil ! Prises à la Pologne, vous voulez dire ? (Chut ! On t'a bien dit de ne pas parler politique !) C'est que depuis quelque temps, je vivais dans une république – pas soviétique, mais la République des Deux Nations. J'avais découvert les romans historiques de Sienkiewicz et adopté résolument la carte du XVII<sup>e</sup> siècle comme la seule authentique : ses versions ultérieures résultaient à l'évidence d'une erreur du Grand Géographe qui avait fait un mauvais rêve. Les républiques soviétiques – Biélorussie, Ukraine, Lituanie, Lettonie – s'étaient fondues dans le jaune de la Couronne, le rose du Grand-duché, les fiefs et les dépendances. Les Suédois menaçaient dans le Nord et l'Estonie où j'allais en vacances leur appartenait.

Tout avait commencé par *Pan Wołodyjowski* de Jerzy Hoffman<sup>3</sup>. Ce film passait au Baltika, notre cinéma de quartier, « une salle de 945 places avec un design unique et stylé », lis-je sur Internet et je le reconnais effectivement sur les photographies rétro... Mes souvenirs sont étalés sur la toile, il suffit d'un clic pour les retrouver<sup>4</sup>. Le Baltika d'aujourd'hui possède huit salles, un bar et je ne sais quels autres agréments, je fais confiance aux internautes, moi-même je n'ai jamais remis les pieds dans cette banlieue de mon enfance, Touchino, devenue sinon le centre, du moins un coin tout à fait respectable de

---

3. Le film de Jerzy Hoffman, sorti en 1969, est la première des trois adaptations cinématographiques des romans de Sienkiewicz qui correspond en réalité au dernier volume de la trilogie : *Ogniem i mieczem* [Par le fer et par le feu], 1884, *Potop* [Le Déluge], 1886, *Pan Wołodyjowski* [Monsieur Wołodyjowski], 1888 (N.d.R.).

4. Lorsque j'ai essayé de retrouver la fameuse chanson populaire polonaise, telle que je l'avais chantée à l'examen, je me suis rendu compte qu'elle n'existait manifestement sous cette forme qu'en version russe, adaptée à partir de différentes versions et expurgées de la note patriotique.





la grande Moscou<sup>5</sup>. Mais laissons, ce qui compte, c'est que dans ce cinéma, on donnait souvent des films qui ne passaient pas dans les salles du centre ou seulement, mettons, le lundi à la séance de 10h15. *Pan Wołodyjowski* est resté longtemps à l'affiche, ce qui a permis à ma grand-mère de le voir deux fois avant d'y retourner avec moi, absolument, absolument, je ne pouvais pas manquer ça. Dieu, quel film ! Quels décollétés, quels manoirs ! Des cristaux de neige fondaient sur les cils de Barbara Brylska, des cliquetis de sabres et d'éperons punctuaient les pas de Jan Nowicki et de Tadeusz Łomnicki... Une Europe insoupçonnée à deux pas de chez moi et bientôt aux mains des Turcs... Ce n'était pas pour la sauver, cette Europe – il n'y avait aucune chance – que Michał Wołodyjowski faisait exploser, à la fin, le dépôt de munitions de Kamieniec-Podolski rendu à l'ennemi mais, exploit parfaitement inutile, pour ne pas s'associer à cette reddition. (L'exploit inutile ! J'avais onze ans et ne connaissais pas encore le célèbre poème de Tiouttchev où était désignée ainsi l'œuvre de l'existence humaine en tant que telle. Poème qui, d'ailleurs, lui avait été inspiré par un voyage dans la région de Briansk, sur des terres qui au XVII<sup>e</sup> siècle avaient appartenu à la Rzeczpospolita). Je me souviens encore de la scène où Ketling, compagnon de Wołodyjowski, plante sa torche au milieu d'un tas de boulets – et de la séquence d'après, lorsque le ciel s'effondre sur les spectateurs. Dans le roman de Sienkiewicz cette scène est décrite ainsi :

*Ach !... Ketling pośpieszył się, nie czekając nawet na wyjście regimentów : bo w tej chwili zakobysały się bastiony, huk straszliwy targnął powietrzem, blanki, wieże, ściany, konie, działa, żywi i umarli, masy ziemi — wszystko to porwane w górę płomieniem, pomieszane, zbite jakby w jeden straszliwy ładunek, wyleciało w powietrze.*

Ah !... Ketling se précipita, n'attendant même pas le départ des régiments : car, à ce moment, les bastions basculèrent, une détonation terrible secoua l'air, les créneaux, les tours, les murs,

5. Touchino, un no man's land en cours d'aménagement dans mes souvenirs d'enfance, était pourtant un lieu historique, d'où le Faux-Dimitri II à la tête d'une armée composée en partie de soldats polonais, menaçait Moscou. C'est également à Touchino que Varlam Chalamov vécut les trois dernières années de sa vie, mais j'avais alors déjà quitté l'URSS.



les chevaux, les canons, les vivants et les morts, les masses de terre, tout cela, emporté par la flamme, mêlé, rassemblé comme en une charge terrible, s'envola dans les airs<sup>6</sup>.

J'espérais un peu que Wołodyjowski fût miraculeusement épargné et retrouve la belle Magdalena Zawadzka... Lorsque je l'ai avoué à grand-mère, elle m'a répondu : « Pas possible, c'est un personnage historique. » Et alors ? C'était trop triste. « Mais non, ce n'est pas triste, c'est magnifique », et j'ai compris qu'une mort héroïque n'était pas vraiment une mort. La découverte était de taille, une sacrée explosion dans mon paysage mental.

Il n'existait dans ma famille aucun culte des héros. La « Grande Guerre patriotique », exaltée à travers des myriades de livres et les discours de vétérans invités à parler devant la classe (oh bonheur, on n'appellera personne au tableau et je pourrai lire en catimini !), avait « coupé ma vie en deux », disait grand-mère, de quoi ne pas gober, justement, les histoires de héros. Mon grand-père avait disparu quelque part dans les marais près d'Orel dès 1941, parti volontaire, « armé d'un fusil de paille, disait grand-mère, de quel héroïsme parle-t-on ? »...

Tout ce qui s'écrivait et se disait sur la guerre était un « mensonge éhonté ». Tout ce qui ne s'écrivait pas et ne se disait pas (le dépeçage de la Pologne par exemple, une fois n'est pas coutume) l'était encore plus. Mais la mort de Pan Wołodyjowski, ce n'était pas du mensonge, c'était « de la légende ». Le héros y entrait vivant.

Il n'y allait pas uniquement de l'histoire de la Pologne, mais de toute histoire : j'avais retiré de celles que j'avais lues ou vues jusqu'alors que le héros avait l'obligation de survivre, condamné à vieillir hors champ auprès de sa femme – ne l'avait-elle pas attendu toutes ces années pour cela ? – Et en fait non, il pouvait aussi sauter en l'air...

Personnage historique. On ne saura jamais si l'explosion qui, en 1612, coûta la vie au colonel Jerzy Wołodyjowski, prototype de Michał, était accidentelle ou voulue. L'histoire ne livrait pas toujours

6. Pour l'original, voir : <http://www.literatura.zapis.net.pl/trylogia/wolod.htm>, consulté le 5 mai 2021. (ma traduction, L.J.).



la connaissance du « comment cela s'est passé pour de vrai ». J'avais alors commencé à écrire un roman sur Jeanne d'Arc. Seulement, dans ma banlieue, sur mes chemins d'écolière soviétique, comment me procurer des livres d'histoire, en français de surcroît ? Il n'y avait rien sur la Guerre de Cent ans à la bibliothèque de Touchino. Ma Jeanne d'Arc était réduite au « regard de l'ennemi », déduite des pièces de Shakespeare et de la *Pucelle d'Orléans* de Voltaire, qui non seulement déniaient tout caractère héroïque à ses actions, mais en faisaient une pute et une sorcière. Je m'évertuais à prendre les sources à contre-pied, à plisser l'œil pour filtrer la décoction de malveillance.

Avec Jeanne d'Arc et Pan Wołodyjowski – non, avec pan Wołodyjowski et Jeanne d'Arc – j'avais une patrie à sauver. Parmi les premières phrases qu'il nous fallait écrire à l'école, il y avait celle-ci : « la Patrie est ce qu'on a de plus cher au monde ». Avec une majuscule. Comme j'avais peur de me tromper dans le mot « Родина » [Patrie] ! C'était un de ces mensonges éhontés auxquels il fallait faire semblant de croire. À présent, le mot « patrie » avait un sens – puisque ce n'était pas la mienne. La France était trop française, pan Wolodyjowski se trouvait à mi-chemin entre elle et moi. À chaque nouvelle visite que je lui rendais au Baltika (onze en tout), ma Jeanne d'Arc et son entourage se polonisaient un peu plus. Ma mère, ma grand-mère et moi nous sommes mises en quête des livres de Sienkiewicz. Le plus facile à trouver chez les bouquinistes fut *Quo Vadis* ? Les amours de Vinicius et Lygie m'ont paru assez insipides, peut-être parce qu'il s'agissait d'une histoire victorieuse, celle du christianisme ? En attendant, les chrétiens se faisaient massacrer. En écrivant ce texte, je me suis demandé si je n'avais pas rêvé cette scène où, attachée au dos d'un aurochs, Lygie est traînée dans l'arène du cirque, à moitié nue... Mais non, cette scène y est, j'ai vérifié. J'étais au lit avec quarante de fièvre, en proie aux flammes qui dévoraient Rome, Néron chantait en russe en grattant sa cithare, j'essayais de saisir la beauté de l'incendie, mais dans un fondu enchaîné il cédait sa place à Pétrone dont la lettre était posée sur ma table de chevet, elle se mettait à onduler et se recroquevillait en cendres, je riais aux éclats sous mes couvertures, de joie



que l'on puisse écrire pareilles choses à un tyran, ma mère me disait « arrête, la fièvre va monter », mais ce n'était pas moi, c'était Pétrone, je n'y pouvais rien.

*Je sais, ô César, que tu m'attends avec impatience et que, dans la fidélité de ton cœur, tu te languis de moi jour et nuit. Je sais que tu me couvrirais de tes faveurs, que tu m'offrirais d'être préfet de tes prétoriens, et que tu ordonnerais à Tigellin de devenir ce que les dieux ont voulu le faire : gardien de mulets dans celles de tes terres dont tu héritas quand tu eus empoisonné Domitia. Mais, hélas ! il faudra m'excuser. Par le Hadès, c'est-à-dire par les mânes de ta mère, de ta femme, de ton frère et de Sénèque, je te jure qu'il m'est impossible de me rendre auprès de toi. La vie est un trésor, mon cher, et je me flatte d'avoir su extraire de ce trésor les plus précieux bijoux. Mais, dans la vie, il est des choses que je m'avoue incapable de supporter plus longtemps. Oh ! ne crois pas, je t'en prie, que je sois indigné de ce que tu as tué ta mère, ta femme, ton frère, brûlé Rome et expédié dans l'Érèbe tous les honnêtes gens de ton empire ! Non ! petit-fils de Chronos ! La mort est la destinée de l'homme, et l'on ne pouvait, d'ailleurs, attendre de toi, d'autres actes. Mais, de longues années encore, me laisser écorcher les oreilles par ton chant, voir ton ventre domitien sur tes jambes grêles se trémousser en la danse pyrrhique, entendre tes déclamations, tes poèmes, pauvre poète des faubourgs, voilà ce qui est au-dessus de mes forces et m'a fait désirer la mort. Rome se bouche les oreilles, l'univers te couvre de risées. Et moi, je ne veux plus, je ne peux plus rougir pour toi. Le hurlement de Cerbère, même semblable à ton chant, mon ami, m'affligerait moins, car je n'ai jamais été l'ami de Cerbère, et n'ai point le devoir d'être honteux de sa voix. Porte-toi bien, mais laisse là le chant ; tue, mais ne fais plus de vers ; empoisonne, mais cesse de danser ; incendie des villes, mais abandonne la cithare. Tel est le dernier souhait et le très amical conseil que t'envoie l'Arbitre des élégances.*

Lettre de Pétrone à Néron<sup>7</sup>.

Pétrone avait-il réellement écrit cette lettre ? Après tout, il était, lui aussi, un personnage historique. Comme Wołodyjowski, il se donnait la mort pour n'être pas associé à... la laideur, à la vulgarité. Je sentais que cette histoire d'*élégance* n'avait pas grand-chose à voir avec le costume. Contempler Rome en train de brûler, c'était d'un fort mauvais goût. Et contempler le bombardement de Dresde ?

7. Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis ?*, traduction de Halperine-Kamenski (1895), Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis ?*, traduction de Halperine-Kamenski (1895), [https://fr.wikisource.org/wiki/Quo\\_vadis/Chapitre\\_LXXIV](https://fr.wikisource.org/wiki/Quo_vadis/Chapitre_LXXIV), consulté le 18 mai 2021.



Non, Dresde n'a rien à faire ici, on est au XVII<sup>e</sup> siècle, très exactement en 1655-1660, c'est *Le Déluge*. La République des Deux Nations est attaquée par les Suédois. Dans quelques décennies, Pierre le Grand leur règlera leur compte à Poltava... Jusque-là, en lisant *Poltava* de Pouchkine, je passais assez vite sur la bataille, trouvant plus intéressant l'amour coupable de Maria pour le vieil hetman... Du reste, c'est bien connu, dans *Guerre et paix*, on « saute la guerre ». En lisant Sienkiewicz bien avant *Guerre et paix*, j'ai trouvé que la guerre était belle. Peut-être, sentais-je que c'étaient une guerre de papier, des flammes en papier. Pétrone me mettait en garde – contre Sienkiewicz.

Mon patriotisme polonais anachronique n'était pas entièrement soluble dans la question territoriale : la trilogie de Sienkiewicz, écrite « pour raffermir les cœurs », avait opéré un retournement dans le mien. Je redoutais la Moscovie, m'identifiais aux fiers *szlachcice*, chevauchais à leurs côtés et buvais de l'hydromel, je n'avais absolument plus peur de rien, même pas du noir. Tandis que je lisais *Le Déluge* et en attendant de trouver la traduction des deux autres volumes, nous avons acheté l'ensemble de la trilogie en polonais à la librairie Nasza Księgarnia. Grand-mère s'est procuré un grand dictionnaire polono-russe (que j'ai encore) et s'est attelée à la tâche. Nous apprenions, chacune de son côté, moi le français et elle le polonais. Tous les jours elle me lisait quelques pages du *Pan Wołodyjowski*. La Pologne était devenue notre territoire familial et les héros de Sienkiewicz nos voisins les plus proches. Nous discutons de leur sort après l'épilogue : qu'était-elle devenue, Basia, la veuve de Michał ? Ou encore : comment passaient-ils leurs journées en dehors des bals et des guerres ? Car contrairement à nous qui lisons leur histoire, eux, ils n'avaient rien à lire, les pauvres !

Mais, une fois trouvés chez les bouquinistes, dans des traductions professionnelles, les deux autres livres ne m'ont pas captivée autant que *Le Déluge*. Michał Wołodyjowski, comme Jan Skrzetuski, le héros de *Par le fer et par le feu*, étaient des héros positifs auxquels il était normal de s'identifier, comme dans toutes les histoires que je connaissais. Tel n'était pas Andrzej Kmicic du *Déluge* : il massacrait ses voisins (qui l'avaient bien cherché, à dire vrai !), enlevait sa fiancée (qui, après ces



excès, l'avait éconduit) et, plus grave encore, suivait le prince Janusz Radziwiłł, auquel il était lié par un serment de fidélité, dans son alliance renégate avec les Suédois. Bref, tête brûlée jusqu'à la moitié du livre (mais avec un bon fond), il passait la seconde à se repentir, en commençant par un pèlerinage à Czestochowa où il resterait pendant le célèbre siège... Cet épisode fut précédé d'une nuit (le temps privilégié de mes lectures) presque blanche. Kmicic, dépêché par Janusz Radziwiłł auprès de son jeune frère Bogusław, apprenait par la bouche cynique de ce dernier que la reddition face aux Suédois n'était point une ruse pour sauver la patrie, comme on le lui avait fait croire, mais une stratégie de politiciens soucieux uniquement de leur profit. Après s'être fait verser plusieurs seaux d'eau froide sur la tête pour y voir plus clair, Kmicic décidait de briser son serment, quitte à brûler en enfer, pour ne pas suivre une cause injuste...

Kmicic était un genre de personnage que je n'avais encore jamais rencontré et qui m'a appris que les héros pouvaient ne pas être tout blancs ou tout noirs, qu'ils avaient droit à l'erreur et au repentir (la confession aidant en l'occurrence). Ce fut une grande leçon de littérature : j'y entrais, pour ainsi dire, un sabre à la main, du côté des vainqueurs vaincus qui s'étaient évanouis dans la nature laissant place à la Pologne socialiste. Celle-ci restait, malgré tout, plus occidentale, plus attrayante que l'Union soviétique. Une nouvelle histoire d'apprentissage allait bientôt commencer avec le cinéma polonais, d'abord Wajda, puis Wojciech Has, Andrzej Munk, Roman Załuski ou Léon Jannot, mais je ne la raconterai pas ici. Je savais que Jerzy Hoffman préparait un nouveau film d'après *Le Déluge* et l'attendais fiévreusement pour voir comment les choses s'étaient passées en vrai. Daniel Olbrychski allait y jouer le rôle de Kmicic. Je n'avais encore vu ni *Cendres*, ni *Paysage après la bataille*, ni *Le Bois de bouleaux*. Olbrychski était pour moi le méchant Tatar du *Pan Wotodyjowski*, j'étais révoltée à l'idée qu'il joue mon héros préféré. Puis je m'y suis faite. Olbrychski n'avait qu'à expier sa noirceur dans ce nouveau rôle. Il n'y avait pas que cela. Olbrychski était certainement à même de rendre à Kmicic sa part sombre. Par la suite, j'ai eu l'occasion de constater qu'il jouait



souvent des salauds. En 1978, un ami me l'a fait rencontrer à Nanterre où le théâtre des Amandiers donnait *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition*. Ô surprise ! Il n'y avait rien de diabolique dans cette blondeur tirant sur le roux sous laquelle Hoffman avait su voir la tignasse brune du Tatar, dans son visage à la peau très blanche, un visage vulnérable... Je n'ai pas su proférer une parole. Du reste, dans quelle langue l'aurais-je proférée ? le polonais non vocalisé de ma grand-mère ? et lui, dans quelle langue m'aurait-il répondu ? le français Georges-Arthur Goldschmidt, le traducteur de Handke ? pas toujours compréhensible dans la bouche de l'acteur polonais, disaient les critiques. Moi-même, j'étais trop émue pour m'en apercevoir.

Sienkiewicz fut aussi une grande leçon de vie, à mes dépens. Il me fallait encore apprendre que les têtes brûlées ne se repentaient pas, les salauds ne se transformaient pas en gentils avec un nouveau rôle, les violents ne changeaient pas sous l'influence bénéfique de leur femme, les mauvaises réputations ne témoignaient pas seulement contre ceux qui les colportaient...

Des années à vivre dans un monde d'où j'étais absente, le monde des autres... En réalité, j'y étais aussi, dans cette Rzeczpospolita, bien qu'invisible. Mon élan patriotique *déplacé* m'avait fait passer à côté de *ma* Pologne, celle des shtetls, qui apparaissait chez Sienkiewicz en toile de fond ensanglantée, ravagée par les pogroms de Khmelnitski (Chmielnicki), celle d'où « nous venons tous ». Les yeux rivés sur le Kamieniec-Podolski polonais du XVII<sup>e</sup> siècle, je ne savais rien du Kamenets-Podolski ukrainien du XX<sup>e</sup> qui, pour le coup, faisait partie de l'Union soviétique, et du massacre qui y fut perpétré fin août 1941... Les *szlachcice* de la Rzeczpospolita étaient tellement plus attrayants et occidentaux que ces populations terrorisées et exterminées... Mais cela ne fait rien, j'ai appris à me *déduire*... Sienkiewicz m'a offert un déguisement. Du reste, une Pologne marrane s'était déjà faufilée subrepticement dans ma vie sous le couvert de traductions – par Boris Zakhoder – de poésies pour enfants de Jan Brzechwa...

Lorsque la trilogie de Sienkiewicz prit place sur les étagères au grand complet, l'œuvre de traduction de ma grand-mère devint inutile. Elle y avait pris goût pourtant. Elle se mit alors à traduire *Le Roi Mathias premier* de Janusz Korczak, que j'ai toujours dans sa couverture verte maison. C'était vraiment une histoire trop triste. Ou magnifique ? Grand-mère voulait rendre hommage à Henryk Goldszmit *alias* Janusz Korczak. Ce qu'elle admirait le plus chez lui, c'est qu'il n'avait pas voulu se sauver du ghetto de Varsovie alors qu'il aurait pu le faire. Cette histoire-là, racontée au cinéma par Wajda, manquait franchement de bon goût. Peut-être parce que c'était un personnage historique. Avec la Shoah tous les Juifs sont devenus des personnages historiques et il est drôlement difficile de raconter leur mort à l'écran. Les Polonais de Katyń sont, eux aussi, devenus des personnages historiques, et Wajda ne les réussit pas mieux. Jeanne d'Arc est aussi un personnage historique, c'est probablement la raison pour laquelle je n'ai jamais terminé mon roman bien qu'en ayant sous la main, une fois en France, toutes les sources dont je rêvais en marchant sur un chemin enneigé à Touchino. Le monde est historique d'un bout à l'autre, au secours ! Mais la question n'est pas là, ou plutôt elle est là, mais pas ici. La Pologne a été mon *Bildungsroman*, et ce roman est composé de récits non de victoires, mais de défaites, n'en déplaise à Sienkiewicz. J'ai grandi avec des perdants, dans « la tradition des vaincus » : Pan Wołodyjowski, Pétrone, Korczak et son roi Mathias. Mais pas n'importe quels perdants, ma foi, des perdants *élégants*, des « gens déraisonnables » qui avaient le chic de l'exploit inutile.







# **PORTAIT D'UN CRITIQUE**

Marta Wyka

Université Jagellonne, Cracovie

*Études et travaux d'Eur'ORBEM, novembre 2021, pp. 813-822*

Ludwik Flaszen était l'un des quatre membres de « l'école de critique de Cracovie ». Cependant, il se détacha vite de la critique littéraire au sens strict du terme. Il semble qu'il n'aimait pas dans cette profession les interprétations trop détaillées, bien qu'il ait terminé des études de philologie polonaise dans les années 1950. Quelques années plus tard, il devint animateur dans le domaine des arts et de la littérature, mais surtout du théâtre, se consacrant à leur « objectif final ». Il appartenait à la génération des années 1930, dont l'expérience historique devait se révéler difficile, traumatisante, mais aussi extrêmement diversifiée sur le plan culturel. Son « école critique » lui a permis de se forger une voix qui s'est fait entendre pendant de nombreuses années. Les liens intellectuels entre Jan Błoński, Konstanty Puzyna, Andrzej Kijowski et Ludwik Flaszen se sont tissés au cours de leurs études et ont perduré pendant de nombreuses années par la suite. Tous les quatre sont restés en contact permanent.

Je vais essayer d'esquisser le portrait spirituel de l'un d'entre eux : Ludwik Flaszen.

Le maître, ainsi que le professeur de cette école, était Kazimierz Wyka. La différence d'âge entre les étudiants et le maître était minime. Ce dernier n'avait même pas dépassé 40 ans. Il forma le groupe lui-même, bien que deux d'entre eux soient venus à Cracovie exprès pour étudier avec lui (comme en ont témoigné Jan Błoński et Konstanty Puzyna des années plus tard).

Dans *Le carnet de Kazimierz Wyka* [Notes Kazimierza Wyki], Andrzej Kijowski décrit la procédure d'admission au petit département d'études polonaises de l'époque (Kijowski, 1978). Les assistants faisaient passer les examens aux candidats pendant que Kazimierz Wyka écoutait. Il tenait un cahier épais dans sa main et écrivait dedans. Il s'est avéré plus tard qu'en fait, il y visualisait son groupe d'étudiants potentiels. Ceux qu'il n'avait pas retenus étaient attribués à Kleiner ou à Pigoń. Wyka traitait des sujets contemporains. Ses conférences portaient sur l'entre-deux-guerres, tandis que les professeurs plus âgés se spécialisaient plutôt dans le romantisme. Ce sont les cours de Wyka qui ont permis de révéler Witkacy, Gombrowicz, Leśmian ou Schulz,



presque inconnus à l'époque. C'est ainsi que s'établit un lien spirituel entre eux, qui donnerait plus tard naissance à de nombreux livres.

Le terme d'« école de critique de Cracovie » s'est imposé, bien que le lien de cette communauté n'ait pas encore été précisément rétabli. Dans quelle mesure et dans quelle dimension, s'agissait-il vraiment d'une « école » ? Au sujet d'un élève en particulier, il m'est difficile de répondre à cette question. Je ne ferai que reconstituer l'histoire d'un de ses personnages. Peut-être sera-t-il ainsi possible de montrer le chemin spirituel parcouru par ces « consanguinités électives ».

Tout d'abord, quelques remarques sur le lieu. Pour les polonisants, notamment ceux de Cracovie, le nom de « Gołębnik » [Colombier] est évident et donc compréhensible. Il s'agit d'un immeuble situé dans le centre de Cracovie, au 20, rue Gołębia, non loin du Collegium Novum, c'est-à-dire du bâtiment principal de l'Université Jagellonne.

Aujourd'hui, près de 70 ans après l'époque où les membres de « l'école de critique de Cracovie » partageaient ensemble les bancs des amphithéâtres, ce petit institut de philologie polonaise est devenu la faculté d'études polonaises et occupe trois immeubles voisins. Auparavant, ces derniers abritaient une cantine, le département d'études romanes et quelques bureaux. L'ancien « Gołębnik » disposait d'un espace modeste, étriqué, et ne comptait que très peu d'élèves. Mais aux yeux des étudiants, il était perçu presque comme un nid, une sorte de petite patrie, un lieu de naissance.

Le passé de l'immeuble est intéressant. Au Moyen Âge, cet endroit se situait au cœur du quartier juif. Plus tard, Hieronim Vetor y installa sa célèbre imprimerie. Les slavistes y apparurent bien plus tard, et les polonisants seulement en 1924. Après la guerre, seuls Stanisław Pigoń et Juliusz Kleiner continuèrent à enseigner ici, parmi les professeurs qui y ont travaillé dans l'entre-deux-guerres. Plus tard, leurs étudiants, Wacław Kubacki et Kazimierz Wyka, se joignirent à eux.

Wyka, l'assistant et l'élève préféré de Stefan Kołaczkowski, n'était pas encore professeur lorsqu'il a formé son groupe. Les études critiques de cette « école » partent généralement du principe que Wyka a inspiré ses élèves avec un « esprit personaliste », c'est-à-dire avec les lectures de sa



propre jeunesse. Est-ce véritablement patent dans leurs textes ? Quelles sont les traces que nous pouvons observer ? Les ex-lycéens étaient-ils tout aussi passionnés des œuvres de Maritain ou de Mounier ? Ils ont certainement été menés sur des pistes qu'on n'évoquait pas encore dans leurs écoles, et pas seulement pour des raisons de censure. Ils avaient déjà derrière eux *Le n° 16 produit* [Nr. 16 produkuję] et *La brigade du broyeur Karhan* [Parta brusiče Karhana], les productions du réalisme socialiste. Devant eux Witkacy et Gombrowicz. À leurs côtés, Miłosz. Ils connaissaient ses poèmes par cœurs et aimaient les réciter.

Ludwik Flaszen, dans son *Épithète pour Wyka*, écrit :

*Il a été le premier écrivain, habitant de l'Olympe littéraire, que j'aie vu de mes propres yeux. Il avait 37 ou 38 ans à l'époque [...]. Il était difficile de se glisser dans ses cours sur la littérature de l'entre-deux-guerres, tant les salles étaient encombrées. [...] Ce furent nos premières initiations à la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, où la place d'honneur était occupée non seulement par les écrivains connus des lectures scolaires, mais aussi par ces visionnaires, ces rebelles bizarres, pécheurs, complexes, [...] qu'on lisait alors sous le manteau. [...] Les séminaires se transformaient invariablement pour nous en dialogue avec Wyka.*

Flaszen, 1975.

Un pacte émotionnel aurait-il conduit à la création de cette école ?

Dans une certaine mesure, oui, puisque le terme persiste à ce jour, bien que ce soit souvent avec une mise en garde : « la dite école... ». Les signes de communication utilisés par ses adeptes étaient aussi bien communautaires qu'individuels. Ils étaient unis par leurs choix d'écriture, mais leurs expériences familiales, personnelles donc, étaient différentes.

Ludwik Flaszen a qualifié Kazimierz Wyka « d'homme de province », toujours fidèle à sa « petite patrie », la ville de Krzeszowice, près de Cracovie, dont il était originaire. Ses étudiants, eux, avaient peu de choses en commun avec la province. Ils ne se rendaient pas non plus en pèlerinage dans la ville que le maître décrivait et visitait tout aussi souvent. Ainsi, ils étaient fascinés par la province incarnée en une personne, en un homme. C'est peut-être cela qui était à l'origine de leur admiration pour Wyka et de leur choix de professeur. Le maître n'essayait pas de se libérer de sa petite ville, il ne se cachait pas derrière un



masque. Aucun de ses élèves n'avait de style similaire au sien. Peut-être à l'exception de Flaszen et de ses métaphores, de son langage complexe et de ses déclarations sur la Galicie spirituelle qu'il était censé partager avec Wyka. Les rédactrices du magazine *Nowa wieś*, Maria Janion et Maria Żmigrodzka, lui auraient dit : « Vous êtes bien trop Wykaesque, mon cher... » Mais ceci est du domaine de l'anecdote. Les jeunes hommes ont tout de même fait leurs débuts dans ce même magazine, édité par les deux femmes et ont probablement imité, sans le vouloir, le langage sophistiqué de Wyka, qui n'était pas à la mode à cette époque.

Qui était donc Ludwik Flaszen avant qu'il n'abandonne résolument la critique pour se lancer dans le « théâtre pauvre » ? « À la Schulz », il qualifia lui-même son rapprochement avec Grotowski de « pas vers l'Authentique ». Il suivit le chemin d'un théâtre très particulier. Grotowski et Flaszen franchirent rapidement les frontières de la République populaire de Pologne et leurs ateliers de théâtre sont devenus un modèle métaphysique pour la génération des années 1990. L'individu se libère des stéréotypes et retourne vers le corps, ce qui constitue le fondement de son expérience spirituelle. Dans une interview des années 1990, jamais publiée, Flaszen dit à Adam Puchejda dès la première phrase :

*Ma patrie, pour ainsi dire, c'est la Jeune Pologne. La Jeune Pologne est ma patrie artistique. C'est grâce à mon père, un Cracovien. Il a entretenu le culte de Wyspiański au sein de notre famille. Il a même assisté à ses funérailles, ce qui fait partie de ses souvenirs les plus précieux [...]. Mon père était étudiant au collège St. Hyacinthe de Cracovie. Les étudiants du collège ont participé à ces funérailles en masse [...]. Le château du Wawel, fraîchement inauguré en tant que panthéon de bardes nationaux, figurait déjà parmi les traditions judéo-polonaises de ma famille.*

Puchejda, 1990<sup>1</sup>.

Et plus loin :

*Durant l'enfance de mon père, la famille Flaszen vivait à Cracovie dans un immeuble à l'angle de la rue Kanonicza et de l'actuelle place Wit Stwosz [...] Le père de Wyspiański était leur voisin de la rue d'en face [...]*

---

1. Les citations proviennent de cette conversation inédite, mise à la disposition de l'auteure par l'interviewer.



*et mon père affirmait avec une certaine fierté, qu'il avait vu Wyspiański, un rouquin de taille modeste, émacié...*

*Ibid.*

Conformément aux règles du « monde imaginaire » de la Jeune Pologne, ainsi qu'au catalogue des personnalités de l'époque, Kazimierz Wyka, le professeur de Flaszen, le voyait dans le rôle d'un nouveau Przybyszewski. Jan Błoński, son homologue, en parlant de son livre utilise la métaphore de Diogène dans un tonneau. Flaszen lui-même a choisi pour son écriture autobiographique la métaphore du chirographe. Miłosz décrit la signature des pactes spirituels dans *Le Faust de Varsovie* [*Faust warszawski*]. Wyka eut recours à une métaphore similaire dans *Faust sur les ruines* [*Faust na ruinach*]. La dimension culturelle de cette métaphore a permis à Ludwik Flaszen de trouver sa place, des années plus tard, dans le milieu artistique européen. C'est en tant qu'auteur du *Chirographe* [Cyrograf] qu'il a été traduit dans de nombreuses langues<sup>2</sup>, que ses écrits ont été reçus au-delà des horizons polonais. Car les pactes avec les mécènes, tout comme avec les diables, étaient bien connus partout à travers le globe. Dans son poème *L'impresario et le poète* [*Impresario i poeta*], Konstanty Ildefons Gałczyński qualifierait Stanisław Piasecki, rédacteur en chef de *Prosto z Mostu* qui a lancé sa carrière, d'« escroc » et de « bouffon ». Cependant, c'est aussi à Piasecki que ce poème est dédié.

Flaszen raconte :

*[...] Enfant déjà, j'entendais des histoires sur l'extraordinaire érudit Faust, et il m'a accompagné tout au long de ma vie, même après ma rencontre avec Grotowski. J'ai lu une édition soviétique de Faust quand j'étais jeune, alors que j'étais encore en Ouzbékistan.*

*Ibid.*

Ludwik qualifie sa famille de « Juifs progressistes. » À savoir : sa mère cuisinait casher et allait à la synagogue, mais son père n'aimait pas les « Juifs pieux, parce qu'ils [étaient] des obscurantistes. » « Et le yiddish est un jargon. » Dans sa maison, on parlait un polonais soutenu.

Des années plus tard, Flaszen exprime ainsi son étonnement :

2. Traduction française d'Adrien le Bihan, 1990, Paris : La Découverte.



*C'est vrai, c'est un phénomène qui n'est pas très bien perçu par les deux communautés. Qu'est-ce que c'est que ce Juif qui se dit Polonais et qu'est-ce que c'est que ce Polonais qui se dit Juif ? Je suis un étranger classique, un outsider.*

*Ibid.*

L'archéologie de la mémoire de Flaszen est fermement et définitivement située du côté de « festung Krakau », comme il a pour habitude de le dire en plaisantant. C'est une forteresse soutenue par le Wawel, délimitée par le parc des Planty, et marquée par des églises. Andrzej Kijowski ne se voit-il pas de la même façon dans son immeuble d'enfance à Cracovie, rue Karmelicka, où se situait l'entreprise bien connue de location et de fabrication de voitures de son père et de son grand-père ? Ils connaissaient également très bien, tout comme leur petit-fils et leur fils, les coutumes funéraires et la hiérarchie des coutumes sociales dans le « festung Krakau. » Flaszen ressentait cette affinité et c'était probablement un des points permanents reliant les adeptes de « l'école de Cracovie. » Lorsque le dégel survient dans les années 1950, Ludwik Flaszen se retrouve dans une autre communauté intellectuelle : il l'appellera « le cercle des enfants d'octobre. »

L'initiation à l'imaginaire influencera-t-elle plus tard sa vision du théâtre ? Je suspends cette question qui dépasse les limites du discours critique de Flaszen.

Dans l'esprit de la Jeune Pologne, la famille, bien que juive, ne construisait pas ses liens internes en se fondant sur les origines. Mais il vaut la peine de se demander ce que Flaszen en pense après des années, alors que le traumatisme de la judéité ne lui a pas été épargné. Il souligne toutefois que sa « bonne apparence » (*dobry wygląd*) l'a protégé, mais pas de manière totalement efficace. Bien que cette « bonne apparence » l'accompagnât, très logiquement, partout, sa famille n'échappa pas à la déportation au fin fond de la Russie. C'est là-bas que débuta l'école littéraire de Ludwik Flaszen. D'après ses souvenirs, il s'agit d'une école patriotique qui a construit une image précise de la patrie polonaise.

L'enseignant des jeunes garçons déportés en Ouzbékistan s'appelait Henryk Markiewicz.





Flaszen parlait rarement de cette initiation culturelle, même s'il en était profondément conscient. Ses débuts en tant que critique étaient brillants et peu de facteurs présageaient qu'il deviendrait un « outsider » et encore moins un « déviant. » Flaszen a rapidement élaboré un vocabulaire critique propre ; ses termes essentiels permettent jusqu'à ce jour d'identifier son écriture.

Ludwik Flaszen utilisait des paraboles pour décrire la transformation d'octobre et la rébellion des jeunes qui a alors eu lieu. Błoński parlait de « changement de garde » (Błoński, 1961) et du « départ en rangs serrés » (Błoński, 1978), tandis que Flaszen écrivait sur les « Aventures singulières d'une souris en sueur » (Flaszen, 1956b) et « Les plaintes d'un homme qui cogne sa tête contre un mur » (Flaszen, 1956a). Des années plus tard, il a qualifié ces deux textes de « description des perplexités spirituelles d'un intellectuel polonais pris dans l'engrenage du stalinisme. » La question fondamentale de Flaszen était : « qu'arrive-t-il à un esprit lorsqu'il est confronté à la liberté dont il rêvait ? »

Son tempérament de « critique fou » dépassait le cadre habituel d'un article critique. Flaszen, étroitement lié au milieu littéraire, l'a accompagné sous une forme différente que celle d'un commentateur de titres et de sujets précis. Il admet avoir rempli ses fonctions critiques « de façon minimale » (comme Konstanty Puzyna). Il n'administre pas la littérature contemporaine mais la « vit » selon ses propres termes spirituels. Non pas d'une manière introspective mais dynamique. Les titres de Flaszen mentionnés ci-dessus sont des paraboles. Le premier est l'histoire de la transformation d'un être humain en souris. Une souris qui a réussi à consommer l'œuvre de Montaigne. Aujourd'hui, il semble étonnant que la censure de la République populaire de Pologne ait réagi de la sorte aux allusions politiques de cette histoire métaphorique, provoquant le broyage de l'ensemble du tirage du livre de Flaszen alors débutant. Les allusions du livre *La Tête et le mur* [*Głowa i mur*] qui renvoient au jardin d'Eden – la liberté – sont déjà plus claires.

L'histoire la plus attirante reste celle d'un (et de nombreux autres) héros du réalisme socialiste. Flaszen voit l'essence de la littérature avant tout dans le roman (plus tard, lorsqu'il abandonnera la cri-

tique, il la verra dans le théâtre). La poésie ne semble pas l'attirer, bien que de nombreux poètes (avec Zbigniew Herbert au premier plan) intègrent son cercle d'amis.

Mais il voit dans le personnage de Julien Sorel le modèle du héros de la prose de Stendhal. Il est intéressant de noter qu'Andrzej Kijowski est attiré par ce même modèle ; en un mot, la qualité romantique de la prose est censée se lier au réalisme, ce qui, comme nous le savons, n'est jamais arrivé dans le roman polonais.

Comment fuir la Pologne communiste ? Où aller ? En Europe, bien sûr. Tous les élèves de l'école se rencontrent sur cette route. À Paris, évidemment. Londres et New York ne sont pas encore attrayantes, l'exploration de l'Amérique vient tout juste de commencer. Andrzej Kijowski écrit un journal à part entière à ce sujet. Jan Błoński y enseigne. Flaszen y reste. La voie parallèle est celle du théâtre : Kijowski ne sera directeur du théâtre Słowacki que pendant un an (son rêve depuis de nombreuses années) et sera destitué par la loi martiale. Puzyna restera pour toujours un « witkacologue » et un spécialiste du théâtre. Flaszen quitte Paris pour des voyages entrepris avec Grotowski, avec l'esprit de Grotowski, avec des versions renouvelées de son théâtre.

Aucun d'entre eux ne prévoit une évasion aussi radicale que celle d'Andrzej Bobkowski. Ils ne sont pas non plus, dans le domaine de la critique, les hérauts des expériences littéraires, bien qu'ils aient certainement introduit dans la conscience littéraire polonaise des livres et des écrivains qui n'y étaient pas encore installés (ils étaient pourtant connus...) Błoński aura introduit Proust, Kijowski Baudelaire, tandis que Flaszen aura introduit Bakhtine et Dostoïevski.

Les parents de Flaszen retournent à Cracovie. Son père achète un appartement dans la rue Smolensk, près du couvent des Féliciens, non loin du centre, du parc Planty et de l'université ; et c'est dans cet appartement qu'il décède. Le fils rend visite au « nid familial » pendant de nombreuses années : c'est ainsi qu'il avait l'habitude de décrire cet appartement. L'outsider et le déviant revient, mais ne renoue pas avec les lettres polonaises. Le héros de prose reconnaissable qu'il attendait n'a probablement pas encore été créé. Cependant, ses liens avec ses

amis durent et seront maintenus jusqu'à la fin.

Quels traits du critique qu'était Flaszén ont influencé son école, comprise comme un certain ensemble ?

Voici mon opinion.

D'abord une participation active à la vie culturelle, un détachement du statut d'un commentateur littéraire de bureau... Ensuite, le tempérament stylistique et l'inventivité linguistique. Troisièmement, une prise de conscience de l'importance du « nid familial. » Enfin, la curiosité pour le texte qui se traduit par une curiosité pour le monde. Et donc une conscience affirmée du fait « d'être un témoin. »

Ludwik Flaszén est mort en novembre 2020 à Paris et a été enterré dans le cimetière juif de Cracovie, rue Miodowa, à côté de ses parents.

*Traduit du polonais par Karol Matwijczak*

## BIBLIOGRAPHIE

- BŁOŃSKI Jan, 1961, *Zmiana warty* [Changement de garde], Warszawa : PIW.
- Id., 1978, *Odmarz* [Départ en rangs serrés], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- FLASZÉN Ludwik, 1956a, « Lament walącego głową o mur », [Les plaintes d'un homme qui cogne sa tête contre un mur], *Życie Literackie* n° 14, 1 avril, p. 11.
- , 1975, « Epitafium dla Wyki » [Épitaphe pour Wyka], *Odra*, n° 7, pp. 27-30.
- , 1997, *Le Chirographe* [Cyrograf], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- , 1956b, « Osobliwe przypadki spoconej myszy : Narodziny spoconej myszy – spocona mysz gryzie Montaigne'a – spocona mysz samoutwierdza się w kulcie » [Aventures singulières d'une souris en sueur : la naissance de la souris en sueur – la souris en sueur mord Montaigne – la souris en sueur s'auto-persuade dans le culte], *Życie Literackie*, n° 17-18, 22 avril, p. 5.
- KIJOWSKI Andrzej, 1978, « Notes Kazimierza Wyki » [Le carnet de Kazimierz Wyka], in Henryk Markiewicz & Aleksander Fiut (dir.), *Kazimierz Wyka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia* [Kazimierz Wyka. Portraits, souvenirs, bibliographies], Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- PUCHEJDA Adam, 1990, interview-témoignage avec Ludwik Flaszén, inédite. Réalisée à Paris et à Wrocław en 1990.



**MES RENCONTRES  
AVEC MARIA...**

Mateusz Chmurski

Sorbonne Université

*Lettre à Maria Delaperrière*

Paris, le 15 juillet 2021

Madame la Présidente, chère Maria,

Je n'ai pas eu la chance de travailler sous votre direction, ni celle d'être un de vos étudiants, ni même celle de suivre les cours que vous avez dispensés de longues années, à Paris et ailleurs. Hélas.

Mais si j'ose vous adresser cette lettre pour clore ce volume réunissant tant de voix, tant de visages, c'est au nom des moments de complicité intellectuelle que j'ai eu la chance de partager avec vous à de nombreuses reprises : du séminaire sur le modernisme polonais au Centre Malesherbes à la soirée Brzozowski à la Bibliothèque polonaise de Paris, du colloque consacré à Cyprian Norwid, « notre contemporain », à celui en mémoire de Henryk Sienkiewicz. J'ai surtout eu le plaisir et l'honneur de soutenir ma thèse de doctorat devant la commission dont vous avez été la présidente. C'est donc au nom de tous ces moments d'échange, voire d'amitié intellectuelle, que je me permets de vous écrire, Madame la Présidente, chère Maria, pour joindre ma voix à ce concert d'hommages qui vous est adressé.

Songeant justement au chœur qui précède, plutôt que d'opter pour une étude et, en quelque sorte, une voix de tête, je choisis donc celle du cœur, qui me semble ici la plus adaptée. Car elle permet d'exprimer le sentiment qui sous-tend tous ces textes, sentiment partagé par toutes les autrices et tous les auteurs de ce volume, bref, celui qui explique le fait que l'étendue de cet ouvrage a vite dépassé même les attentes les plus poussées de ses directrices (comme j'ai pu l'apprendre dans les coulisses) : des avant-gardes au(x) modernisme(s), de la poésie au témoignage, ou encore de l'histoire de l'Europe médiane, jusqu'à l'histoire des tentatives créatives d'y échapper, vos sujets de recherche ont été bien plus que des objets scrutés par « le verre et l'œil du savant ». C'est de passion qu'il s'agit.



Cette passion qui est la vôtre réunit depuis bien longtemps chercheurs et chercheuses, amateurs et amatrices, collègues et novices autour d'ouvrages, colloques, journées d'étude, soirées littéraires ou poétiques et diverses initiatives dont la longue liste serait impossible à citer *in extenso*, mais que vous animiez, animez et animerez encore, j'en suis persuadé, avec l'intelligence et l'engagement qui vous caractérisent.

C'est à cette passion de comprendre, de dépasser les frontières – qu'elles soient culturelles, politiques ou, et avant tout, mentales –, donc de rapprocher des contrées de l'Europe si différentes et si proches à la fois, que nous devons un ensemble de travaux que j'apprécie particulièrement, visant à rendre plus accessible et plus compréhensible cette Europe qu'on nomme tour à tour centrale, médiane, danubienne ou d'entre-deux (totalitarismes), voire d'entre-quatre (empires). Cette Europe, un héritage difficile, mais luisant par endroits d'une beauté, d'une intensité rares. Cette *autre Europe*, enfin, l'« Europe familière », la nôtre. Qu'on désire l'oublier ou que l'on tente de s'y mesurer plutôt, c'est celle qui nous a marqués.

Cartographier ensemble les *terra incognita* centre-européennes pour les lecteurs, et aventuriers, francophones ; indiquer quelles pistes peuvent mener aux hauteurs à partir desquelles saisir le sens de l'histoire complexe, difficile, bien souvent conflictuelle de la région ; chercher d'un commun effort les sentiers par lesquels accéder aux gisements de créativité les plus précieux, les plus humains, et surtout faire entendre ici les voix de cet ailleurs lointain mais parfois si proche – tels ont été, me semble-t-il, les chemins de l'empathie, de la curiosité et du partage ; ces cordes d'une passion sans fin que vous incarnez pourtant avec sourire.

Passeuse passionnée, vous l'êtes, chercheuse infatigable aussi. Car l'intensité de vos travaux s'accompagne toujours d'une précision intellectuelle, d'une élégance dans la réflexion, et d'un respect profond des hypothèses et des interprétations de l'Autre.

Sachez que cette passion, enfin, non seulement instruit et impressionne, mais inspire aussi. Ce dont je tenais à témoigner aujourd'hui



devant vous, Madame la Présidente, m'étant aventuré plus d'une fois dans les terrains de vos recherches en suivant les voies tracées dans vos textes. Aventurier enthousiaste de ces sentiers de connaissance que j'aspire à parcourir, j'ose espérer que vous comprendrez – et saurez pardonner, je l'espère – mon émoi et le ton émotionnel de cette lettre.

Madame la Présidente, chère Maria, de tout cœur : merci. Et au plaisir de nous retrouver au plus tôt pour une nouvelle aventure passionnelle. De l'esprit.

*Mateusz Chmurski*

## Ouvrages publiés par Eur'ORBEM Éditions

### Études et travaux

Stéphane VIELLARD (dir.), *Proverbes et stéréotypes : forme, formes et contextes*, 2016, 266 p., ISBN : 979-10-96982-00-4.

Eszter BALÁZS & Clara ROYER (dir.), *Le culte des héros en Europe centrale (1880-1945)*, 2019, 289 p., ISBN : 979-10-96982-14-1.

Yauheni KRYZHANOUSKI, Dominique MARCHETTI, Bella OSTROMOOUKHOVA, *L'invisibilisation de la censure. Les nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Biélarus, France, Maroc et Russie)*, 2020, 261 p., ISBN : 979-10-96982-16-1.

Kinga SIATKOWSKA-CALLEBAT, Aleksandra WOJDA & Charles ZAREMBA, *Médiatrice des cultures. Mélanges offerts à Maria Delaperrière*, 2021, 848 pages, ill., ISBN 979-10-96982-19-6

### Collection Histoire(s)

Frédéric DESSBERG, Antoine MARÈS (dir.), *Militaires et diplomates français face à l'Europe médiane*, 2017, 479 p., ISBN : 979-10-96982-01-1.

Étienne BOISSERIE, *Les Tchéques dans l'Autriche Hongrie en guerre*, 2017, 400 p., ISBN : 979-10-96982-03-5.

Michal KŠINAN, *L'homme qui parlait avec les étoiles. Milan Ratislav Štefanik, héros franco-slovaque de la Grande Guerre*, 2019, 328 p., ISBN : 979-10-96982-07-3.

### Sources

Lubomir LIPTÁK, *La Slovaquie et l'Europe. Essais et articles*, sous la direction de Roman Krakovsky, 2019, 320 p., ISBN : 979-10-96982-06-6.



### Collection Texte(s)

Mateusz CHMURSKI, *Journal, fiction, identités. Modernités littéraires d'Europe centrale (1880-1920)*, 2018, 395 p., ISBN : 979-10-96982-05-9.

Konstantin STANISLAVSKI. *Correspondance*, sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu, 2018, 672 p., ISBN : 979-10-96982-04-2.

Maria DELAPERRIÈRE (dir.), *Sienkiewicz, voyageur dans le temps et dans l'espace*, 2018, 344 p., ISBN : 979-10-96982-09-7.

Anna LUSHENKOVA, Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue sauvée*, 2020, 308 p., ISBN : 979-10-96982-13-4.

### Sources

Sylvie ARCHAIMBAULT et Catherine DEPRETTO (dir.), *André Mazon et Roman Jakobson : La langue russe, la guerre et la révolution*, 2017, 190 p., ISBN : 979-10-96982-02-8.

Dominik TATARKA et Bernard NOËL, *Le Démon du consentement et autres textes. Rencontre avec Tatarka*, sous la direction de Mateusz Chmurski, 2019, 316 p., ISBN : 979-10-96982-12-7.

Pierre DEFFONTAINES, *La vie forestière en Slovaquie*, sous la direction de Jana Vargovčíková, 2018, 186 p., ISBN : 979-10-96982-07-3.

### Collection Cultures et sociétés d'Europe centrale

Xavier GALMICHE, *William Ritter voyage en Slovaquie (1903-1914)*, tome 1 : *Textes*, tome 2 : *Images*, 2019, 428 p., ISBN : 979-10-96982-11-0.

Mateusz CHMURSKI, Philippe GELEZ & Clara ROYER, *La Voïvodine, une région centre-européenne et ses littératures*, 2021, 369 p., ill., ISBN : 979-10-96982-18-9.